

Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ)

The simultaneous existence of modernist and neo-avant-garde tendencies in nonconformist art of Ukraine in the 1980s as illustrated by the Odesa artists APTART creativity

ГЛІБ ВИШЕСЛАВСЬКИЙ

Кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
Завідувач відділом методології мистецької критики
glibv@ukr.net

GLIB VYSHESLAVSKY

Candidate of Art Studies (Ph.D.),
Modern Art Reserch Institute of the National Academy of Arts of Ukraine,
Head of the Department of methodology of art criticism
orcid.org/0000-0002-9751-0917

Анотація. На початку 1980-х років нонконформістський мистецький рух Одеси, що розвивався з середини 1950-х, поповнився новою генерацією художників. Їхні пошуки у мистецтві значно відрізнялись від творчих задач старших колег, що призвело до появи окремої течії всередині нонконформізму, яка пізніше дістала назву АПТАРТ. Розрізнення полягає переважно у світогляді митців, естетиці, тематиці, художніх техніках. Мистецтво нової генерації було ближчим до західного неоавангардизму, тоді як старші колеги тяжіли до модернізму. Наявність двох різних добре окреслених течій у середині нонконформізму, явища самого по собі контр-культурного щодо офіційної культури, вирізняло художній процес в Одесі 1980-х років від інших міст України. Саме ці особливості художнього життя того часу ще недостатньо висвітлені та проаналізовані. У тексті розглядається та частина творчості художників одеського АПТАРТу, в якій найвизраźніше присутні елементи неоавангардної естетики, що, відповідно, позначилося й на художніх засобах. З урахуванням досвіду останніх досліджень уточнені терміни, які безпосередньо торкаються тематики роботи: нонконформізм, неофіційне мистецтво, авангардизм, модернізм, неоавангардизм.

Ключові слова: нонконформізм в СРСР, одеський АПТАРТ, модернізм, неоавангард.

Постановка проблеми. Творчість художників одеського гурту АПТАРТ має велике значення як приклад існування в Україні 1980-х років неоавангардного мистецького напрямку, що існував паралельно з естетикою модернізму всередині загального руху нонконформізму. Існування одразу двох напрямків в рамках субкультури відрізняло мистецьке життя Одеси на тлі інших міст України. З іншого боку, цей унікальний період ще недостатньо висвітлений, проаналізований та досліджений.

Стаття має зробити внесок у розвиток теоретичних знань, зокрема сприяти уточненню термінологічної бази аналізу сучасного мистецтва, висвітлити та зберегти рідкісні факти художнього нонконформістського життя 1980-х років, показати загальнокультурний контекст їхнього існування, навести паралелі із подібними явищами

у світовому мистецтві, збагатити практичні знання про унікальність художнього життя Одеси у зазначений, важливий для історії та теорії культури період часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Нонконформістському мистецтву першої половини 1980-х приділяється мало уваги. Для більшості дослідників розквітом нонконформізму є початок 1960-х років. З цим треба погодитись, але у 1980-х у середовищі нонконформістів Одеси та Харкова відбувалися важливі зміни, які вже тоді містили передчуття мистецтва 1990-х.

Серед спогадів учасників процесу слід назвати такі матеріали: статтю Н. Алексеева «Посередине восьмидесятих» (1989) [3] та його книгу «Ряды памяти» (2008) [2]; статті С. Ануфрієва «Солнечные зайчики» (1998) [4] та «Хроника квартиры 25 на Солнечной 7/9» (2003) [5]; інтерв'ю з Л. Войцеховим

(2000) [12] та його книгу «Проекты» (2016) [13]; альманах Є. Голубовського та Є. Деменка «Смутная алчба» (2010–2012) [17].

Більш системний опис подій та їх аналіз міститься у дослідженнях Г. Вишеславського: «Постмодерністські тенденції в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр.» (2007) [10] та «Арт-Арт в Одесі» (2009) [7].

Питанням відмінностей між модернізмом, авангардом та неоавангардом присвячені наступні дослідження: антологія Д. Горбачова «"Він та я були українці". Малевич та Україна» (2006) [18] та стаття Д. Горбачова й В. Папети «Український авангард» (2007) [19]; книга Р. Краус «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» (2003) [23]; книга О. Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття» (2006) [24]; робота К. Малевича «О новых системах в искусстве» (1919) [27]; стаття А. Морозова «Авангард — поставангард, модернизм — постмодернизм: проблемы терминологии» (1995) [29]; монографія Л. Савицької «Искусство Украины в 1890–1910 годы» (2006) [35]; стаття В. Сидоренка «Авангард в эпоху тоталитаризму» (2008) [36]; книга О. Тарнавського «Відоме й позавідоме» (1999) [41]; книга В. Турчина «По лабиринтам авангарда» (1993) [42]; стаття О. Федорука «Український авангард» (2006) [43]. Додамо також роботи західноєвропейських дослідників: Apollinaire G. «Chroniques d'art (1902–1918)» (1960) [44], Greenberg Cl. «Avant-garde et kitsch» (1988) [45], Marcadé V. «Art L'Ukraine» (1990) [48], Hadjinicolaou N. «Sur l'idéologie de l'avantgardisme» (1978) [47], Habermas J. «La modernité, un projet inachevé» (1981) [46].

Проблематику існування нонконформізму в Україні та СРСР досліджено у працях Р. Корогодського «Драма шістдесятників» (1991) [21]; В. Ракітіна «Другое искусство: свобода и художественный идеализм» (1991) [32]; Б. Лобановського «Київські анахорети» (1997) [25] та «Український живопис у лабетах перебудов» [26]; О. Гавроша «Павло Бездір про КГБ, коханок, його та білого коня» (1999) [14]; О. Голуб «Анדרграунд: потяг, що рухається з минулого в майбутнє» (2001) [15]; Є. Голубовського «Там все Европой дышит, веет...» (2001) [16]; О. Медведевої

«Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст.» (2002) [28]; О. Котової «Неофіційне мистецтво Одеси 60–80-х років в україно-російському культурному контексті» (2004) [22]; Т. Павлової «Веер в кулаке» (2005) [30]; Г. Вишеславського «Коло Павла Бездіра та його вплив на сучасне мистецтво Ужгорода» (2005) [8] та «Нонконформізм: андерграунд та "неофіційне мистецтво"» (2006) [9]; Л. Смирної «Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір» (2006) [39]; Е. Димшиця «Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років» (2006) [20]; О. Авраменко «Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950–2005 років» (2006) [1]; М. Протас «Відродження культури пластичного мислення в українській пластиці 1955–1985 років» (2006) [31]; В. Сидоренка «Роль нонконформізму у збереженні засад вільної творчості» (2008) [37]; Л. Смирної «Століття нонконформізму» (2017) [38].

Як бачимо, АПТАРТу Одеси серед всіх цих текстів присвячені лише спогади безпосередніх учасників процесу, які не ставили собі за мету системне вивчення явища (крім двох публікацій Г. Вишеславського). Поява на початку 1980-х років неоавангардних рис у естетиці нонконформістів теж пройшла повз увагу більшості науковців. Через це дослідження паралельного існування модерністських і неоавангардних тенденцій у нонконформістському мистецтві України у 1980-х роках на прикладі творчості гурту одеських художників АПТАРТ є актуальним та важливим для розвитку історії та теорії мистецтва.

Мета статті — висвітлити особливості нонконформізму в Одесі 1980-х років на тлі інших міст України. Проаналізувати відмінності між двома гуртами художників, що належали до нонконформістської субкультури за основними показниками аспектів тематики, естетики, застосування художніх засобів. Розглянути конкретні акції та твори гурту художників АПТАРТу на тлі творчої діяльності їхніх колег. Прослідкувати етапи розвитку творчості художників гурту АПТАРТ. Уточнити, з урахуванням нових теоретичних розробок

та практичного досвіду роботи з конкретним матеріалом художнього життя, терміни, що безпосередньо стосуються існування одеського неофіційного мистецтва: нонконформізм, модернізм, авангардизм, неоавангардизм.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво художників одеського АПТАРТу є частиною нонконформістської культури, яка співіснувала, а подекуди протистояла панівній радянській культурі, побудованій на засадах соцреалізму. Можливість існування окремого гурту художників усередині нонконформістського субкультурного руху свідчила про різноманітність художнього життя та відрізняло Одесу 1980-х від інших міст України.

Прояви нонконформізму у радянській Україні простежуються з кінця 1950-х. Його існування стало можливим завдяки неминучим прогалинам в ідеологічному контролі з боку радянської системи. Централізований надіндивідуальній та наднаціональній імперській ідеології діячі нонконформізму «...протиставляли протиєжні, часом персоніфіковані ідеали: суб'єктивізм, індивідуалізм, ірраціоналізм, еротичу, чуттєвість, націоналізм» [11, с. 236]. Також була важливою тема відродження національних традицій в різних проявах — від особливостей пейзажу, орнаменту до зображень карпатських церков та обрядів. Інколи проявлялась орієнтація на ідеали українського авангарду початку ХХ ст.

Нонконформізм «...є “словом-парасолькою”, під ним скупчилися різноманітні за втономне від офіційної культури існування (дисидентське мистецтво, інша культура), водночас митці неофіційного мистецтва, часто-густо перебували у подвійному становищі — працювали як на замовлення, так і “для себе”» [11, с. 236–238]. До неофіційного мистецтва слід віднести й такі явища, як-от «тихий живопис» чи «ліве молодіжне мистецтво» — такі твори, хоч і зі застереженнями, але усе ж таки дозволяли експонувати на виставках (у 1980-х з'явився навіть термін «дозволене мистецтво»).

«Серед найбільш ранніх подій нонконформістського руху слід згадати: перші квартирні виставки у помешканні одеського художника

і мистецтвознавця Олега Соколова (1956–1958); виставки нонконформістського мистецтва в редакції газети “Комсомольська іскра”, влаштовані Євгеном Голубовським (1967, Одеса, Олександр Ануфрієв, Люсьєн Дульфан, Людмила Ястреб, Андрій Антонюк та ін.); вуличну виставку-акцію “Сичик+Хрущик” (1967, Одеса, Валентин Хрущ, Вячеслав Сичов); виникнення кола митців-абстракціоністів в Ужгороді (1950–1960-ті), Павло Бездзір, Єлизавета Кремницька, Ференц (Ечі) Семан та ін.; зібрання (“Салони”) у помешканні львівських митців Романа та Маргіт Сельських (з поч. 1950-х — Роман Турін, Омелян Ліщинський, Даниїл Довбошинський, Володимир Патик, Ярослав та Ярослава Мотики, Оксана і Володимир Риботицькі, Карло Звіринський та ін.)» [11, с. 238].

У Києві в 1960–1962 роках діяв «Клуб творчої молоді», створений за ініціативи Леся Танюка. Членами клубу були письменники, композитори, діячі театру, а також кібернетики, журналісти. Серед художників — Алла Горська, Віктор Зарецький, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Олександр Шкарапута, Олег Єржиковський, Олексій Татаров, Володимир Прядко, Борис Плаксі, Віталій Коробко та ін. До найбільш ранніх квартирних виставок у Києві (1964) належить експозиція графіки Анатолія Превиша. У 1964 р. в Києві сформувався гурт митців «Нью Бенд» (Микола Трегуб, Вудон Баклицький, Володимир Борозинець), що провів першу в Україні (1965) вуличну виставку-акцію на занедбаному цегляному заводі біля вул. Сирецької. У 1965 р. у Харкові, в одному з дворів на вул. Сумській, відбулася одностороння виставка нонконформістського мистецтва «Під аркою». Брала участь: Ваґріч Бахчанян, Анатолій Кринський, Михайло Басов, Юрій Кучуков, Анатолій Шулік та ін. Багато хто з них вчився у відомих авангардистів, що працювали на той час у Харкові, — Олексія Щеголова, Василя Єрмілова, Бориса Косарева. Початком 1960-х датуються перші, радикальні за естетикою, фотосерії Валерія Черкашина (Харків).

Важливими подіями нонконформістського мистецтва 1970-х була поява харківської школи

фотографії та київський клубний рух. Наприклад, влаштована клубом «Рух» у 1977 р. в залі «Берізка» (вул. В. Васильківська, 136) за ініціативи Сергія Федоринчика, Юрія Косіна і Миколи Недзельського виставка андерграунду, у якій брали участь: Микола Залевський, Микола Трегуб, Вудон Баклицький, Володимир Богуславський, Олена Голуб, Микола Недзельський, Михайло Жуков, Олександр Костецький та багато інших.

Коло неконформістського мистецтва у Львові у 1970–1980-х поповнилося такими іменами, як-от Олександр Аксінін, Надія Пономаренко, Галина Жигульська, Валерій Дем'янишин, Євген Захаров, Михайло Зелен, Володимир Пінігін, Василь Полевой, Віталій Садовський, Володимир Фольварочний, Стефанія Шабатура, Юрій Соколов, Юрій Кох та ін.

Але, незважаючи на різноманіття творчих стилістик, індивідуальних світоглядів та чималої кількості імен, естетика неконформістів здебільшого тяжіла до модернізму чи класичного авангардизму. І лише у середовищі харківських фотографів та серед художників одеського АПТАРТу спостерігалося використання елементів, які згодом стало можливим співставити з естетикою неоавангарду. Власне, завдяки художникам та фотографам з цих двох осередків усередині неконформістського руху виникло та існувало протягом 1980-х одразу дві виразно окреслені естетики — модернізм та неоавангардизм.

Таким чином, поява АПТАРТу в Одесі була визначною подією неконформістського руху 1980-х років.

Відповідно до теми статті, не оминати розгляду різниці між модернізмом, авангардизмом та неоавангардизмом. Не торкаючись цих явищ культурного життя у цілому, зупинімося лише на окремих їх особливостях, важливих для характеристики АПТАРТу на тлі неконформістського руху в СРСР та, відповідно, рис модернізму, важливих для неконформістів 1960–1980-х, і неоавангардизму — для АПТАРТистів 1980-х.

Модернізм (від англ. *modern* — сучасний, теперішній) є узагальнюючим поняттям багатьох процесів, що відбувалися у культурі Європи, починаючи

з другої половини XIX ст., а згодом поширилися по всьому світу. Найтиповішими проявами модернізму є постімпресіонізм, символізм, експресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм, мінімалізм та ін.

Модернізм намагався підпорядкувати традиційні для Європи естетичні цінності позахудожнім завданням: релігійним, містичним, психоаналітичним та ін., проте не відкидаючи, а реформуючи традиційні художні засоби виразності.

Орієнтація модерністів на моделі світосприйняття інших, позаєвропейських цивілізацій, химерно поєднувалося у творчості модерністів із суто європейською вірою в науку й техніку, які мають покращити всі соціальні й виликувати моральні хвороби суспільства.

Митці неконформістського руху в СРСР спиралися на досвід модерністів, але до футуроцентризму західних колег додали значну частку роботи по відновленню художніх традицій 1920-х, які було припинено репресіями 1930-х.

Авангардизм, як висвічує сама назва (від фр. *avant-garde* — передовий загін), позначає різноманітні радикальні прояви творчості XX ст. Насамперед — дадаїзм, футуризм, кубізм, супрематизм, конструктивізм та ін.

Авангард виник на ґрунті модернізму, поділяючи віру в прогрес та науку. Його найсуттєвіші розбіжності з модернізмом дотичні до світоглядних позицій та стосуються ролі мистецтва у житті суспільства. Авангард передбачає активну соціальну позицію художника, віру в те, що мистецтво покликане до втручання у соціокультурні процеси. Якщо модерністи воліли впливати на свідомість глядачів, то авангардисти прагнули творити навколишній світ будь-якими засобами. Різнилися й погляди митців на роль художньої традиції у мистецтві: зазвичай, модерністи, коли пропонували власний варіант нової естетики, спиралися на досвід позаєвропейських, реліктових або стародавніх цивілізацій. Авангардизм, на відміну від них, відкидав будь-яку естетичну спадкоємність.

Об'єктом критики авангардистів, як правило, слугувало буденне існування суспільства, наявний порядок речей, що підлягав якнайшвидшій зміні

заради наближення до сконструйованого чиєюсь уявою майбутнього. «Митці пропонували руйнацію заради нової “очищеної” свідомості, що не обтяжена культурно-історичними або ж культурно-географічними умовностями; заради досвіду розширеного, “планетарного” бачення світу. У цьому контексті деструктивна, стосовно стереотипів і традицій, енергія авангардистів пов’язана з культуротворчими джерелами» [11, с. 8].

Авангард вплинув на формування нового світогляду, сприяв утворенню більш відповідної до реалій часу мови мистецтв. Естетичні якості твору в ній стали другорядними стосовно функціональної ефективності впливу на суспільство. Креативність авангардистів на відміну від модерністів, не в естетиці, не у створенні об’єктів мистецтва, а у винаході нових методів впливу на суспільство, створенні нової риторики та затвердженні власної волі. Для них маніфести часто-густо були важливіші, аніж самі твори.

Варсенал мистецьких засобів авангардисти ввели елемент неочікуваності, постійного порушення власних правил, створення конфліктних ситуацій й непорозуміння. Типовою практикою стало зіткнення побутового, політичного та естетичного контекстів: позамистецький об’єкт пропонувався в якості твору («Пісуар» Марселя Дюшана) або естетичний об’єкт виступав у позаестетичній функції (перетворення дадаїстами перформансу на бійку; спалення чи з’їдання творів).

На заході 1960–1970-ті стали епохою неоавангарду (поставангарду), вплив якої легко помітити у художній практиці одеського АПТАРТу пізніше, вже у 1980-х. Це відчувається перш за все у їхній естетиці, у нехтуванні традиційними художніми засобами.

Проте, спиралися західні неоавангардисти і одеські АПТАРТисти на геть різні світогляди. Узагальнюючи, можна вважати, що художники АПТАРТу продовжували лінію субкультурного мистецтва, яку проклали їхні старші колеги ще з кінця 1950-х. А у Європі це були ідеї гошизму, лівих інтелектуалів та політичних партій, що були пов’язані з молодіжною контркультурою та критикою буржуазного

суспільства споживання. За іншими ознаками мистецтво АПТАРТистів було подібним до творчості неоавангардистів Заходу.

Традиційні техніки (живопис, графіка, скульптура) сприймалися на Заході як втілення пересічного буржуазного смаку. Неоавангардисти прагнули «...позбутися елітарності, створити демократичне мистецтво, яке не можливо продати, придбати, зберегти, розмістити в музеї. Прояви соціально-провокативного модернізму, концептуалізм, оп-арт, неодадаїзм, гурти “Флюксус” (Fluxus) і “Art&Language” <...> — ось зовсім не повний перелік неоавангардних гуртів і рухів. Актуалізувалися такі мистецькі техніки, як гепенінг, перформанс, асамбляж, енвайронмент й ін.» [11, с. 10].

Подібне ставлення до живопису, графіки та скульптури серед АПТАРТистів не було боротьбою з буржуазністю, але протиставленням себе до естетики старшої генерації нонконформістів: акціонізм — до живопису, абсурдний темпоральний жест — до віри у високу мету мистецтва. Тобто наявні схожість тематики і тотожність художніх засобів із західними колегами 1970-х.

Отже, якщо нонконформісти генерації 1960-х дотримувалися естетики модернізму та найбільш відповідних до нього матеріалів — живопис, малюнок, — то художники АПТАРТу, відповідно до естетики та світогляду неоавангарду, давалися до інших засобів — перформанс, публічні виступи, фотографія та ін.

Слово «АПТАРТ» виникло у середовищі митців московської концептуальної школи та походило від англійського apartment у поєднанні з art. Художник Микита Алексеев, що належав до цієї спільноти, влаштував наприкінці 1970-х — початку 1980-х років у власній московській квартирі андеграундні виставки митців концептуального спрямування. Його квартира вважалась галереєю АПТАРТу. У 1982 році одеський художник Сергій Ануфрієв, що спілкувався із М. Алексеевим, влаштував у своїй квартирі в Одесі (вул. Сонячна, 7/9, кв. 25), показ фотодокументації акцій групи «Коллективні Дії», що також належала до кола московського концептуалізму. На відкриття

приїхали Микита Алексєєв, Сергій Міроненко, Микола Козлов. Відтоді всі акції молодих одеських нонконформістів, що відбувались протягом 1980-х, дістали назву «одеського АПТАРТу» (надалі у тексті АПТАРТ).

Однак, то не була цілісна група, швидше «рух», або «течія», що складалась із декількох спільнот та «лідерів», які забезпечували інформаційний обіг.

У ті часи багато хто з молодих людей розумів неможливість соціальної реалізації в умовах радянської дійсності. Ззовні це виглядало як суспільна апатія, хоча внутрішньо вона супроводжувалась активними пошуками альтернативних форм існування, захопленням психологією чи філософією, нетрадиційними релігіями, експериментами з містичними практиками. Надзвичайно поширеною була «квартирна» форма спілкування молоді, що поєднувала функції клубу, кафе, виставкового залу і т. ін. На тлі багатьох одеських «квартирних спільнот», коло АПТАРТу вибудовувало особливу форму спілкування на ґрунті зацікавленості концептуалізмом. «Мистецтво слугувало додатком до життя, яке само по собі було мистецтвом» [6]. «Ми ніколи не збирались працювати разом. Нам було більш важливо сидіти, розмовляти, мати якісь спільні ідеї, що втілювались по-різному в різних людей, дивитись телевізор і коментувати, коментувати, коментувати...» [34].

Центрами формування мікроспільнот були квартири Сергія Ануфрієва, Леоніда Войцехова, Віктора Сальнікова, Олексія Музиченка, Генадія Подвойського, Світлани Мартинчик та ін. Із численної молоді, що там «тусувалась», у виставках брали участь Сергій Ануфрієв, Леонід Войцехов, Дмитро Нужин, Юрій Лейдерман, Ігор Чацкін, Андрій Маринюк, Олексій Музиченко, Володимир Фьодоров, Олексій Кацієвський, Олег Петренко, Людмила Скрипкіна, а дещо пізніше (після 1984/1985 років) — Лариса Резун (Звездочетова), Світлана Мартинчик, Ігор Стьопін, Стас Подліпський, Олександр Петреллі, та інші. Проте, художню освіту серед них мали одиниці; більшість розглядала свої твори та виставки тільки як побічний результат життєвих пошуків.

Творчі зв'язки між Одесою та Москвою були налагоджені ще нонконформістами 1970-х, надзвичайно інтенсифікувались у 1980-ті, а у 1990-х вже стали традиційними. Сергій Ануфрієв займався, якщо звернутись до сучасної термінології, не тільки соціальним інжинірингом, а й маркетингом: вдала назва руху мала велике значення, що відразу позначила її ідейне й геокультурне розташування, проте, на перших етапах своєї діяльності молодь називала своє мистецтво не АПТАРТом, а «искусством предоставительного типа» (від рос. предоставить — надати). Найпоширенішою технікою були малюнки, акварелі, колажі у формі маленьких альбомів-щоденників чи невеликих за розміром окремих аркушів, які легко було перенести із квартири в квартиру. Великого розміру картини з'явились згодом, та й не без впливу Леоніда Войцехова.

У процесі формування кола молодих одеських художників Леоніду Войцехову належить особлива роль. Ще у 1972–1973 роках він створював чи не перші в Україні концептуальні об'єкти, за його словами «поп-артівські та поп-арт-флюксуні»: серія «Нафталінові носи», «Фігури, що розгортаються», «Перст указуючий (телескопічний)», «Килим накручений на бігуді», проект «Ніагарський фонтан» (1976–1977) та інші.

До 1982 р. відноситься знайомство Л. Войцехова з Сергієм Ануфрієвим, Юрієм Лейдерманом та Ігорем Чацкіним, Олегом Петренком, Людмилою Скрипкіною. У квартирі Л. Войцехова було проведено багато виставок й перформансів одеського АПТАРТу, відбувались постійні зустрічі й бесіди.

На коло митців «одеського АПТАРТу» впливав московський концептуалізм (що відрізнявся від західного своїм соціально-критичним налаштуванням), проте не безпосередня «Нома» (художники 1970-х), а його пізня форма: гурти «КД», «Мухомори» та ін.

В основі концепції художніх творів тих часів був абсурдизм та нефінітизм. За словами Войцехова, «псевдоілюстративність псевдоповідального», що можна тлумачити як використання художниками естетики постмодерністської симуляції

(варто наголосити на близькості проявів у художній практиці неоавангардизму та постмодернізму). Й дійсно, об'єкти, картини та перформанси (які чи не вперше широко використовувались митцями України) створювались на основі симулякрів, які у відомому тлумаченні Жака Бодріяра є образами того, що не існує, мімесисом, що не спирається на жодне джерело, ілюзіями, які заступили автентіку.

Виставки одеського АПТАРТу позначили межу між модерністською естетикою квартирних виставок генерації 1960–1970-х, учасники яких орієнтувались у своїй творчості на позачасові, вічні цінності буття, та неоавангардною естетикою молодих художників, що активно залучали до своїх акцій політичні, соціальні й побутові (тобто швидкоплинні у часі) контексти. Це впливало й на естетику творів, що не потрапляли до категорії «краси» та несли ознаки попарту на основі радянських реалій (мультифільми, агітаційні плакати, лозунги, етикетки товарів, несмак, тупість, халтура). Останнє дозволяє казати про близькість чи навіть вплив на естетику одеського АПТАРТу московського «младоконцептуалізму», зокрема груп «Мухомори» та «Чемпіони світу». З іншого боку, одесити свідомо чи підсвідомо спирались на суто місцеві реалії міського фольклору та традиції його творення (сленг, жаргон, гумор, анекдоти, афоризми і т. ін.). Доволі часто цей взаємозв'язок підкреслено доданням текстів до зображень. Слід припустити, що саме ця різниця у ставленні до «вічності/швидкоплинності» та антиестетика радянської версії попарту й викликала негативну іронію серед старшої генерації одеських митців, про що йдеться у багатьох спогадах. Наприклад, М. Рашковецький пише: «...вони [тобто художники одеського АПТАРТу] були відторгнені не лише офіціозом, а й “батьками” одеського андеграунду... здавалось сама Одеса не сприйняла їхні інтелектуальні амбіції, які були із успіхом реалізовані у Москві» [33].

«Перша та найбільш резонансна квартирна виставка-акція спільноти мала назву “Рідня” (вул. Сонячна, 1983) та проводилась за участю Леоніда Войцехова, Сергія Ануфрієва, Олега Петренка

та Юрія Лейдермана за ініціативи Л. Войцехова. На ній було представлено великого розміру шпалери із сімейними фотографіями родичів художників. Митці по черзі проводили “екскурсію” та докладно перелічували імена, біографії й родинні стосунки зображених на фотографіях» [11, с. 42]. Для пояснення сучасному читачу гостросоціального контексту, який було залучено митцями, слід нагадати про дві потужні хвилі міграції з СРСР до Ізраїлю та США у брежневські часи, що торкнулись багатьох родин в Одесі. Сама форма «шпалер-стінгазет» мала посилання як на «офіційно-патріотичну агітацію», що у такий спосіб представляла портрети героїв-переможців, так і на «стіни пам'яті» у радянських провінційних музеях Великої Вітчизняної війни. Отже, митці за допомогою «екскурсійного перформансу» змінювали контекст сприйняття фотографій із побутового на соціально-політичний.

Як почесні гості на відкриття були запрошені відомі московські нонконформісти Іван Чуйков та Едуард Гороховський, що справило на присутніх враження «ініціації» молодих митців до «кола великого мистецтва» [12]. Пізніше Л. Войцехов згадував: «Кабаков, Чуйков та інші патріархи концептуалізму сприймали ці роботи [твори художників одеського АПТАРТу] за певний гумор “туземців”. Вони завжди були дуже серйозні. Така собі московська серйозність. Хоча Кабаков, адже він родом із Дніпропетровська, дещо зберіг частку лукавства. Заряд інтелектуальної іронії у нього завжди був. Проте, в них ніколи не було вітального сміху» [40].

Квартира на вул. Сонячній у 1981–1984 рр. була одним із центрів одеського нонконформістського художнього життя, де зустрічався модернізм попередніх років із концептуалізмом/постмодернізмом молодшої генерації митців. Крім щотижневих зустрічей у четвер, в 1993-му там відбулось дві великі колективні виставки «молоді». Перша у складі Олексія Музиченка, Людмили Скрипкіної, Олега Петренка, Юрія Лейдермана, Андрія Маринюка, Ігора Чацкіна, Дмитра Нужи́на, Сергія Ануфрієва. У другій брали участь Дмитро Нужи́н,

Андрій Маринюк, Ігор Чацкін, Юрій Лейдерман, Олег Петренко, Людмила Скрипкіна, Олексій Музиченко, Володимир Фьодоров. Цього ж року презентувались персональні експозиції Андрія Маринюка, Дмитра Нужи́на, Віктора Сальнікова, енвайронмент Валентина Хруща «Залізна завіса», що демонстрував поєднання живопису з акціонізмом (до речі, один із ранішніх прикладів енвайронменту в Україні). Глядачі мали можливість потрапити до експозиції, тільки низько зігнувшись під пасмом поржавілої бляхи. Нагадаємо, що до падіння берлінського муру словосполучення «залізна завіса» містило асоціації геть відмінні од сучасних.

Зібрання та важливі акції одеського АПТАРТу проводилась із 1983 року у квартири Леоніда Войцехова (вул. Асташкіна, 14). То були численні виставки й перформанси Леоніда Войцехова: «Поміж іншим» (1983), «Потиск» (1983), «Ця сорочка ближче до тіла» (1984), «Тузік-пузік» (1994), «Пряма мова» (1984); перформанси Юрія Лейдермана «Час забути це слово» (1984), «Устілки» (1983); перформанс Ігора Чацкіна та Юрія Лейдермана «Десять можливостей вбивства прапором» (1983). У більшості виставок брали участь Валентин Хрущ (живопис), Ігор Чацкін, Володимир Фьодоров (розфарбовані реді-мейди), Сергій Ануфрієв (графіка), Л. Скрипкіна, О. Петренко (маленькі об'єкти загадкового призначення, наприклад целофанові пакети із невідомими таблетками).

У 1985 році відбулась виставка у квартирі Лариси Резун «Мода 85», що пропонувала авторську радикальну естетику моди з одягу, доступного у радянських універмагах. Представлені на стінах картини були іронічною пародією на агітаційні радянські плакати.

Митці одеського АПТАРТу першими в українському сучасному мистецтві почали широко використовувати перформанс. Серед головних презентацій слід згадати твори «Російська ідилія» (1982) та «Можливості вбивства прапором» (1983) Юрія Лейдермана та Ігора Чацкіна; «Устілки» (1983), «Щит Давіда» (1993), «Притулившись до стовпа», «Час забути це слово» (1984) Юрія Лейдермана;

«Поміж іншим» (1983), «Потиск» (1983), «Ця сорочка ближче до тіла» (1984) Леоніда Войцехова; «Це таємниче слово» (1984) Юрія Лейдермана, Ігора Чацкіна, Леоніда Войцехова, Людмили Скрипкіної, Олега Петренка; акції на пляжі Кароліно-Бугаз (1984) Людмили Скрипкіної та Олега Петренка; гепенінг «Газ» (1984) Олександра Петреллі та ін.

Майже всі перформанси мали соціально-політичне спрямування та використовували гротескне, саркастичне зіштовхування контекстів буденного сприйняття. Наприклад, під час акції «Російська ідилія» (1982) Юрія Лейдермана та Ігора Чацкіна (інша назва «Росіяни ми, росіяни!»), на деревах вздовж бульвару та на схилах були розвішані маленькі малюнки перекривлених облич, а на їхньому тлі (ніби під їхніми поглядами) митці, що мали, за свідцтвом авторів, типову гебрейську зовнішність, одягли ватники та зображали геть сп'янілих росіян, що сплять та танцюють національний танок. Це був період, коли до утворення АПТАРТу група Юрія Лейдермана та Ігора Чацкіна мала назву «ІЮ». У 1983 р. вони провели гостро політичний перформанс «Десять можливостей вбивства прапором» (повтор — у 1985 р. спільно з Летовим), де сакральний символ радянських часів (прапор) контрастував із розіграними під час акції сценами звірячого насилля, що завдавались цим символом.

Приклад радикального, панківського акціонізму було демонстровано Олександром Петреллі. Його гепенінг із назвою «Газ» було присвячено московському гурту «Мухомор» (1984). Двадцять присутніх мали подзюрити у таз, пофарбований ззовні під мухомор. Після цього оголений автор спорожнів його, одягши собі на голову.

У 1983–1986 роках контроль з боку КДБ над художниками значно посилювався. Особливо після акції «Пацифістська демонстрація» (13 березня 1983). Напередодні були розіслані листи до ООН та газети «Вечірня Одеса» із закликами «За мир!» і «Проти насильства!». Наступного дня Людмила Скрипкіна, Олег Петренко та Світлана Мартинчик пройшли від «Пушкіна до Кулікова поля» під наглядом сотень міліціантів. Художники сприйняли як особливо загрозливі випадки

розгону квартирної виставки «Домогосподарство» (1986), а також численні виклики на «співрозмови» із співробітниками КДБ. У 1984 р. влада заарештувала Леоніда Войцехова на два роки. Його картини, об'єкти, а також інсталяції Ігоря Чацкіна зникли у нетрах КДБ. Особливу підозру викликала ряса жовто-блакитного кольору із вишитою свастикою. Поступово майже всі художники одеського АПТАРТу переїхали до Москви, де відчували себе безпечніше.

Перформанси одеського АПТАРТу 1983–1984 років отримали продовження у наступній хвилі акціонізму 1986–1987-го, що здійснювалась дещо оновленим складом митців (перформанси у сквері «Пале-Рояль»: «Тут був Вася» (1987) та «Саме таємне» (1987) Світлани Мартинчик; «В 2 счета» (1987) та «Розвідка культурних копалин» Леоніда Войцехова, Олександра Петреллі, Ігоря Степіна, Олега Петренка, Юрія Лейдермана, Костянтина Звездочетова та ін.; «Ми і Господь Бог» (1987) Леоніда Войцехова, Юрія Лейдермана, Людмили Скрипкіної, Олега Петренка. Серед квартирних перформансів слід згадати «Бити по стіні та чорній дружині» (1987) Юрія Лейдермана.

Паралельно із згаданими подіями виставки одеського АПТАРТу проводились у Москві. Відбулось декілька експозицій у московській квартирі-музеї АПТАРТу: «Одеса-Москва» (1983) за участі Юрія Лейдермана, Сергія Ануфрієва, Ігоря Чацкіна, Лариси Резун-Звездочетової, Олега Петренка, Людмили Скрипкіної, Олексія Музиченка, Леоніда Войцехова. У 1994 році відкрилась виставка із такою саме назвою за участі Сергія Ануфрієва, Олексія Музиченка, Лариси Резун-Звездочетової, Андрія Маринюка, Людмили Скрипкіної, Олега Петренка спільно із Філіповим, Звездочетовим та ін. Серед наступних експозицій були: «АПТАРТ у природі» та «АПТАРТ за парканом» (обидві 1983, Калістово, Московська обл., дача Мироненків) та ін.

Після переїзду до Москви Сергій Ануфрієв, Юрій Лейдерман та москвич Павло Пепперштейн заснували у 1987 році гурт «Медична герменевтика», що «...стала важливою частиною

московської художньої сцени» [1, с. 44]. Більшість одеської діаспори жила й працювала у відомому сквоті на Фурманному провулку, значно впливаючи на загальний творчий стан цих майстерень. Після закриття Фурманного одесити заснували сквот на Чистих прудах. За активної участі митців кола одеського АПТАРТу відбувались міжнародні виставки: *Come Yesterday and You'll Be First* (1983), *City without Walls: an urban artists collective Inc. Contemporary Russian Art Center of America* (1983, Нью-Йорк); «АПТАРТ» (1984, Новий музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк) та ін.

Нова тематика, що виходила з нових світоглядних позицій, нова естетика, що була близькою до неоавангардної, та нові жанро-техніки художньої виразності (акціонізм, інсталяції, нонфінітизм) створили окремий рух всередині нонконформізму у 1980-х та забезпечили дієву позицію художників АПТАРТу у мистецькому процесі 1990-х.

Висновки. Паралельне існування в Одесі 1980-х років двох різних кіл усередині загального руху нонконформізму, які дотримувалися різних тематичних, естетичних та художньо-технічних аспектів, доводить насичене та різноманітне художнє життя міста. Там паралельно з панівною радянською культурою існувала субкультура, що, на відміну від інших міст України, була представлена двома течіями: модерністським та неоавангардним. Різниця між ними простежувалася, перш за все, на рівні тематики та естетики творів. Паралельне існування двох тенденцій спростовує досить поширене твердження про чіткі хронологічні етапи проходження мистецького процесу через модернізм, авангардизм, неомодернізм, постмодернізм та доводить можливість одночасного існування художників чи гуртів, які притримуються щойно згаданих стилістик, подібно до того, як готичний стиль в архітектурі співіснував з пізнім романським.

У тексті висвітлено особливості нонконформізму в Одесі 1980-х років на тлі інших міст України; проаналізовано відмінності між двома гуртами художників що належали до нонконформістської

субкультури за основними показниками аспектів тематики, естетики, застосування художніх засобів. Розглянуто також конкретні акції та твори гурту художників АПТАРТ на тлі творчої діяльності їхніх колег. Прослідковано етапи

розвитку творчості художників гурту АПТАРТ та уточнено терміни, які безпосередньо стосуються існування одеського неофіційного мистецтва: нонконформізм, модернізм, авангардизм, неоавангардизм.

Література

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950–2005 років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Кн. 2.
2. Алексеев Н. Ряды памяти. Москва, 2008.
3. Алексеев Н. Посередине восьмидесятых // Родник. 1989. № 1. С. 3.
4. Ануфриев С. Солнечные зайчики // Art line. 1998. № 7. С. 8.
5. Ануфриев С. Хроника квартиры 25 на Солнечной 7/9 // Перша колекція: каталог [б. м.], 2003. С. 126.
6. Ануфриев Сергей в интервью с Е. Годиной // Искусство Одессы 80-х: 2 электрон. опт. диска (CD-R). Одесса, 2000. Диск 1.
7. Вишеславський Г. Апт-Арт в Одесі // Мистецька мапа України. Одеса: живопис, графіка, скульптура. Київ, 2009. С. 56–59.
8. Вишеславський Г. Коло Павла Бездіра та його вплив на сучасне мистецтво Ужгорода // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / ІПСМ НАМУ. Київ, 2005. Вип. 2.
9. Вишеславський Г. Нонконформізм: андерграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Вип. 3.
10. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 — початку 1990 рр. // Сучасне мистецтво: наук. зб. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2007. Вип. IV. С. 95–98.
11. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України: словник. Київ: Terra Incognita, 2010. 413 с.
12. Войцехов Л. в интервью с Беспрозванным В. // Искусство Одессы 80-х: 2 электрон. опт. диска (CD-R). Одесса, 2000. Диск 1.
13. Войцехов Л. Проекты. Киев, 2016.
14. Гаврош О. Павло Бездір про КГБ, коханок, йогу та білого коня // Старий замок. 1999. 1 липня.
15. Голуб О. Андерграунд: потяг, що рухається з минулого в майбутнє // Сучасність. 2001. № 6.
16. Голубовский Е. Там все Европой дышит, веет... // Черный квадрат над Черным морем: материалы к истории авангардного искусства Одессы, XX век. Одесса, 2001.
17. Голубовский Е., Деменок Е. Смутная алчба: альманах: в 3 кн. Одесса, 2010–2012.
18. Горбачов Д. «Він та я були українці» // Малевич та Україна: антол., упоряд. Д. Горбачов. Київ, 2006.
19. Горбачов Д., Папета В. Український авангард // Історія українського мистецтва: у 5 т. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 112–131.
20. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Кн. 2.
21. Корогодський Р. Драма шістдесятників // Образотворче мистецтво. 1991. № 1.

22. Котова О. Неофіційне мистецтво Одеси 60–80-х років в україно-російському культурному контексті // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія): зб. наук. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2004. Вип. 2.
23. Краус Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. Москва, 2003. С. 19–90.
24. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ, 2006.
25. Лобановський Б. Київські анахорети // Візантійський ангел. 1997. № 3.
26. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. Київ, 1998. С. 11–89.
27. Малевич К. О новых системах в искусстве // К. Малевич. Собрание сочинений: в 5 т. Москва, 1995. Т. 1. С. 176.
28. Медведева О. Історіографія неконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 1 (2).
29. Морозов А. Авангард — поставангард, модернізм — постмодернізм: проблеми термінології: круглий стол // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2.
30. Павлова Т. Веер в кулаке // Галерея. 2005. № 1 (21).
31. Протас М. Відродження культури пластичного мислення в українській пластиці 1955–1985 років // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Кн. 2.
32. Ракитин В. Другое искусство: свобода и художественный идеализм // «Другое искусство». Москва 1956–76; к хронике художественной жизни: в 2 т. Москва, 1991. Т. 2. С. 5–13.
33. Рашковецький М. Неприродний добір // Неприродний добір: каталог виставки. Одеса, 1997. С. 13.
34. Резун Лариса (Звездочетова) в интервью с В. Беспрованным // Искусство Одессы 80-х: 2 электрон. опт. диска (CD-R). Одесса, 2000. Диск 2.
35. Савицкая Л. Искусство Украины в 1890–1910 годы. Харьков, 2006.
36. Сидоренко В. Авангард в епоху тоталітаризму // В. Сидоренко. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Київ, 2008.
37. Сидоренко В. Роль неконформізму у збереженні засад вільної творчості // В. Сидоренко. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Київ, 2008.
38. Смирна Л. Століття неконформізму. Київ, 2017.
39. Смирна Л. Український мистецький неконформізм: історичний і світоглядний вимір // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Кн. 2.
40. Тараненко А., Михайловская Е. Смеховая Академия Леонида Войцехова (интервью с Л. Войцеховым). URL: <http://www.boiler.odessa.net/russian/raz2/n1r2s03.htm> (ссылка недоступна).
41. Тарнавський О. Відоме й позавідоме. Київ, 1999. С. 78–84.
42. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва, 1993.
43. Федорук О. Український авангард // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2006. Кн. 1. С. 162–222.
44. Apollinaire G. Chroniques d'art, 1902–1918. Paris, 1960.
45. Greenberg Cl. Avant-garde et kitsch // Art et culture. Paris, 1988.
46. Habermas J. La modernité, un projet inachevé // Critique. 1981. Octobre. n°413.
47. Hadjinicolaou N. Sur l'idéologie de l'avantgardisme // Histoire et critique des arts. Paris, 1986.
48. Marcadé V. Art L'Ukraine. Geneve, 1990. P. 176–191.

References

1. Avramenko O. Zminy` parady` gmy` funkcionuvannya obrazotvorchogo my`stecztva v Ukraini 1950–2005 rokiv // Nary`sy` z istoriyi obrazotvorchogo my`stecztva Ukrainy` XX st.: u 2 kn. / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2006. Kn. 2.
2. Alekseev N. Ryadyi pamyati. Moskva, 2008.
3. Alekseev N. Poseredine vosmidesyatyih // Rodnik. 1989. # 1. S. 3.
4. Anufriev S. Solnechnyie zaychiki // Art line. 1998. # 7. S. 8.
5. Anufriev S. Hronika kvartiryi 25 na Solnechnoy 7/9 // Persha kolektsiya: katalog [b. m.], 2003. S. 126.
6. Anufriev Sergey v intervyyu s E. Godinoy // Iskusstvo Odessyi 80-h.: 2 elektron. opt. diska (CD-R). Odessa, 2000. Disk 1.
7. Vy`sheslavs`ky`j G. Apt-Art v Odesi // My`stecz`ka mapa Ukrainy`. Odesa: zhy`vopy`s, grafika, skul`ptura. Ky`yiv, 2009. S. 56–59.
8. Vy`sheslavs`ky`j G. Kolo Pavla Bedzira ta jogo vply`v na suchasne my`stecztvo Uzhgoroda // Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`: nauk. visny`k / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2005. Vy`p. 2.
9. Vy`sheslavs`ky`j G. Nonkonformizm: andergraund ta «neoficijne my`stecztvo» // Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`: nauk. visny`k / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2006. Vy`p. 3.
10. Vy`sheslavs`ky`j G. Postmodernists`ki tendencyi v suchasnomu vizual`nomu my`stecztvi Ukrainy` kincy 1980 — pochatku 1990 rr. // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb. / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2007. Vy`p. IV. S. 95–98.
11. Vy`sheslavs`ky`j G., Sy`dor-Gy`belinda O. Terminologiya suchasnogo my`stecztva: oznachennya, neologizmy`, zhargonizmy` suchasnogo vizual`nogo my`stecztva Ukrainy`: slovny`k. Ky`yiv: Terra Incognita, 2010. 413 s.
12. Voytsehov L. v intervyyu c Besprozvannym V. // Iskusstvo Odessyi 80-h.: 2 elektron. opt. diska (CD-R). Odessa, 2000. Disk 1.
13. Voytsehov L. Proektyi. Kiev, 2016.
14. Gavrosh O. Pavlo Bedzir pro KGB, koxanok, jogu ta bilogo konya // Stary`j zamok. 1999. 1 ly`pnya.
15. Golub O. Andergraund: potyag, shho ruxayet`sya z my`nulogo v majbutnye // Suchasnist`. 2001. # 6.
16. Golubovskiy E. Tam vse Evropoy dyishit, veet... // Chernyy kvadrat nad Chernym morem: materialyi k istorii avangardnogo iskusstva Odessyi, XX vek. Odessa, 2001.
17. Golubovskiy E., Demenok E. Smutnaya alchba: almanah: v 3 kn. Odessa, 2010–2012.
18. Gorbachov D. «Vin ta ya buly` ukraiyinci» // Malevy`ch ta Ukraina: antol., uporyad. D. Gorbachov. Ky`yiv, 2006.
19. Gorbachov D., Papeta V. Ukrayins`ky`j avangard // Istoriya ukrayins`kogo my`stecztva: u 5 t. Ky`yiv, 2007. T. 5: My`stecztvo XX stolittya. S. 112–131.
20. Dy`mshy`cz` E. Ukrayins`ky`j zhy`vopy`s kincy 1950-x — pochatku 1990-x rokiv // Nary`sy` z istoriyi obrazotvorchogo my`stecztva Ukrainy` XX st.: u 2 kn. / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2006. Kn. 2.
21. Korogods`ky`j R. Drama shistdesyatny`kiv // Obrazotvorche my`stecztvo. 1991. # 1.
22. Kotova O. Neoficijne my`stecztvo Odessy` 60–80-x rokiv v ukrayino-rosijs`komu kul`turnomu konteksti // MIST (my`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya): zb. nauk. pracz` / IPSM NAMU. Ky`yiv, 2004. Vy`p. 2.
23. Kraus R. Podlinnost avangarda i drugie modernistskie mifyi. Moskva, 2003. S. 19–90.
24. Lagutenko O. Ukrayins`ka grafika pershoi trety`ny` XX stolittya. Ky`yiv, 2006.
25. Lobanovs`ky`j B. Ky`yivs`ki anaxorety` // Vizantijs`ky`j angel. 1997. # 3.

26. Lobanovs'kyj B. Ukrayins'kyj zhy'vopy's u labetax perebudov // Realizm ta socialisty'chny'j realizm v ukrayins'komu zhy'vopy'si radyans'kogo chasu. Ky'yiv, 1998. S. 11–89.
27. Malevich K. O novyih sistemah v iskusstve // K. Malevich. Sobranie sochineniy: v 5 t. Moskva, 1995. T. 1. S. 176.
28. Medvedyeva O. Istoriografiya nonkonformizmu v ukrayins'komu obrazotvorchomu my'stecztvi 60-x rr. XX st. // My'stecztvoznachni zapy'sky': zb. nauk. pracz`. Ky'yiv, 2002. Vy'p. 1 (2).
29. Morozov A. Avangard — postavangard, modernizm — postmodernizm: problemy terminologii: kruglyiy stol // Voprosy iskusstvoznaniya. 1995. # 1–2.
30. Pavlova T. Veer v kulake // Galereya. 2005. # 1 (21).
31. Protas M. Vidrozhennya kul'tury` plasty`chnogo my'slennya v ukrayins'kij plasty`ci 1955–1985 rokiv // Nary'sy` z istoriyi obrazotvorchogo my'stecztva Ukrayiny` XX st.: u 2 kn. / IPSM NAMU. Ky'yiv, 2006. Kn. 2.
32. Rakitin V. Drugoe iskusstvo: svoboda i hudozhestvennyiy idealizm // «Drugoe iskusstvo». Moskva 1956–76; k hronike hudozhestvennoy zhizni: v 2 t. Moskva, 1991. T. 2. S. 5–13.
33. Rashkovecz'kyj M. Nepry'rodny'j dobir // Nepry'rodny'j dobir: katalog vy'stavky`. Odesa, 1997. S. 13.
34. Rezun Larisa (Zvezdochetova) v intervyyu s V. Besprozvannym // Iskusstvo Odessy 80-h: 2 elektron. opt. diska (CD-R). Odesa, 2000. Disk 2.
35. Savitskaya L. Iskusstvo Ukrainy v 1890–1910 gody. Harkov, 2006.
36. Sy'dorenko V. Avangard v epoxu totalitary`zmu // V. Sy'dorenko. Vizual'ne my'stecztvo vid avangardny`x zrushen` do novitnix spryamuvan`. Ky'yiv, 2008.
37. Sy'dorenko V. Rol` nonkonformizmu u zberezheni zasad vil'noyi tvorchosti // V. Sy'dorenko. Vizual'ne my'stecztvo vid avangardny`x zrushen` do novitnix spryamuvan`. Ky'yiv, 2008.
38. Smy`rna L. Stolittya nonkonformizmu. Ky'yiv, 2017.
39. Smy`rna L. Ukrayins'kyj my'stecz'kyj nonkonformizm: istory`chny`j i svitoglyadny`j vy`mir // Nary'sy` z istoriyi obrazotvorchogo my'stecztva Ukrayiny` XX st.: u 2 kn. / IPSM NAMU. Ky'yiv, 2006. Kn. 2.
40. Taranenko A., Mihaylovskaya E. Smehovaya Akademiya Leonida Voytsehova (intervyyu s L. Voytsehovyim). URL: <http://www.boiler.odessa.net/russian/raz2/n1r2s03.htm> (dead link).
41. Tarnavs'kyj O. Vidome j pozavidome. Ky'yiv, 1999. S. 78–84.
42. Turchin V. S. Po labirintam avangarda. Moskva, 1993.
43. Fedoruk O. Ukrayins'kyj avangard // Nary'sy` z istoriyi obrazotvorchogo my'stecztva Ukrayiny` XX st.: u 2 kn. / IPSM NAMU. Ky'yiv, 2006. Kn. 1. S. 162–222.
44. Apollinaire G. Chroniques d'art, 1902–1918. Paris, 1960.
45. Greenberg Cl. Avant-garde et kitsch // Art et culture. Paris, 1988.
46. Habermas J. La modernité, un projet inachevé // Critique. 1981. Octobre. n°413.
47. Hadjinicolaou N. Sur l'idéologie de l'avantgardisme // Histoire et critique des arts. Paris, 1986.
48. Marcadé V. Art L'Ukraine. Geneve, 1990. P. 176–191.

Vysheslavsky G. A. The simultaneous existence of modernist and neo-avant-garde tendencies in nonconformist art of Ukraine in the 1980s as illustrated by the Odesa artists APTART creativity

Abstract. In the early 1980s, the nonconformist art movement in Odesa, which had been developing since the mid-1950s, was widened by a new generation of artists. Their art searches differed significantly from their senior colleagues, which led to the formation of a separate movement within nonconformism, which later became known as APTART. The differences were mainly in the worldview of artists, aesthetics, themes, artistic techniques. The art of the new generation was closer to the Western neo-avant-garde, while their older colleagues tended toward modernism.

The presence of two different well-defined movements within the nonconformism, a phenomenon in itself countercultural to official culture, distinguished the artistic process in Odesa in the 1980s from other cities in Ukraine. It is these features of the artistic life of that time, still insufficiently covered and analysed.

The text considers the part of the work of the Odesa APTART artists, which the most clearly displays the elements of neo-avant-garde aesthetics, that, accordingly, affected the artistic means: acts, performances happenings; the differences between the two groups of artists belonging to the nonconformist subculture were analysed. Specific acts, works of the APTART artists opposed to the background of creative activity of their colleagues are considered. The stages of the APTART artists' creativity development are traced.

Within the disclosure of the research theme, the text highlights the processes of nonconformist artistic life in the main cities of Ukraine, traces parallels to similar phenomena in world art.

Due to the experience of recent researches, the terms that directly affect the subject of the paper are specified: nonconformism, informal art, avant-garde, modernism, neo-avant-garde.

Keywords: nonconformism in the USSR, Odesa APTART, modernism, neo-avant-garde.