

Від нормативності до творчого плюралізму.
Живопис 60-80-х років ХХ століття

І. Мистецькі зрушення 60-х років

Свобода творчості, яку було задушено сталінським терором на початку 1930-х років, в час короткої «хрущовської відлиги» 60-х рр. стрімко набирала сил в колах інтелектуалів та молодій генерації художників. В порадянщині, яке тидцять років проіснувало під тиском репресій, починалося пробудження вільної думки та творчої ініціативи покоління, яке увійшло в історію культури як «шістдесятники». Вони руйнували психологічну модель тоталітаризму, при якому все, що не вкладалося в прокрустове ложе ідеологізованого соцреалізму, вважалося другорядним, почасти – шкідливим, та навіть – формалізмом. У напіввідченену Хрущовим «залізну завісу» в культурний контекст радянського простору свіжим подихом увірвалася донедавна закоркована література і мистецтво Європи. Із сталінських таборів поверталися вцілілі інтелектуали, Вони несли інформацію про класичний авангард 1920-30-х років. До радянського глядача прийшли кіношедеври Ф. Фелліні, І. Бергмана з аурую підсвідомості та карнавалу. З часопису «Вопросы философии», інших видань до читача поверталися постаті П. Флоренського, М. Бердяєва, М. Гумільова, надалі – філософія модернізму та постмодернізму. Нарешті можна було читати Й. Кафку, Т. Манна, Г.-Г. Маркеса, В. Набокова та інших. Український часопис «Всесвіт», українська школа перекладу, очолювана Григорієм Кочуром, московські часописи, зокрема «Иностранная литература», відкривали інтелектуальні галактики, не знані в СРСР. В Москві відбулися виставки Ф. Леже, А. Матісса, П. Пікассо, Р. Гуттузо. «Геологічний зсув» живопису в бік свободи відбувався, коли у 1958 р. на VI Всесвітньому фестивалі глядачі СРСР вперше побачили абстрактні полотна, а в 1959 р. ознайомилися із творами модерністів А. Колдера, У. де Кунінга, Д. Поллока, М. Ротка на Національній виставці США у Москві.

В республіках СРСР підносилися ідеї національного самоусвідомлення. Духовною поживою для шістдесятників стали нелегально поширювані твори О. Солженіцина, А. Сахарова, інших авторів «самвидаву», в Україні – М. Грушевського, М. Бердяєва, І. Кошелєвця, інших авторів української діаспори. Національно свідомі молодь зачитувалася поезією та прозою «розстріляного відродження». Євген Сверстюк згадував, як «по пам'яті цитували «Недугу» Плужника, «Сині етюди» Хвильового, твори Маланюка»¹.

¹ Сверстюк Є. Українська література та християнська традиція // Сучасність. – 1992. – № 12 (41).

Змужнінню шістдесятництва як опонентів тоталітаризму передувала низка міжнародних катаклізмів: події в Чехословаччині 1968 року, коли «празькою весною» радянські танки розстрілювали людей, раніше – придушення повстання угорців у Будапешті, ганебні наслідки Карибської кризи, коли Хрущов поставив світ під загрозу атомної війни. Католизатором визвольних настроїв в Україні було її колоніальне становище, тотальна русифікація та курс Кремля на злиття всіх націй в єдиний радянський народ. В аурі національного самоусвідомлення в Україні до культурного обігу поверталася репресована творчість 10-30-х років, «бойчукистів», О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер, інших. За спонтанністю неочікуваного офіціозом вибуху новації 60-х років можна співвіднести із радикалізмом класичного авангарду 20-х років ХХ ст. В Україні, так само як в Москві, в Прибалтійських художніх осередках, у Вірменії сформувалося художнє підпілля. Нефігуративний (абстрактний – за термінологією 60-х рр.) живопис в Україні, який був гранично конфронтаційним щодо рекомендованого мистецтва, оживав утаємничене у Одеських, Ужгородських, Львівських, Харківських та Київських майстернях. Першопроходцями стали: К. Звіринський, подружжя Романа та Маргіт Сельських, Л. Кремницька, Ф. Семан, П. Бедзір (Західна Україна); кияни: Г. Гавриленко, О. Дубовик, В. Ламах, Е. Котков, В. Барський, А. Сумнар; одесити – Т. Басаець, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Хрущ, інші. Їхню творчість лише посвячені мали змогу бачити на «домашніх виставках». Виставкові зали для абстракціоністів лишилися закритими до кінця 80-х років.

Першою, оприлюдненою ластівкою «відлиги» в українському мистецтві став «Суворий стиль», хоча цей напрям був швидше компромісним, ніж революційним. Його можна вважати модифікацією соцреалізму при спробі звільнити мистецтво від зайвої бравурної пафостності тематичної картини. У полотнах І. Григор'єва, В. Рижих, О. Орябінського, В. Задорожного, Ю. Малішевського, А. Сафаргаліна, К. Філатова, О. Ауцманчука, А. Рибачук, В. Мельніченка непорушними зберігалися жанрові принципи та життєподібність реалізму. Пробудження лише починалося. Стилістично «суворий стиль» був сформований на взірць монументального панно, переважно із фронтальним розтошуванням персонажів та сплосченим простором. Підкреслено буденні сюжети та герої писані в монотонно-землистій гамі із геометризациєю форм. У цьому був перегук авторів «суворого стилю» із принципами сезанізму та кубізму – так визначалася новизна. Отже, діалоги із класикою авангарду було започатковано. Зрозумілою була негативна реакція догматичного, соцреалістичного мейнстріму, бо він відчув як розсуваються межі дозволеного. На перешкоді новаціям стояло керівництво Спілки художників України. Супротив офіціозу був шаленим – це спричинило численні творчі та життєві трагедії в художньому середовищі України 60-80-х років (ХХ ст). Якщо ж повернутися до андеграундного абстракціонізму, то війна (очевидна у одних, прихована у більшості) між офіціозом та партизанською іноваційністю була

кожноденною формо співіснування. Маестро Валентін Реунов сказав: «Сірі, вбогі люди, які чомусь завжди ставали деміургами і керманичами в мистецтві України, у мене та у цілого покоління вирвали з життя десятиліття»².

Зоною великої напруги лишалися стосунки представників радянського безнаціонального соцреалізму та художників, які відродили та обстоювали «фольклорний напрям». Відомо, що кожного, хто дбав про національне, особливе, за радянів таврували як націоналіста. Треба було мати мужність, стійкість переконань, щоб відроджуючи традиції Л. Курбаса, М. Бойчука та його школи, О. Архипенка, розвивати «фолькстиль» 60-70-х років (XX ст). До старшого покоління носіїв національної пам'яті А. Ерделі, Б. Манайла, Е. Контратовича, А. Коцки приєднувалась молодь західних регіонів України: В. Микита, Е. Медвецька, Ф. Семан, Л. Кремницька, Л. Пушкаш, В. Патик; а в Києві – А. Горська, В. Зарецький, Л. Семікіна, В. Барінова-Кулеба, Т. Яблонська, І. Марчук. Ті, хто підносив ідею національної самобутності, отримував шалений супротив. Робіт «фолькстилю» не брали до експозицій, навіть нищили. Дозволеним був «шароварний фольклоризм», який, як туземний колорит колонії, репрезентував Радянську Україну на декадах дружби в Москві. У жовтні 1964 року, коли місце М. Хрущова в Кремлі посів Л. Брежнєв, Україною прокотилася хвиля арештів шістдесятників. У такій наелектризованій атмосфері робили нове мистецтво побратими з покоління Алли Горської. Вона була очевидним лідером художньо-етнічного руху та жертвою системи.

Поряд із іноваційними живописними системами 60-80-х років продовжувалася творчість реалістів. Уникаючи тематичної картини із зображенням опереточно-піднесеної революційної міфології, високопрофесійні художники старшого та середнього покоління знаходили мистецько-екологічну нішу в жанрах пейзажу, портрету, натюрморту. У 60-х (а дехто до 80-90-х) інтенсивно працювали: Григорій Меліхов, Олексій Шовкуненко, Онуфрій Бізюков, Петро Сльота, Сергій Шишко, Дмитро Шавикін, Сергій Григор'єв, Карпо Трохименко, Ілля Штільман, Сергій Подерев'янський, Борис Рапопорт, Федір Захаров, Михайло Дерегус, Григорій Хижняк. Музей має поважну колекцію, якою репрезентовано реалізм: В. Барінову-Кулебу, М. Бароянца, В. Бернадського, Г. Боню, А. Борецького, О. Бурліна, М. Варенню, В. Волкова, Є. Волобуєва і ще багатьох. У творах вчителів, так само і в творах їхніх учнів В. Реунова, В. Козика, З. Лерман, Ю. Луцкевича, А. Лимарєва, В. Рижих, Г. Голенбієвської, інших з покоління 60-70-х рр. реалізм не був пасивним, повторюваним. Художники жили в пошуковому стані. В нових образах та стилістичних відкриттях бився пульс доби зламів. Євген Волобуєв стверджував: «Реалізм – це таке сильне, живуче чудовисько, яке постійно потребує жертв у вигляді невпинних,

² Дано за Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії. – К., 2004. – С. 10.

безперервних пошуків нової форми, інакше він робиться безсилим»³. Новації реалісти знаходили у долученні до системи імпресіонізму, як це було у Є. Волобуєва, Тетяни та Олени Яблонських, або в опануванні експресивного фовізму як у випадку М. Глуценка.

II. 1970-ті роки. Мистецькі тенденції «внутрішньої еміграції»

Вже з другої половини 60-х рр. (XXст.) лібералізм «відлиги» відійшов у небуття. Брежнєвські ідеологи поновили сталінську тоталітарно-репресивну систему, пристосовуючи її до потреб соціалістичного міфу. Варварським нищенням у 1974 р. полотен московських живописців на виставці, що одержала назву «бульдозерної», з Кремля було дано сигнал партократам всіх республік СРСР щодо непримиренної боротьби з інакодумством. Поновилися арешти дисидентів та переслідування «самвидаву». Керівництво Спілки художників України «вичищало» власні ряди від вільнодумців. У листі до О. Заливахи 5 грудня 1969 р. Алла Горська писала: «Опанасе, мене позбавлено авторства, бо «даси каяття, дамо авторство». Працювати можу, а ось імені носити не можу. Перехожу на нелегальну роботу...»⁴. Невдовзі товарищів А. Горської було заарештовано... Україною прокотилася хвиля репресій. Суспільна атмосфера після другої черги арештів у 1971 році була гнитючою як для літераторів, так і для художників. «Межева ситуація» (за термінологією екзистенціалізму) пропонувала: андеграундне інакодумство, «внутрішню еміграцію» – самоізоляцію у майстерні або конформізм, за якого жертвують творчим «я». До конформізму залучилася основна маса «заробітчанин» від мистецтва. Обдаровані та самостійні митці схилялися до «внутрішньої еміграції». В українському мистецтві остаточно окреслилися контури двох культур: для заробітку – офіційна тематика, в майстерні – творчі пошуки. Двоїстість та розкол свідомості віддзеркалялися у зламі цілісної картини світу, у схильності до іронії та клоунади.

Професійні відкриття та іноваційні пошуки покоління 70-х років пов'язані із роботою у міжреспубліканських творчих групах (Седнів, Сенеж, Гурзуф). Обмін інформацією, зародження нових дружніх зв'язків, напружена праця – все це розширювало обрії, було ковтоком свіжого повітря. Українці Ю. Єгоров, В. Будніков, З. Лерман, Ю. Луцкевич, Л. Дульфан, В. Реунов, В. Рижих, С. Пустовіт, В. Стрельников, інші переймали формальні новації художників Литви, Вірменії, Грузії. У «внутрішній еміграції», де цінували щирість та художню майстерність, українська молодь ховалася від абсурдизму партійних настанов та штучної бадьорості офіціозу. В художніх осередках, а згодом й в експозиціях з'явився «тихий живопис» як бунт проти фальшивої бравурності пізнього соцреалізму. Я. Левич, Г. Григор'єва, О. Агафонов, Л. Медвідь, О. Отрощенко, Г. Бородай, І. Макарова-Вишеславська, З. Лерман, М.

³ Волобуєв Е. Цветом и словом. Живопись, воспоминания. – К., 2003.

⁴ Горська А. Чарівна тінь калини. Листи, спогади, статті. – К., 1996. – С. 99ю

Вайсберг інші були авторами непоказних сюжетів. В центрі уваги опинилася «маленька людина». Л. Медвідь. Л. Рапопорт створювали образ страждаючої людини на життєвому понезив'ї, на зламі. «Тихий живопис» непокоїв офіціоз, викликав роздратування. У цьому ліризмові влада відчувала небезпеку, бо карнавальна машкара, хисткий кордон між банальним та трагедійним підривали засади офіційного оптимізму. В метаформах Л. Медвідя аж надто відкрито прочитувався «абсурдизм совєцького способу буття». Офіційна критика вважала нескорених митців «отщепенцями», які уникають творів про космічну еру соціалізму та герів-переможців. Останні були бажаними у виставкових залах.

Пошуки живописців 70-х років помітно змістилися у бік розробки пластичної форми та камерних сюжетів. В полотнах З. Лерман, О. Отрощенко, Г. Бородай, І. Макарової-Вищеславської, Г. Неледив, В. Рижих, М. Вайнштейна, Є. Звєздова, І. Завадовського, Ю. Луцкевича, А. фЛимарева, Л. Рапопорт, Ю. Малішевського та інших чільне місце посіла тема людських стосунків, портрети колег по фаху, світу художників, музикантів. Під впливом мистецької атмосфери, що панувала у майстреньях, живопис 1970-х еволюціонував у бік лірико-сповідальної станкової картини. Йдеться про роботи І. Григор'єва, М. Вайнштейна, Ю. Єгорова, О. Орябінського, особливо – В. Рижих. Демонстративно непоказні сюжети перетворювалися у поетичне дійство.

Жанр портрету у 70-х роках репрезентовано як ліричний «портрет-картину» контрастну по відношенню до офіційних «портретів-уславлень». Ю. Луцкевич, В. Рижих, Г. Неледєва, Е. Медвецька, Л. Медвідь, С. Пустовіт, Л. Рапопорт, М. Вайнштейн, В. Микита обдарували українське мистецтво цілою галереєю образів інтелігенції.

Могутнім річищем у живопис (поряд із графікою) 70-х – початку 80-х рр. увійшла творчість митців, для яких національна ідея була стрижневою. До лідерів національно-художнього руху 60-х, долучилися молодші – Ф. Гуменюк, А. Антонюк, І. Остафійчук, Є. Найдєн, нова генерація закарпатців та живописців Львова: І. Марчук, Ю. Герц, В. Габда, Г. Булеца, Б. Буряк, Ф. Семан, М. Шинчук та інші. Свідомі митці чинили опір манкуртизму-розмиванню національної ідентичності України. На відміну від «внутрішньої еміграції» «тихого живопису», «неоренесансу» та «неосецесіону» – фольклорний напрям у мистецтві 70-х мав виразні громадянські інтонації.

Під впливом новацій в мистецтві молоді, чиї твори чим далі, тим вагомішими ставали навіть в офіційних експозиціях, еволюціонувало мистецтво коріфеїв. Яскравим був фовізм Миколи Глущенко, «фолькстиль» Т. Яблонської, а в середині 70-х її глибокі, філософські полотна «Тиша» (1978), «Безіменні висоти» (1969), «Вечір. Стара Флоренція» (1973), її пейзажні сюїти. Уславлений пейзажизм України репрезентували карпатці Й. Бокшай, В. Габда, А. КОцка, Б. Кузьма, В. Микита, П. Шолтєс та ціла плеяда кримських живописців: В. Бернадський, В. Вінтаєв, В. Волков, Ф. Захаров та багато їх колег – киян, харків'ян, одеситів.

В пошуках мистецької-екологічної ніши молодь та вже зрілі митці знайшли позитивну програму у «діалогах» із класичними системами: В. Реунов, відчувши обтяжливість державного замовлення, знайшов свій шлях та перемогу над компромісом у натюрморті, писаному в стилі бароко. Чуттєво-вітальна лінія бароко та експресивного колоризму визначала розробки Ю. Луцкевича. Г. Григор'єва опанувала пластичну тему естетського «срібного віку», зокрема поезику Борисова-Мусатова. В системі «естетичних ширм» 70-80-х років чільне місце посіла стилізація під сецесіон. Провідником наряду був В. Зарецький. Українська гілка стилю Г. Нарбута, С. Городецького, Ф. Кричевського набула молоді сили. В. Зарецький, передчуваючи постмодернізм, казав, що майбутнє мистецтва – за еклектичним маскуванням спадщини.

Живі тенденції художнього процесу знаходились поза офіційною системою все ще всевладного соцреалізму. «Зароговілі члени виставкомів» (вираз Л. Медвідя) всіляко перешкоджали появі іноваційних робіт в експозиціях. Соцреалізм часів В. Щербицького, деформований ознаками занепаду, все ще диктував правила буття. Шлях молоді до виставкових залів пролягав через московські експозиції та публікації у часописах «Творчество» та «Декоративное искусство СССР». Багато фактів засвідчує толерантне, навіть зацікавлене ставлення творчої інтелігенції Росії до талановитої української молоді. Та й московська влада наприкінці 70-х років вже дбала про міжнародну репутацію «соціалізму з людським обличчям» перед Заходом. В Москві навіть було відкрито салон андеграундної творчості. Щодо художнього середовища, то після резонансної постанови ЦК КПРС (1976 р.) «Про роботу з творчою молоддю» митці негайно використали «ліберальне кокетство» партійної верхівки для звільнення від тиску домінуючого мейнстріму. Українських митців Одеси, Львова, Києва ліпше сприймали в Москві, ніж в Україні.

III. 1980-ті роки. Час зірваної свідомості

Української залізобетонної ситуації ліберальні жести Москви стосувалися мало. В Києві трималися «генеральної лінії партії» аж до розпаду СРСР. В колах митців молоді генерації атмосфера офіціозу не сприймалася, підсилюючи дуалізм свідомості. Життя кількох поколінь художників за принципом «подвійного стандарту» породжувало в їх творчості неоднозначні метафори, закодовані образи, часто гірку іронічну клоунаду. Ті ж самі тенденції спостерігалися у фільмах А. Тарковського, в театрі на Таганці, в інших. У полотнах Л. Медвідя, в ранній творчості Т. Сільваші («Несподіване пробудження» 1981 р.), у сюрреалістичних роботах С. Базилєва, Л. Подерв'янського, С. Шерстюка, Д. Нагурного «підтекст», який потребував дешифровки, був важливішим за «текст».

Друга тенденція пов'язана із інформацією про технічні та мистецькі новації великого світу – вони просочувалися через напівзруйновану стіну між СРСР та Заходом. Молодь доби космічної ери та НТР вільно почувалася у проблемах простору-часу, у теорії відносності А. Ейнштейна, у деформаціях цивілізаційних процесів. Очевидний лідер молодіжного

руху Т. Сільваші визначав, що в його творчості «стартовим майданчиком було філософське судження, з якого у творчому польоті підноситься образотворча енергія». Д. Нагурний – митець футурологічного мислення марив ідеями майбутнього. В його полотна головним «героєм» стало зображення «простору-часу» та «тяглості подій» (за А. Бергсоном). Ідеї техноцивілізації у 80-х роках надихали багатьох митців України.

Про реалізм як метод у творах генерації 80-х говорити не доводиться. Фігуратив зберігається, але змінюється спосіб його трансформації. За прообраз слугує не побачене в люстрі (модель, запропонована Аристотелем, а у XVI ст. Леонардо да Вінчі), а міражі задзеркалля. Чим далі, тим послідовніше молодь опрацьовує можливості мистецтва як втілення «ландшафту душі». Попри тиск «застою», позначеного новою хвилею арештів інакодумців, відбулася світоглядна революція. В мистецтві вона позначилась кардинальною зміною у пластичній мові. Зауважимо, знищили себе ті, хто ставав на шлях компромісного загравання із владою. Тоді Л. Ястреб – лідер одеського андеграунду писала: «Ніколи до наших днів на художників не падав тягар виключного стоїцизму в ім'я прекрасного, як зараз»⁵.

Останні п'ятнадцять років XX століття були часом неспокою, наближення Чорнобильської катастрофи, або, за терміном М. Бахтіна «потрясіння основ та неготового буття». Художники Л. Рапопорт, С. Базилев, Д. Нагурний, Л. Медвідь, Г. Неледва прийшли до новачій модерністського мислення, передчуваючи травми та розломи «чорнобильської ери». В мистецтві посилюються тенденції сюрреалізму та експресивної деформації.

Щодо Спілки художників України, вона всіляко затулялася від небажаної новизни, від незрозумілих особистостей молодшої генерації. Єдиний мистецький часопис «Образотворче мистецтво» був напрочуд реакційним. Українські художники Одеси, Львова, Києва шукали та знаходили підтримку серед прогресивного мистецтвознавчого загалу Москви: А. Кантора, О. Костіної, Г. Плетньової, О. Якимовича, Г. Недошивіна, інших. До молодих українських митців уважно придивлялися авторитетні комісії з Москви, очолювані Таїром Салаховим. На меті було «висмоктування» талантів з периферії – усталена культурна стратегія в СРСР.

1978 року в Москві було репрезентовано графіку А. Чебикіна та живопис Т. Сільваші. Після вдалої «проби пера» в 1980 році українці Т. Сільваші, С. Гета, С. Базилев, С. Одайник та інші зробили сенсацію іноваційним живописом на молодіжній виставці в Ташкенті. Московські експерти ввели до професійної термінології поняття «український ренесанс». Учасників «ташкентської групи» негайно запросили експонуватися у Москві, втім, через негативну реакцію Києва, нудне зволікання керівництва СХ в Україні виствака «Молоді художники

⁵ Басанец Т. Ответственность за время // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса, 2001. – С. 196.

України» відбулася лише через п'ять років. Разлом між офіційним мистецтвом та вільним художнім мисленням набув конкретності.

Чорнобильська катастрофа 26 квітня 1986 року лишила страшні опіки в душах, тілах та в долях українців (навіть у Європі). Апокаліпсис, що відбувся вдома, унаочнив трухлявість «брежнєвщини». Життя вимагало перебудови. І якщо «перебудова» М. Горбачова більшою мірою була декоруванням соціалізму під демократію, то у свідомості народу, зокрема, в середовищі митців зміни були революційними. Мистецька ситуація 1986-1991 років унаочнила кардинальну трансформацію художнього мислення в бік творчого плюралізму. З репресивного соцреалізму останній покров було зірвано чорнобильським виром. На перше місце нарешті вийшла та друга культура, яка тридцять років побутувала у напівдозволеному стані.

В умовах «гласності» відроджувалися демократичні інститути: «Український культурологічний клуб», осередки чорнобильців, жертв голодомору 1932-1937 років, УНА УНСО та інші. У Києві в 1987 р. відбулася неформальна виставка «Погляд» (у колах Політехнічного інституту). Нарешті глядачі побачили український нефігуратив 60-80-х років та твори, що засвідчували зрілість національної ідеї.

У різних за стилістикою художників – П. Гайдамаки, О. Бородайя, О. Бабака, В. Грігорова, Н. Денисової, Л. Довженко, О. Дубовика, Ю. Шевченко свільність була у позиції нонконформізму. Відбувся кидок до повної свободи та вільного самовираження. Заявив про себе мультикультуризм (термін А. Оливи), в якому було ліквідовано стильові та жанрові обмеження. На виставках спостерігається еклектична мішанина усіх систем художнього мислення як образ зірваної, постчорнобильської свідомості. Продуктом естетики постмодернізму була декларована Костянтином Реуновим та Олегом Тістолом «вольова грань національного постеклектизму». Автори вільно трансформували національно-архетипове з метою створення іноваційного. Вони формували український варіант деконструкції, передтечею якої ще у 70-х роках був С. Параджанов у власних колажах.

Нове мистецтво України на межі 80-х і 90-х років піднімалось над прірвою соціальних та культурних уражень нації. Звідси особливий інтерес до етнічних джерел у акціях «Погляду» та «Шляху» (Львів – 1988).

Поряд із національно ангажованим мистецтвом у др. пол. 1980-х років набирала сили гостро-екстримальна гілка творчості, так звана «нова хвиля». Картина «Печаль Клеопатри» А. Савадова та Г. Сенченка (1987) поряд із «Вольовою гранню...» К. Реунова, О. Тістола ознаменували початок українського трансавангарду. На виставках «Седнів 88 та 89» (куратор Т. Сільваші та А. Чебикін) до художнього процесу увійшло нове покоління живописців – В. Бажай, М. Гейко, С. та О. Животкови, С. Панич, О. Голосій, М. Кривенко, П. Лебединець, А. Криволап, Д. Кавсан, Г. Вишлавський, О. Рижих та інші. Пошуки молоді були демонстративно волюнтаристські – це була відповідь на ще не забуті утиски. Живопис розподілився між полюсами – психоделічним та творчістю митців-

пластиків (традиції «живописного поля», мінімалізму, експресивного нефігуративу, тощо). Збагачений модерністським світобаченням український живопис розчинив двері у 90-ті роки XX століття.