



УДК: 75 : [316. 647. 6 : 316. 65] (477) "1960/1990"
DOI <https://doi.org/10.15407/nz2025.04.979>

МИСТЕЦЬКИЙ НОНКОНФОРМІЗМ ТА СТАНОВЛЕННЯ СВОБОДИ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНІ (1960—1990-ТІ РОКИ)

Софія ОГОНОВСЬКА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1047-9177>
аспірантка, Львівська національна академія мистецтв,
вул. В. Кубійовича, 38, 79011, Львів, Україна,
e-mail: sophia.ohonovska@lnam.edu.ua

Стаття присвячена дослідженню феномену українського мистецького нонконформізму та процесу становлення свободи творчості в Україні в 1960—1990-х рр. *Актуальність* дослідження зумовлена необхідністю глибшого осмислення взаємозв'язку між політичними, соціокультурними чинниками та художніми практиками, що формували простір самовираження митців у радянський період і після його завершення. *Мета* статті — з'ясувати, як український мистецький нонконформізм змінювався під впливом історичних і соціокультурних трансформацій, які чинники сприяли його еволюції та як ці процеси вплинули на становлення свободи творчості в Україні. У дослідженні використано комплекс *методів*: історико-культурний, компаративний, контекстуальний аналіз, що дає можливість виявити як загальні закономірності, так і локальні особливості розвитку нонконформістського руху. *Результати* роботи полягають у виокремленні й характеристиці ключових етапів, регіональних осередків та механізмів самоорганізації й інституціалізації андеграундних ініціатив у мистецькому середовищі. Стаття доповнює та уточнює існуючі матеріали та підходи до осмислення українського нонконформізму, звертаючи увагу на ті аспекти хронології, соціокультурної динаміки й регіональної специфіки, що залишалися менше систематизованими в попередніх дослідженнях. Робота розглядає нонконформізм як важливу складову історії українського мистецтва й культури, що значно вплинула на формування свободи творчості в Україні в останній чверті ХХ століття.

Ключові слова: нонконформізм, андеграунд, свобода творчості, трансформація мистецького середовища Львова, мистецьке середовище Львова, образотворче мистецтво.

Sofia OHONOVSKA

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1047-9177>

Postgraduate student at the Lviv National Academy of Arts,
38, V. Kubyiovycha str., 79011, Lviv, Ukraine,
e-mail: sophia.ohonovska@lnam.edu.ua

ARTISTIC NONCONFORMISM AND THE EMERGENCE OF CREATIVE FREEDOM IN UKRAINE (1960S—1990S)

The article examines the phenomenon of Ukrainian artistic nonconformism and the emergence of creative freedom in Ukraine during the 1960s—1990s. Throughout the Soviet period, the Ukrainian art scene operated under cyclical political pressure, with phases of partial liberalization alternating with periods of intensified ideological control. These factors shaped the dynamics of alternative artistic practices, which not only opposed the official ideology but also laid the groundwork for the establishment of creative freedom at the end of the twentieth century. Local centers of unofficial art and the underground played a particularly important role in these processes, as their initiatives ensured the continuity of the modernist tradition and supported artistic experimentation.

Problem Statement: this study aims to supplement and refine existing scholarship on Ukrainian nonconformism by focusing on those aspects of chronology, sociocultural dynamics, and regional specificity that have remained less systematically explored in previous research.

The *purpose* of the study is to determine how Ukrainian artistic nonconformism evolved under the influence of historical and sociocultural transformations, what factors contributed to its development, and how these processes affected the formation of creative freedom in Ukraine.

The research applies a set of *methods*, including historical-cultural, comparative, and contextual analysis, which make it possible to identify both general patterns and local particularities in the development of the nonconformist movement.

The *results* of the study consist in identifying and characterizing the key stages, regional centers, and mechanisms of self-organization and institutionalization of underground initiatives within the art scene. In *conclusion*, the article argues that Ukrainian artistic nonconformism should be seen not only as a form of resistance to ideological pressure but also as an active component of the process of establishing creative freedom in Ukraine during the late 1980s and early 1990s, as well as preserving the continuity of artistic traditions.

Keywords: artistic nonconformism, nonconformism, underground, freedom of creativity, transformation of Lviv's artistic environment, artistic environment of Lviv, visual arts.

Вступ. Упродовж радянського періоду мистецьке середовище України функціонувало в умовах циклічних змін політичного тиску, що коливалися між періодами часткового послаблення та посилення ідеологічного контролю. У часи відносної лібералізації культурної політики інтелектуали, митці та активісти отримували більше простору для самовираження, виникали нові мистецькі ініціативи й активізовувався нонконформізм. Натомість у періоди репресій влада жорстко придушувала будь-які форми «ідеологічного відхилення», засуджуючи «західні впливи» та переслідуючи дисидентів.

Аналіз літератури та наукова новизна. Феномен українського мистецького нонконформізму та становлення свободи творчості знайшов відображення в роботах багатьох вітчизняних дослідників. Зокрема, значний внесок у дослідження проблематики зробили Авраменко О., Вишеславський Г., Голубець О., Димшиць Е., Котова О., Куш С., Ложкіна А., Луговська А., Малєонюк К., Мельник В., Олексій А., Панчишин І., Петрова О., Сидор-Гібелінда О., Склярєнко Г., Смирна Л., Ткачук І. та інші. Їхні праці охоплюють широкий спектр тем: від хронології подій і трансформації художніх напрямів до аналізу соціокультурних процесів та інституційних змін у мистецькому житті України загалом та в окремих регіональних центрах. Особливу увагу приділено хроніці й локальним осередкам нонконформістського руху, процесам інституціалізації андеграундних течій і формуванню альтернативних мистецьких просторів. Проте, незважаючи на численні напрацювання, комплексний і системний аналіз взаємозв'язку між політичним контекстом, розвитком нонконформізму й становленням свободи творчості, з урахуванням регіональних особливостей, досі залишається недостатньо опрацьованим.

Мета дослідження полягає в тому, щоб з'ясувати, як змінювався український мистецький нонконформізм під впливом історичних і соціокультурних трансформацій, які чинники сприяли його еволюції та як ці процеси вплинули на становлення свободи творчості в Україні.

Наукова новизна роботи полягає в поглибленому аналізі українського мистецького нонконформізму в контексті змін культурної політики, з урахуванням регіональних особливостей та механізмів самоорганізації й інституціалізації творчих практик. У дослідженні уточнено й систематизовано малодосліджені аспекти

взаємозв'язку між історичними та соціокультурними трансформаціями та становленням свободи творчості, а також висвітлено роль локальних мистецьких осередків і альтернативних просторів у цих процесах.

Основна частина. Після смерті Сталіна та засудження «культу особи» в 1956 році, в період «відлиги», прихований спротив офіційному ідеологічному курсу посилювався, і важливою його складовою був нонконформізм [1, с. 106]. Його прибічники зробили вагомий внесок у формування ідейних та естетичних засад, що посприяли подальшим трансформаціям мистецького середовища. В українському контексті «нонконформізм» не був стилістично визначеним явищем і ґрунтувався передусім на незалежній творчій позиції [2, с. 172]. У другій половині ХХ століття художники, які протиставляли свою творчість соцреалістичному канону, працювали як у різних довоєнних модерністських напрямках, так і займались пошуками нових форм художнього вираження через експерименти.

Незважаючи на утиски, нонконформізм продовжував своє існування і в період брежнєвського «застою» (1965—1985). Незважаючи на те, що офіційне мистецтво залишалося строго регламентованим, визначаючи тематичні та стилістичні рамки, поза його межами розвивалося «неофіційне» мистецьке середовище. Зацікавлене широким спектром модерністських та авангардних напрямів, воно формувало нову мистецьку традицію, спираючись на переосмислення досвіду минулих десятиліть. Класифікувати поділ нонконформістського руху за його соціально-етичними позиціями вдалось Г. Вишеславському, який розділив його на вектор андеграунду та «неофіційного мистецтва» [3, с. 120—121]. Ці явища відіграли важливу роль у тривалому русі за національне відродження і дозволили митцям, обмеженим у своїх можливостях впливу на офіційний дискурс, звертатися до власних форм самовираження та зберігати внутрішню свободу, одночасно уникаючи відкритої конфронтації з владою.

Андеграундне середовище, як радикальна компонент нонконформістського руху, було герметичним та часто міфологізованим через свою вимушену конспіративність. Оскільки професіоналізм в радянський час визначався наявністю відповідного диплома, андеграунд вважався середовищем непрофесіоналів. Водночас приналежність до цього напрямку багатьох художників із професійною освітою вказує на складніші причини, які спонукали художників обирати підпілля. Багато

представників цього напрямку зазнавали переслідувань за свою творчість, яка не відповідала офіційній ідеології. Щоб зберегти свою незалежність, митці переважно працювали вдома, часто поєднуючи це з викладацькою діяльністю, працею на монументальних фабриках, у книжковій графіці, тощо. Серед визначних представників андеграунду були такі митці, як Алла Горська, Опанас Заливаха, Людмила Семикіна, Микола Трегуб у Києві, Олександр Ануфрієв, та Валентин Хрущ в Одесі, Карл Звіринський, Ярослава Музика, Роман і Маргіт Сельські, Олександр Соколов у Львові, Вагріч Бахчанян та Анатолій Кринський в Харкові, Павло Бедзир та Єлизавета Кремницька в Ужгороді, та інші [2, с. 174—175]. Єдиним варіантом показати своє мистецтво та отримати визнання серед однодумців були виставки, які зазвичай організовувалися в квартирах, а сміливіші митці ризикували проводити їх у неформальних публічних просторах в знак протесту проти обмеження цензури, накладеної радянською владою. Прикладами є «салони», які у своєму помешканні організовували львівські митці Роман та Маргіт Сельські [4, с. 238]; виставка гурту «Нью Бент» на території старого заводу у Києві 1964 року; виставка «Під аркою», організована у дворі одного з будинків у Харкові 1965 року, учасниками якої були Вагріч Бахчанян, Анатолій Кринський, Михайло Басов та ін. [5, с. 11]; провокативна виставка «Сычик + Хрущик», організована Станіславом Сичовим та Валентином Хрущем на паркані Одеського оперного театру 1967 року [6]. Багато митців стикалися з переслідуваннями, серед них Вагріч Бахчанян, Павло Бедзир, Леонід Войцехов, Ала Горська, Опас Заливаха, Карл Звіринський, Ярослава Музика, Микола Трегуб, Валентин Хрущ та інші [7, с. 118].

З середини 1970-х років, помітним напрямом розвитку нонконформізму стало «неофіційне мистецтво». Зі створенням у 1976 році Молодіжного об'єднання художників при Спілці художників влада прагнула знизити суспільну напругу, надаючи митцям більше автономії. Будучи менш радикальними за андеграундних представників, і одночасно залишаючись дуже схожими за естетикою, митці приєднувались до офіційних художніх інституцій та ставали помітною альтернативою офіційному мистецтву. Окремі художники отримали змогу демонструвати свої твори на виставках Спілки, брати участь у пленерах та виконувати державні замовлення, що дало доступ до певних економічних благ

і відносної стабільності. Серед представників «неофіційного мистецтва» були Акім Левич, Михайло Вайнштейн, Євген Волобуєв, Іван Марчук, Федір Тетянич, Тіберій Сільваші у Києві, Олександр Ацманчук, Юрій Єгоров, Віктор Маринюк, Слава Сичов, Олег Волошинов в Одесі, Андрій Бокотей, Любомир Медвідь, Зиновій Флінта, Олег Мінько, Еммануїл Мисько, Роман та Маргіт Сельські, Карло Звіринський у Львові, Євген Соловйов, Віктор Гонтаров, Віталій Куликов у Харкові та інші [2, с. 176—177].

Неофіційне мистецтво в Україні, як і андеграунд зосереджувалися на індивідуальності та свободі творчого мислення, уникаючи будь-якого ідеологічного навантаження. Важливою рисою українського нонконформізму було прагнення до відродження національної культури, що суттєво відрізняло його від подібних рухів в інших радянських центрах. Серед числа найпомітніших явищ 1970-х років було формування харківської школи фотографії, розвиток київського клубного руху, нефігуративний одеський живопис та експерименти в сфері декоративного мистецтва у Львові [1, с. 125—135]. Однак, як зазначає Г. Вишеславський, саме у творчості харківських фотографів та представників одеського гурту АПАРТ почали з'являтися елементи, які пізніше можна було співвіднести з естетикою неоавангарду [5, с. 12]. Завдяки цим осередкам всередині нонконформістського руху виникли передумови для переходу до нового етапу, коли модернізм та неоавангардизм почали співіснувати, визначаючи ключові напрями мистецтва 1980-х років.

Естетика нонконформістських рухів, особливо в період 1960—1970-х років, характеризується зверненням до індивідуальних художніх пошуків, що поєднували європейські мистецькі традиції, глибокий символізм та образотворчу фольклорну стилістику, яка слугувала засобом вираження народницьких ідей і втіленням просвітницької моделі популярної культури. У періоди кризи панівної образотворчої системи інтерес до етнокультури серед художників посилювався, стимулюючи пошуки нових естетичних і філософських концепцій [8, с. 35]. Важливий внесок в поширення та розвиток цих пошуків зробили «неформальні академії» — майстерні подружжя Романа і Маргіт Сельських у Львові, Федіра Манайла в Ужгороді, а також оселі А. Горської, І. Світличного та багатьох інших у Києві. В цих осередках визрівала культура «шістдесятників», яка свіdomo протиставляла себе офіційнозу. За спостережен-

нями О. Петрової, в 1970-х роках, митці все частіше підкреслювали ідею національної самобутності у своїй творчості, звертаючись до архетипних фольклорних, подекуди навіть етнографічних образів (твори Ф. Манайла, Е. Кондратовича, А. Коцки, В. Микити, І.-В. Задорожного, Т. Яблонської, А. Горської, В. Патики, Р. і М. Сельських, А. Монастирського, К. Звіринського, Я. Музики). На Заході України національні ідеї транслиювалися через експресіонізм, фовізм та абстракціонізм, тоді як у Києві поширення набув «суворий стиль» (твори І. Григор'єва, О. Орябінського, М. Вайнштейна, В. Рижих та ін.), що акцентував увагу на бутті звичайної людини, відроджував логіку конструктивних композицій, а також надавав значення кольору й фактурі [9, с. 171—172]. Наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років ці тенденції розвинулися ще більше, закладаючи основи для творчого прориву в період другої половини 1980-х — початку 1990-х років.

Завдяки художникам, які, всупереч тиску радянської влади та репресіям, продовжували творчу діяльність, нонконформізм забезпечив тяглість мистецького процесу між поколіннями, від авангардних пошуків початку ХХ століття до модерністських експериментів 1960—1980-х років. Ця спадкоємність стала одним із чинників подальшого розвитку українського мистецтва 1980-х—1990-х років, зокрема його творчого переосмислення в нових західних тенденціях. Як підкреслює у своїй праці Л. Смирна: «...митці стають ревізіонерами попередньої традиції, намагаються модернізувати її, відокремити національне від радянського та «шароварного». Митці-вісімдесятники синхронізували власні пошуки з європейським національно орієнтованим мистецтвом «нової хвилі» та його стилістичними відрухами італійського трансавангарду (А. Боніто Оліва), «нової архайки», небагато, шукали своє місце в європейському контексті» [10]. Багато нонконформістів згодом стали вчителями для яскравих представників молодого покоління художників. І, хоча в творчості учнів рідко простежується пряме наслідування художньо-образної мови їхніх наставників, саме це забезпечило спадкоємність поколінь, заклавши основи для формування нового мистецького дискурсу наприкінці 1980-х років. Під їхнім впливом нове покоління художників виразило дух своєї доби, осмислюючи мистецьку свободу крізь призму сучасних викликів і перспектив.

Початок 1980-х років в історії України став періодом суттєвих трансформацій і змін, які згодом позначилися на всіх сферах життя, зокрема й на мистецькому середовищі. Цей час ознаменувався низкою важливих політичних подій, зокрема смертю трьох генеральних секретарів ЦК КПРС впродовж 1982—1985-х років. Часті зміни керівництва засвідчили кризу радянської системи, що поступово втрачала стабільність. На тлі цих політичних процесів відбулася масштабна катастрофа, що мала глобальні наслідки, — аварія на Чорнобильській атомній електростанції у 1986 році [11, с. 214; 12, с. 46—50; 13, с. 113; 1, с. 137]. Ця подія не лише продемонструвала системні прорахунки радянської тоталітарної системи, але спричинила глибоку екологічну, соціальну та культурну кризу, яка суттєво вплинула на суспільну свідомість. У 1991 році радянський союз остаточно припинив своє існування та Україна здобула незалежність.

Історико-культурний контекст цього періоду був ключовим у мистецьких зрушеннях. Одним із перших проявів відродження української культури стало заснування колишніми дисидентами Українського культурологічного клубу (1987) в Києві, який висвітлював реалії української історії, зокрема масштабів Голодомору та наслідків Чорнобильської катастрофи [13, с. 113]. З другої половини 1980-х років значними подіями мистецького життя стали персональні виставки представників андеграунду, серед яких експозиції робіт Г. Гавриленка, І. Марчука, О. Дубовика, Ф. Гуменюка, А. Антонюка, Я. Левича, А. Лимарева, Е. Петренка та інших [14, с. 357]. Почався динамічний процес трансформації мистецького середовища та «інституалізації андеграундних течій» [2, с. 194]. Організовувались численні незалежні платформи для художніх експериментів та виставкової діяльності, зокрема незалежні творчі об'єднання художників, такі як «ТОХ» (Одеса, 1985), «Панорама» (Харків, 1987), «Центр Європи» (Львів, 1987), «Погляд» (Київ, 1987), «Шлях» (Львів, 1988), «Паризька комуна» (Київ, 1988), «Клуб українських митців» (1989, Львів), «Літера А» (Харків, 1989), «Хоругва» (Тернопіль, 1990), Сумська філія «Малевич — центру» (Суми, 1992), «Живописний заповідник» (Київ, 1992), «Братство Преподобного Аліппія» (Київ, 1992), «Човен» (Одеса, 1992), «Дзига» (Львів, 1993), «Фонд Мазоха» (Львів, 1993) та інші. Почали формуватись альтернативні галереї та

артцентри, як от «Совіарт» (Київ, 1987), «Три крапки» (Львів, 1988, після 1990 — «Гал-арт»), Центр сучасного мистецтва «ГІРС» (Одеса, 1990), «Новий простір» (Одеса, 1993) та інші [15, с. 100; 16, с. 191; 12, с. 115, с. 122; 13, с. 118; 1, с. 144].

У мистецькому середовищі України почали з'являтися виставкові проекти, що вперше проходили без заборон і цензури, відкриваючи нові перспективи для вільного творчого висловлювання. Як відзначено в праці О. Голубця: «В мистецькому світі серед неформальних акцій однією з найпомітніших стала виставка «Погляд», яка відбулася в приміщенні Київського політехнічного інституту (1987). Вона стала першим «проблиском» й ознакою відкритого протиставлення власної позиції групи художників сірій буденності офіційного мистецтва» [13, с. 113—114]. На той час, коли професійна кураторська практика ще не була сформована, художники нерідко брали на себе роль кураторів, артменеджерів і навіть арт-дилерів [17, с. 254]. Серед інших важливих подій цього часу варто відзначити такі: проєкт Юрія Соколова «Запрошення до дискусії» (Львів, 1987) в Музеї фотографії; виставка творчого об'єднання «ТОХ» (Одеса, 1987) в Інституті будівництва; фотовиставка «Ф-87» (Харків, 1987) в Паладі культури студентів політехнічного інституту; виставка «Погляд» (Київ, 1987) в 19-му корпусі Київського політехнічного інституту; звітні виставки седнівських пленерів під керівництвом Тіберія Сільваші та Олександра Соловйова «Седнів-88» (1988), «Седнів-89» (1989) та «Седнів-91» (1991) у залах Спілки художників; Бієнале «Імпреза» (Івано-Франківськ, 1989—1997); міжнародний фестиваль «Плюс 90» (Львів, 1990) за організації творчого об'єднання «Центр Європи»; виставка «Дефлорація» (Львів, 1990) в музеї Леніна, за організації галереї «Три крапки»; виставка «Три покоління українського живопису» (Київ, 1990); фестиваль молодіжної культури «Вивих» (Львів, 1990); Бієнале українського образотворчого мистецтва «Відродження» (Львів, 1991 і 1993) та інші [2, с. 194; 18, с. 174; 1, с. 144].

Важливим аспектом художнього життя зазначеного періоду стала інтеграція українських митців у світовий мистецький контекст. Сприяли цьому процесу численні закордонні виставки, такі як «Українське малярство 1960—1980-х років: три покоління українського живопису» (Данія, Копенгаген та Оденсе, 1990), «Дух України: 500-ліття малярства»

(Канада, Вінніпег, 1991), «Постамнезія» (Німеччина, Мюнхен 1992), «Ангели над Україною» (Шотландія, Единбург 1992), «Степи Європи» (Польща, Варшава, 1993), «Роксоланія» (Бельгія, Клеколаре, 1994) та інші, організовані завдяки співпраці з іноземними діячами культури та за підтримки культурних інституцій та посольств [1, с. 167].

Українське мистецтво увійшло в епоху кардинальних змін, обумовлених як соціально-політичними трансформаціями, так і культурними зрушеннями. В цей період художники відходять від жорстких канонів радянського періоду, звертаючись до індивідуальних пошуків та експериментів. Відкриття інформаційних кордонів, скасування цензури та перші можливості публічного самовираження створили сприятливе середовище для розвитку різноманітних мистецьких напрямів. Цей період відзначився тим, що митці не лише рефлексували над своєю добою, а й активно формували її нові естетичні орієнтири, поєднуючи постмодерністські вияви як у традиційних мистецьких медіумах, так і експериментуючи з новими формами мистецької дії — від акціонізму до просторових інтервенцій.

Мистецьке середовище України другої половини 1980-х — початку 1990-х років характеризувалося активними трансформаціями. З огляду на регіональну специфіку розвитку мистецьких процесів, доцільним є короткий огляд ситуації в окремих містах, що дає змогу окреслити ширшу картину змін у мистецькому середовищі цього періоду.

Київське мистецьке середовище другої половини 1980-х — початку 1990-х років відрізнялося динамічністю та новаторством, формуючи відкрите до експериментів нове покоління художників. Одним із ключових явищ цього часу стало відновлення інтересу до абстрактного мистецтва. Київське творче об'єднання «Живописний заповідник», до складу якого входили Т. Сільваші, М. Кривенко, А. Криволап, О. Животков, М. Гейко та інші, відіграло важливу роль у відродженні інтелектуальних засад абстракціонізму. Дослідниця Л. Смирна зазначає, що їхня творчість, зосереджена на пошуках «абсолютної форми» та дослідженні кольору, в межах одного медіуму, вивела мистецтво на новий рівень діалогу з природним і культурним ландшафтом України [19, с. 337], тоді як назва «заповідник», запропонована Т. Сільваші, відображала сутність об'єднання, де авангардні практики поєднувалися з імперативом одвічних цінностей живопису

і відповідністю законам фаху [20, с. 102]. Ці підходи природно об'єднували спадок авангарду із актуальними постмодерністськими напрямками, формуючи унікальну історико-культурну перспективу у мистецтві.

Наприкінці 1980-х років в Україні сформувався рух «нової хвилі», до якого приєдналися багато київських митців. Як показує у своїй праці Г. Вишеславський, для цього покоління була характерна стилістична різноманітність, метафоричність, експресія і звернення до архаїчних та національних мотивів [21, с. 5]. Водночас «нова хвиля» активно інтегрувалася у світовий контекст, використовуючи впливи італійського трансавангарду, німецького експресіонізму та, частково, дадаїзму.

Об'єднання «Паризька комуна», сформоване, як і «Живописний заповідник», на седнівських пленерах ще в 1988—1989 роках, організованих Т. Сільваши (на той час керівника молодіжного відділення Спілки художників України), стала одним із найяскравіших прикладів українського постмодерністського руху. Учасники цього об'єднання, такі як О. Голосій, В. Турбіна, А. Савадов, І. Чичкан, В. Цаголов, Д. Кавсан, О. Глиницький, Ю. Соломко та інші, використовували у своїх творах засоби гротеску, гри, еротичних мотивів, цитатності тощо. О. Сидор-Гібелінда зазначає, що паркомівці ідейно та стилістично були близькими до європейського постмодернізму, проте важливим було використання «цинічної іронії та нігілістичної самопародії», що в сукупності, за своєю суттю протистояло традиціям реалістичного українського малярства [22, с. 51].

Новостворені мистецькі організації, зокрема, Центр сучасного мистецтва «Soviart» (1987 р.), а також галереї «Триптих» (1988 р.), «Ойкумена» та «Інкоарт» (обидві засновані в 1989 році) стали важливими майданчиками для представлення робіт митців, які раніше працювали в андеграунді. Перші офіційно дозволені виставки — «Молодість країни» (1987) та «Седнів 88» (1988), перша радянсько-американська виставка (1987) «Українське малARTство (60—80 рр.)» (1990) — стали важливим кроком у формуванні нового етапу мистецького розвитку [17, с. 254]. На початку 1990-х років Київ відрізнявся активним зростанням кількості галерей та сміливих новаторських виставкових проєктів, які ставали справжнім викликом для аудиторії, звиклої до соцреалізму.

Заснування Центру сучасного мистецтва Сороса у 1993 році в Києві, стало ще одним важливим етапом розвитку мистецтва, сприяючи його включенню у світовий культурний контекст та підтримуючи художників через грантові програми. [23, с. 303]. Завдяки діяльності Центру, митці отримали доступ до різноманітних ресурсів, в тому числі міжнародних періодичних видань присвячених теорії та практиці сучасного візуального мистецтва. Це сприяло впровадженню нових ідей та медіумів в українське мистецьке середовище, стимулювало активні творчі пошуки, водночас утверджуючи сучасне мистецтво як інструмент суспільних змін.

Однією з найпомітніших мистецьких дискусій кінця 1980-х років була полеміка між прихильниками модернізму і постмодернізму. У Києві вона найбільш яскраво проявлялася в суперечках між «Живописним заповідником» та «Паризькою комуною». Ці дискусії стосувалися не лише естетичних, а й світоглядних питань, зокрема того, чи є постмодернізм хронологічним спадкоємцем модернізму чи його окремою складовою [19, с. 368—369].

В Одесі мистецьке середовище другої половини 1980-х — початку 1990-х років формувалися під впливом багаторічних традицій місцевого нонконформізму та особливого згуртування митців довкола визначних особистостей. Уже на початку ХХ століття місто стало осередком важливих подій, зокрема, варто виділити Міжнародні салони (1909—1914), організовані скульптором В. Іздебським, які об'єднували українських та європейських митців, серед яких В. і Д. Бурлюки, О. Екстер, В. Кандинський, та В. Татлін, Ж. Брак, А. Дерен, А. Матіс, А. Русо [15, с. 30, 80; 24]. У 1960-х роках ці традиції трансформувалися у живописний нонконформізм, що вирізнявся активним освоєнням абстракції як форми протесту проти офіційного соцреалізму. Згодом, у наступній декаді, завдяки Юрію Єгорову та його колегам виникло поняття «одеська школа», яка поєднувала новаторські підходи та творчий спротив радянській системі.

Незважаючи на еміграцію деяких визначних митців на початку 1980-х років (В. Стрельникова, О. Ануфрієва, В. Хруща, В. Наумець, Л. Дульфіна) в Одесі залишилися художники (В. Басанець, Ю. Єгоров, В. Маринюк, О. Стовбур, С. Савченко, Л. Ястреб та інші), які зберегли унікальність одеської школи, що проявлялась через «насичений

колерит, міцний конструктивний малюнок, прагненням до нефігуративності» [18, с. 169]. Почався процес інституалізації андеграундного мистецтва: у 1986 році засновано перше офіційне об'єднання в Одесі — Товариство одеських художників (ТОХ), а на початку 1990-х років з'явилися такі організації, як Центр сучасного мистецтва «Тирс» та асоціація «Нове мистецтво». Вони створили платформу для розвитку новітніх мистецьких практик, стимулюючи появу арт-об'єктів, відеоінсталяцій та перформансів [25, с. 141]. Такі трансформації середовища сприяли активній експансії актуального мистецтва, розширюючи кордони для творчого самовираження.

У період перебудови нове покоління одеських митців почало орієнтуватись на постмодерністські напрями, зокрема трансавангард. Серед провідних художників були Д. Дульфан, І. Зомб, О. Ройтбурд, В. Рябенко, С. Ликов та інші, які звернулись до ігрових ситуацій, нігілізму, міфотворчості та полістилістичності [2, с. 185; 1, с. 165]. У цей же час у середовищі «АПТАРТу» (Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, О. Петренко та інші) формувалася постконцептуалізм, якому були властиві іронія та деконструкція [15, с. 117; 25, с. 141—142].

У мистецькому середовищі Харкова другої половини 1980-х — початку 1990-х років, на противагу іншим художнім центрам України, не спостерігалось значної орієнтації на традиційні образотворчі жанри. Консервативність місцевої Спілки художників змушувала митців шукати альтернативні шляхи для самовираження. Це сприяло активному розвитку художньо-промислової творчості, зокрема ди-зайну, графіки та художньої фотографії.

Харківська школа фотографії (ХШФ), яка виникла у 1970-х роках, стала феноменом на радянському просторі, зокрема завдяки діяльності Б. Михайлова, С. Браткова та Р. П'ятовка, що поєднували документальний стиль із концептуальними підходами, іронією та гостросоціальною критикою. Наприкінці 1980-х фотографія здобула друге дихання завдяки представникам «нової хвилі». Такі митці, як М. Педан, В. Старко, І. Манко та інші, оновили жанр репортажної фотографії, інтегруючи експериментальні та концептуальні елементи [2, с. 193]. Отже, Харків кінця 1980-х років вирізнявся мистецькою активністю, яка переважно розвивалася через фотографію, посилюючи експерименти, та поступово переорієнтовуючись увагу на нові медіа.

Львівське мистецьке середовище другої половини 1980-х — початку 1990-х років вирізнялося наявністю одразу декількох тенденцій, що зумовлювалось низкою чинників, закладених у попередні десятиліття. Тяглість модерністської традиції, досвід нонконформізму, зростання міжкультурних контактів і відновлення культурної пам'яті стало підґрунтям для нових мистецьких стратегій, в тому числі і до постмодерністських пошуків. У науковому дискурсі переважає підхід, згідно з яким львівське мистецьке середовище цього періоду слід сприймати не як цілісне явище, а як мозаїчну структуру, сформовану з автономних творчих постатей [23, с. 318; 13, с. 110—111]. Така децентралізована модель пояснюється відсутністю стабільної інституційної підтримки й розвитком художнього життя переважно на основі особистої ініціативи, неформального об'єднання та самоорганізації.

Важливим осередком мистецького життя того періоду стала галерея «Три крапки» Григорія Косована, діяльність якої значною мірою розвивалася під впливом кола митців навколо Платона Сільвестрова. Учасники цього середовища дистанціювалися від естетики соціалістичного реалізму, розвиваючи художню мову як форму особистої свободи. Їхнє іронічне переосмислення традицій стали підґрунтям для локального варіанта постмодерністського мистецтва. Як згадує Г. Косован, з часом окреслилася група авторів із радикально критичним поглядом на мистецький процес [26]. Серед учасників цього кола були П. Сільвестров, І. Шульєв, О. Замковський, М. Ягода, А. Сагайдаковський, С. Горський, Ю. Соколов і Б. Бергер.

На думку Г. Вишеславського лише виставки галереї «Три крапки» — «Дефлорація» та «Виставка до конгресу лікарів-українців» (1990) — «...відкрили іронію, сарказм, грайливість, власне, ті риси постмодернізму, що не одразу і не всіма були сприйняті у Львові...» [12, с. 91].

За спостереженням В. Сидоренка, у постмодерному живописі відбулися суттєві зрушення в уявленнях про естетику: художній твір почав виходити за межі традиційного розуміння прекрасного. Оцінка мистецького образу перестала спиратися виключно на досконалість форми, адже естетична цінність більше не зводилася до самої форми як такої [15, с. 121]. До кола львівських митців, що репрезентували ці тенденції, належать: С. та І. Копистянські, Ю. Соколов, П. Сільвестров, І. Барабах, Б. Бергер,

В. Бажай, П. Гранкін, О. Замковський, В. Кауфман, С. Якунін, Ю. Кох, Г. Сидоренко, П. Старух, В. Костирко, Р. Жук, А. Сагайдаковський, І. Подольчак та І. Дюріч, І. Шульєв, М. Ягода, З. Стецула (Гарбар), О. Турянська та інші. [15, с. 119; 27, с. 424—48; 12, с. 100]

Творчість багатьох із львівських митців тяжіла до роботи з просторовими об'єктами, асамбляжами, інсталяціями, що не виключало інколи живопис, графіку та фотографію, що були позначені постмодернізмом зі впливом неоавангарду. Це митці І. Барабах, М. Василенко, П. Гранкін, Р. Жук, О. Замковський, І. та С. Копистянські, А. Сагайдаковський, П. Сильвестров, Ю. Соколов, З. Стецула (Гарбар), І. Шульєв; згодом — В. Кауфман, П. Старух, О. Турянська та інші [12, с. 99—100]

Розвивалося й нефігуративне мистецтво, що поєднувало модерністські засади з відкритістю до експериментів. У цьому руслі працювали В. Бажай, А. Денисюк, О. Турянська, І. Шумський, І. Янович та інші. Для частини з них нефігуративність стала полем індивідуальних пошуків, у якому модерністські підходи поєднувались із постмодерністською деконструкцією зображення, трансформацією простору та концептуалізацією твору.

Паралельно з новими художніми пошуками, у Львові продовжувала розвиватися модерністська лінія, що мала підґрунтя ще з попередніх десятиліть. Йдеться про феномен, який можна умовно окреслити як «продовжений модернізм», який, незважаючи на впливи світового актуального мистецтва, залишався важливою складовою мистецького ландшафту. Для багатьох художників це був насамперед етичний та естетичний ідеал, пов'язаний з вірою у високе покликання митця та сутнісну значущість образу. Це крило представляли митці старшого покоління: Р. Сильвестров, Л. Медвідь, О. Мінько, Б. Сорока, О. та М. Андрущенко, Г. Левицький, П. Маркович, З. Флінта, В. Лобода, В. Патик, О. Слободян, О. Манюк та інші. У новому суспільно-культурному контексті, позначеному процесами декомунізації, зростанням релігійної свободи та активізацією національного руху, ці художники почали все частіше звертатися до тем, які раніше залишалися маргіналізованими або забороненими: релігії, історичної пам'яті, національної ідентичності. Водночас у формальних пошуках зберігалося тяжіння до філософської гли-

бини, експресивного жесту, символізму та вивіреної композиції — рис, що забезпечили модернізму тривале існування як автономної художньої мови.

Зазначений період також став часом активного розвитку та експериментів в мистецькому середовищі Ужгорода, відображаючи загальні трансформації в українському мистецтві. Виникали нові об'єднання, які прагнули дистанціюватися від традицій закарпатської живописної школи та Спілки художників, серед них — група «Ліве Око». Її учасники, серед яких В. Харабарук, І. Молнар, Р. Ваці, С. Біба та інші, орієнтувалися на західні мистецькі течії, експериментуючи з живописом, інсталяцією та колажем. Учасники групи формували експозиції, що поєднували експресіоністичний живопис, інсталяції та колажні техніки. Серед найважливіших виставок цього періоду — «Дві краплі з лівого ока» (1989), виставка до Дня друку (1990), експозиція у Центрі гунгарології (1990), BalSzem (1991) та інші [28, с. 10—12]. Одним із напрямів їхнього пошуку стала відкрита критика офіційного соцреалістичного мистецтва. Паралельно з «Лівим Оком» яскравою особистістю міста був художник Павло Керестей, що демонстрував оригінальний постмодерністський підхід у творчості, використовуючи у своїх роботах своєрідну знакову систему, що нагадувала наївні зображення первісних людей [12, с. 78; 23, с. 283].

Івано-Франківськ став важливим художнім центром періоду перебудови, що зазнав трансформацій в межах загальноукраїнського культурного зламу. Визначальною подією стало заснування у 1989 році бієнале «Імпреза», яка згуртувала митців довкола ідеї відродження національного мистецтва та продемонструвала глядачеві зразки західноєвропейського модернізму та українського нонконформізму. Як зазначає Панчишин, бієнале «Імпреза» 1989, 1991, 1993 років, відобразили як суспільні потрясіння, що переживала країна, так і їхнє мистецьке переосмислення, що проявилось у пластичних ідеях і якості творів [29, с. 5]. Паралельно з офіційним настроєм «Імпреди» у місті розвивалося альтернативне мистецьке середовище, пов'язане з « новою хвилею ». У 1991 році група «St. Art» (В. Мулик, О. Чулков, Я. Яновський, М. Яремак А. Звіжинський, Ю. Іздрік та інші) провела першу виставку, що ознаменувала народження нового художнього руху. Важливу роль у формуванні цього середовища відіграли незалежні виставкові майданчики: галерея «S-об'єкт» Мирослава Яремка,

а також простір «Пасаж» (1991), що став платформою для експериментальних проєктів. У 1993 році в межах галереї «S-об'єкт» відбулася резонансна акція «Заїмпреза», присвячена перформансу та відео-арту, що демонструвала нові художні стратегії, спрямовані на руйнування традиційних уявлень про мистецтво [30, с. 33—34]. І хоча до середини 1990-х соціальна активність Івано-Франківських художників знизилася, це середовище залишило значний вплив на розвиток українського постмодерністського мистецтва.

Український постмодернізм сформувався на завершальному етапі цього явища у світі, коли в країнах західної Європи та США вже проявлялись ознаки його занепаду. Це неминуче вплинуло на його розвиток, спричинивши динамічний, хоч і короткотривалий розквіт, що вже в середині 1990-х років почав поступово сповільнюватись.

Висновки. Проведене дослідження засвідчило, що український мистецький нонконформізм формувався під впливом складної взаємодії політичних репресій, періодів лібералізації культурної політики та внутрішніх механізмів самоорганізації мистецького середовища. Ці чинники визначали динаміку розвитку альтернативних мистецьких практик, які не лише протистояли офіційній ідеології, а й закладали підґрунтя для утвердження свободи творчості наприкінці ХХ століття.

Особливу роль у цих процесах відігравали локальні осередки неофіційного мистецтва та андеграунду, які завдяки власним ініціативам сприяли створенню альтернативних мистецьких просторів і вечірніх шкіл, що забезпечували тяглість модерністської традиції та підтримували художні експерименти.

Дослідження доповнило існуючі знання про український нонконформізм, систематизувавши молододосліджені аспекти його регіональної специфіки, механізмів самоорганізації та зв'язку з історичним і соціокультурним контекстом. Зроблено висновок, що нонконформізм слід розглядати не лише як форму опору ідеологічному тиску, а й як активну складову процесу становлення свободи творчості в Україні в другій половині 1980-х — початку 1990-х років та збереження тяглості художніх традицій.

1. Голубець О. *Мистецтво ХХ ст.: український шлях*. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво». *Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб.* Київ: Вид. дім А + С, 2006.

- № 3. С. 171—198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2006_3_16 (дата звернення: 26.05.2025).
3. Вишеславський Г. Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка — спадщина, овіяна багатьма культурами. *Ін-т проблем сучас. мистецтв. НАМ України*. Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2022. 256 с. DOI: 10.31500/978-617-640-573-3
4. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. *Термінологія сучасного мистецтва: означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України: словник*. Київ: Terra Incognita, 2010. 413 с.
5. Вишеславський Г. Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ): (одеський АПТАРТ). *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 9—22. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248422
6. Куш С. «Портрети» спротиву. *Газета «День»*. 2011. № 62. URL: <https://web.archive.org/web/20200930-062545/https://day.kyiv.ua/uk/article/naprikinci-dnya/portreti-sprotivu> (дата звернення: 28.06.2025).
7. Петрова О. «Ноїв ковчег»: Живопис другої половини ХХ століття. Тенденції. *Національний художній музей України*. Київ, 2000. С. 116—121.
8. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн.* Київ, 2006. Кн. 2. С. 5—76.
9. Петрова О. Утопія художньої свободи 60-х років у проєкції на образотворчі реалії передпочатку ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА (мистецтвознавство та музейна справа)*. Київ, 2000. Том 18. С. 171—175. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/c8c646b7-9be1-432e-ae08-7387ef6f2b71/content> (дата звернення: 5.07.2025).
10. Смирна Л. Легітимізація нонконформізму: процес пішов. *Журнал «Art Ukraine»*. 2016. URL: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.V12CD09OLIU> (дата звернення: 5.07.2025).
11. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950-х—2005-го років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн.* Київ, 2006. Кн. 2. С. 193—239.
12. Вишеславський Г. *Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму*. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
13. Голубець О. *Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття*. Львів: Академ. експрес, 2001. 176 с.
14. Складенко Г. Українське мистецтво другої половини 1980—2000-х років: події, явища, спрямування. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн.* Київ, 2006. Кн. 2. С. 353—392.
15. Сидоренко В. *Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть*. Київ: ВХ [студіо], 2008. 187 с.

16. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 188—196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18 (дата звернення: 21.06.2025).
17. Луговська А., Лагутенко О. Становлення артінституцій Києва (1990-ті — 2020 роки). *Наук. зб. «Українська академія мистецтва»*. Київ, 2023. Вип. 33. С. 252—259. DOI 10.32782/2411-3034-2023-33-29.
18. Димшиць Е. Український живопис кінця 1950-х — початку 1990-х років. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн*. Київ, 2006. Кн. 2. С. 150—192.
19. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. *Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України*. Київ: Фенікс, 2017. 480 с.
20. Ткачук І.Л. Живопис українських мистецьких угруповань «Паризька комуна» та «Живописний заповідник» кінця 1980-х — середини 1990-х років: інтегративні моделі сприйняття: дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії): 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2021. 183 с.
21. Вишеславський Г.А. «Нова хвиля» у візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х (соціально-культурний аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: ІПСМ НАМУ, 2014. 18 с.
22. Сидор-Гібелінда О. Некролог по «Комуні». *Terra incognita*. 1995. № 3/4. С. 50—52. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita34_uartlib.org.pdf (дата звернення: 19.06.2025).
23. Ложкіна А. Перманентна революція. *Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття*. Київ: ArtHuss, 2019. 544 с.
24. Малеонюк К. Дикуні і декаденти. Авангардні виставки в дореволюційній Україні. *Проект «Амнезія»*, 2019. URL: https://amnesia.in.ua/avant-garde-ukraine?fbclid=IwY2xjawH25_dleHRuA2F1bQIxMAABHeTwG1kXJ9LGxAGdIVcjz2LpN6plaMgrH2I4YFnzaQ5vR8lXdOo_e5QJ1Q_aem_GN05MbNEx-ullCW3LSLTjQ (дата звернення: 23.06.2025).
25. Котова О. Особливості одеської школи живопису з другої половини ХХ століття до сьогодення. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 137—145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2013_9_14 (дата звернення: 23.06.2025).
26. Зустріч з Георгієм Косованом. Дефлорація та сучасне мистецтво у Львові 80-х та 90-х. *Арт-центр Павла Гудімова Я Галерея*. URL: <https://yagallery.com/digest/defloraciya-yak-rozvalos-suchasne-mistectvo-v-ukrayini-80-90-h-rokiv-zustrich-z-kuratorom-pershih-vistavok-georgiyem-kosovanom> (дата звернення: 15.06.2025).
27. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму. *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн*. Київ, 2006. Кн. 2. С. 424—481.
28. Олексій А. «Ліве Око» — перше неформальне об'єднання Ужгорода. *Олайн-збірник «Неформальне мистецтво Ужгорода 1990-х»*. 2021. С. 10—14. URL: https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2021/03/Neformalne_mystetstvo_Uzhhoroda_book_web.pdf (дата звернення: 15.06.2025).
29. Панчишин І. *Імпреза-93: Третє міжнародне бієнале станкових мистецтв (кат. вист.)*. Івано-Франківськ: Відродження, 1993. 128 с. URL: <https://postimpreza.org/library/tretie-mizhnarodne-biennale-stankovykh-mystetstv-impreza-93> (дата звернення: 10.07.2025).
30. Мельник В. Івано-Франківськ: 1989—1995. *Terra Incognita*. 1996. № 5. С. 32—35. URL: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf (дата звернення: 23.06.2025).

REFERENCES

- Holubets, O. (2012). *Art XX Century: Ukrainian Way*. Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2006). Nonconformism: Underground and «Unofficial Art». *Artistic Culture. Topical Issues*, 3, 171—198. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2006_3_16 (Last accessed: 03.07.2025) [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2022). The Art of Oleksandr Stakhov-Shuldizhenko: A Legacy Infused with Many Cultures. *The Modern Art Research Institute of the NAA of Ukraine*. Nizhyn: PP Lysenko M.M. DOI: 10.31500/978-617-640-573-3 [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H., & Sydor-Hibelinda, O. (2010). *Terminology of Contemporary Art: Definitions, Neologisms, Jargon of Contemporary Visual Art in Ukraine: A Dictionary*. Kyiv: Terra Incognita [in Ukrainian].
- Vysheslavskiy, H. (2021). Neo-Avant-Garde Tendencies of Nonconformist Art in the 1980s (Odesa APTART). *Modern Art*, 17, 9—22. DOI: 10.31500/2309-8813.17.2021.248422 [in Ukrainian].
- Kushch, S. (2011). «Portraits» of Resistance. Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20200930062545/https://day.kyiv.ua/uk/article/naprikinci-dnya/portreti-sprotyvu> (Last accessed: 07.07.2025) [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2000). «Noah's Ark»: Painting of the Second Half of the 20th Century. *Trends: Catalog* (Pp. 117—121). Kyiv: National Art Museum of Ukraine [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2006). Ukrainian Artistic Nonconformism: Historical and Worldview Dimension. *Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century* (Vol. 2, pp. 5—76). Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA [in Ukrainian].
- Petrova, O. (2000). The Utopia of Artistic Freedom in the 1960s in Projection onto the Fine Art Realities of the Early 20th Century. *Scientific Notes*, 18, 171—175. Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/>

- bitstreams/c8c646b7-9be1-432e-ae08-7387ef6f2b71/content (Last accessed: 10.07.2025) [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2016). *Legitimization of Nonconformism: The Process Has Begun*. Retrieved from: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.V12CD09OLIU> (Last accessed: 10.07.2025) [in Ukrainian].
- Avramenko, O. (2006). Changes in the Paradigm of Fine Art Functioning in Ukraine from the 1950s to 2005. *Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century* (Vol. 2, pp. 193—239). Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA [in Ukrainian].
- Vysheslavskyi, A. (2020). *Contemporary Art in Ukraine: From Underground to Mainstream*. Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA of Ukraine [in Ukrainian].
- Holubets, O. (2001). *Between Freedom and Totalitarianism: The Artistic Environment of Lviv in the Second Half of the 20th Century*. Lviv: Akadem. Ekspres [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (2006). Ukrainian Art of the Second Half of the 1980s—2000s: Events, Phenomena, Directions. *Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century* (Vol. 2, pp. 353—392). Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2008). *Visual Art from Avant-Garde Shifts to New Directions: The Development of Visual Art in Ukraine in the 20th—21st Centuries*. Kyiv: VKh [in Ukrainian].
- Skliarenko, H. (2009). «New Wave» and Ukrainian Art of the Late 20th Century. *Modern Art*, 6, 188—196. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_18 (Last accessed: 10.07.2025) [in Ukrainian].
- Luhovska, A., & Lagutenko, O. (2023). The Establishment of Art Institutions in Kyiv (1990s—2020s). *Ukrainian Academy of Arts*, 33, 252—259. DOI 10.32782/2411-3034-2023-33-29 [in Ukrainian].
- Dymshyts, E. (2006). Ukrainian Painting of the Late 1950s — Early 1990s. *Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century* (Vol. 2, pp. 150—192). Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *A Century of Nonconformism in Ukrainian Visual Art*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Tkachuk, I.L. (2021). *Painting of the Ukrainian Art Groups «Paris Commune» and «Picturesque Reserve» from the Late 1980s to the Mid-1990s: Integrative Models of Perception*. (Doctoral dissertation). Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].
- Vysheslavskyi, H. (2014). «New Wave» in Ukrainian Visual Art of the Late 1980s — Early 1990s (*Sociocultural Aspect*). (Dr. diss. abstr.) The Modern Art Research Institute of the NAA of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sydney-Hibelinda, O. (1995). Necrology for «Commune». *Terra incognita*, 3/4, 50—52. Retrieved from: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita34_uartlib.org.pdf (Last accessed: 11.07.2025) [in Ukrainian].
- Lozhkina, A. (2019). *Permanent Revolution: Art of Ukraine, 20th — Early 21st Century*. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
- Maleoniuk, K. (2019). *Savages and Decadents: Avant-Garde Exhibitions in Pre-Revolutionary Ukraine*. Retrieved from: https://amnesia.in.ua/avant-garde-ukraine?fbclid=IwY2xjawH25_dleHRuA2FlbQIxMAABHeTwG1kJX9LGxAGdlVcjz2Lp-N6plaMgH2I4YFnzaQ5vR8IXdOo_e5QJ1Q_aem_GN05-MbNEx-ullCW3LSLTjQ (Last accessed: 10.07.2025) [in Ukrainian].
- Kotova, O. (2013). Features of the Odesa School of Painting from the Second Half of the 20th Century to the Present. *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 9, 137—145. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2013_9_14 (Last accessed: 11.05.2025) [in Ukrainian].
- Meeting with Heorhii Kosovan: Deflation and Contemporary Art in Lviv in the 80s and 90s*. Retrieved from: <https://yagallery.com/digest/defloraciya-yak-rozvivalos-suchasne-mistectvo-v-ukrayini-80-90-h-rokiv-zustrich-z-kuratorom-pershih-vistavok-georgiyem-kosovanom> (Last accessed: 10.07.2025) [in Ukrainian].
- Vysheslavskyi, H. (2006). Contemporary Visual Art of Ukraine During the Postmodern Period. *Essays on the History of Fine Arts of Ukraine of the 20th Century* (Vol. 2, pp. 424—481). Kyiv: The Modern Art Research Institute of the NAA [in Ukrainian].
- Oleksii, A. (2021). «Live Oko» — The First Informal Association in Uzhhorod. Informal Art of Uzhhorod in the 1990s (Pp. 10—14). Retrieved from: https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2021/03/Neformalne_mystetstvo_Uzhhoroda_book_web.pdf (Last accessed: 01.07.2025) [in Ukrainian].
- Panchyshyn, I. (1993). «Impreza-93»: *Third International Biennial of Easel Arts (Exhibition Catalogue)*. Ivano-Frankivsk: Vidrozhennia. Retrieved from: <https://postimpreza.org/library/tretie-mizhnarodne-biennale-stankovykh-mystetstv-impreza-93> (Last accessed: 08.05.2025) [in Ukrainian].
- Melnyk, V. (1996). Ivano-Frankivsk: 1989—1995. *Terra Incognita*, 5, 32—35. Retrieved from: https://uartlib.org/downloads/TerraIncognita5_uartlib.org.pdf (Last accessed: 08.05.2025) [in Ukrainian].