
Творчість Анатолія Степаненка на перетині художніх практик

The Work of Anatol Stepanenko at the Intersection of Artistic Practices

УДК 7.01:008(477) + 7.071.1(477)
DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346109

Галина Скляренко

Кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, старша наукова співробітниця відділу візуальних практик Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at the Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, and Senior Research Fellow in the Department of Visual Practices at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена творчості художника Анатолія Степаненка, що склалася наприкінці 1960-х років у неофіційному середовищі українського мистецтва та надалі набула розвитку у 1970–2000-х роках, віддзеркаливши показові тенденції міждисциплінарності та мультимедійності, які позначилися інтересом як до традиційних медіа (графіка та живопис), так і роботою у кіно, фото, акційних практиках, мистецтві об'єкту. Розгортаючись у постконцептуальному просторі, діяльність А. Степаненка прокреслила пізньорадянський та новітній періоди українського візуального мистецтва, демонструючи шляхи творчого усвідомлення особистості та формування авторського образного світу. Творче зростання митця проходило у Києві та Львові, важливе місце у його творчій біографії посів період роботи у Базелі та участь у міжнародних проєктах. Попри його активну участь майже у всіх програмних групових виставках в Україні у 1990–2000-х років, його роботи залишаються маловідомими широкій публіці та фаховому середовищу, складаючи попри те важливу сторінку історії українського мистецтва, а властива художнику інтермедіальність є важливою частиною сучасної художньої свідомості та визначає особливості актуальних мистецьких практик.

Ключові слова: постконцептуальні практики, неофіційне мистецтво, суб'єктивне дослідження простору, індивідуальність художника.

Постановка проблеми. Попри те, що українське мистецтво пізньорадянських десятиліть та років перебудови й незалежності знаходиться зараз у колі активної уваги вітчизняного мистецтвознавства, однією з відчутних проблем у його дослідженні залишається відсутність мистецтвознавчих текстів про творчість окремих митців, що не лише утворює лакуни у реконструкції художнього процесу, а й ускладнює аналіз та реконструкцію спрямувань загального художнього поступу. Це стосується, зокрема, й творчості Анатолія Степаненка, роботи якого увібрали

важливі тенденції у новітньому мистецтві України — від кінця 1960-х років до сучасності. Особливості художньої мови та образності його творів, позначені виразною авторською індивідуальністю, додають нові риси до загальної картини українського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі царини творчості А. Степаненка, зокрема його режисерські праці в кіно, опинилися в колі художньої критики ще з початку 1990-х років, де помітним явищем «нового українського кіно» стали його фільми «Місяць

уповні» (Ноктюрен, 1988) та «Годинникар і курка» (1990), в яких, як вважали дописувачі, були присутні «ознаки постмодернізму» [1, с. 58], що залучало їх до загальних мистецьких тенденцій часу. Серед пізніших публікацій про творчість художника варто назвати статті О. Сидора-Гібелінди [21; 20], Т. Жмурко [9], О. Окунєвої [16] та авторки цієї публікації [22–26]. Нову хвилю уваги до творчості А. Степаненка спричинили його останні персональні виставки у Львові, у 2023 та 2025 роках [6; 15]. Проте і тепер його творчість залишається мало описаною та не проаналізованою.

Мета статті — описати та проаналізувати творчість А. Степаненка, особливості його міждисциплінарного образного мислення, окреслити його місце в українському мистецтві 1970–2000-х років.

Виклад основного матеріалу. В одному зі своїх авторських текстів років незалежності Анатоль Степаненко висловив думку, що, здається, накреслює важливий та досі не врахований ракурс дослідження його художнього доробку. Згадуючи про перші кроки у мистецтві, він розмірковував: «...я був готовий до самостійної творчості, проте ніхто мені не пояснив, що таке бути художником у цій країні» [26, с. 312]. Зрозуміло, питання — як бути художником, є, напевно, засадничим для кожного митця, але в конкретних історико-ідеологічних умовах воно набуває своїх вимірів, знов і знов ставлячи автора перед складним вибором шляху, висуваючи перед ним щоразу нові проблеми. Тим більше, що творчість А. Степаненка охоплює кілька історичних періодів в житті нашої країни: від пізньорадянських десятиліть до сучасності, кожний з яких мав свої особливості та був позначений своїми викликами — ідеологічною регламентацією як самого мистецтва, так і способу життя в радянську добу та економічними кризами, відсутністю необхідної мистецької інфраструктури (художнього ринку, належної кількості та якості галерей, мистецьких фондів тощо) у роки незалежності, що, безперечно, ускладнювало самореалізацію художника, змушувало його постійно шукати свого місця в мистецькому житті, засобів та можливостей креативної діяльності.

Проте особливості творчого шляху А. Степаненка були обумовлені не лише «зовнішніми» обставинами, а насамперед рисами його вдачі, життєвою, світоглядною позицією, яка чи не від самого початку відзначалася незалежністю і прагненням, як скаже він в одному зі своїх інтерв'ю, «все життя робити лише те, що подобається» [29], що, як відомо, «коштує дуже дорого»... Інтереси художника вже з перших кроків розгорталися поза офіційною радянською доктриною як вільна креативність, постійне прагнення розширити межі та виміри своєї творчої діяльності. Варто навести фрагмент спогадів письменника І. Клеха, що був добре знайомий з митцем у Львові: «Степаненко з тих художників, які рано зробили свій вибір, і вибір, на відміну від багатьох, був зроблений ним свідомо <...>. Цей шлях я б назвав художньою непокорю. Уникаючи лобових зіткнень, він обмежувався малюванням на шпальтах життя, власним <...> артистизмом намагаючись хоч трішки розіграти прилеглий до нього простір» [12]. Продовжує ці спогади й Г. Комський, який сформулював образ «Степаненка у Львові» ще більш виразно: «...він розганяв довкола себе смог послууху та страху, який додушував місто в середині сімдесятих — початку вісімдесятих» [12]. Зрозуміло, що ця позиція не лише обумовила його андеграундне існування в радянський час, а й «позасистемність» у наступні роки. Більше того, артистичність, схильність до змін, «непокора», що долала фахові обмеження, при широкій та різноспрямованій обдарованості — малювання, режисура, фото, поезія — значною мірою й визначили міждисциплінарність його творчості.

Але коротко про художника. Він народився у 1948 році у київському передмісті Ірпені. Після восьмого класу вступив до Київського художньо-промислового технікуму, який закінчив у 1967-му. Пізніше він згадуватиме: «Гадаю, моему розвитку сприяли декілька факторів: дух лібералізму, властивий шістдесятих, та дезорієнтація наших викладачів, які самі мріяли про відхилення від канону соціалістичного реалізму. У творчих проявах нас не обмежували, тому я, поглинутий жадою самоствердження, прагнув до самовдосконалення» [26, с. 312]. Термін

«дизайн» тоді в нашій країні ще не використовувався, але «художнє конструювання», яке викладали в училищі, передбачало досить широкий діапазон фахових можливостей, зокрема роботу з різними мистецькими техніками та матеріалами, що стане йому у пригоді надалі. Тим більше, що молодому художнику зразу ж «було тісно» у вимірах регламентованості соцреалістичної системи, він шукав «іншого», знаходячи його в закордонних журналах, зокрема таких, як «Америка», де можна було побачити твори модерністів ХХ століття: Мондріана, Танґелі, Кандінського, Колдера та ін. Вони демонстрували інше мислення, художні мови, інший спосіб креації. Після закінчення училища А. Степаненко був готовий втілювати ці стилістики на практиці. Випробуванням стала для нього військова служба — чотири роки у воєнно-морському флоті на Середземному морі та Атлантиці, на які припали військові операції, пожежі на кораблі тощо. Відтак — Київ, де потрібно було повертатися до звичного повсякдення, шукати своє місце у житті, творчості та професії. Ситуацію змінив випадок: несподівана поїздка до Львова у 1971 році, де він залишиться надовго. Спершу працював натурником у художників, відвідував заняття з рисунка на вечірньому факультеті Львівського інституту прикладного і декоративного мистецтва, до якого вступив у 1972 році на відділення художнього скла (закінчив у 1977 році). Однак і тут власне йому прагнення бути «поза межами» проявилось з новою силою, позначилося на поведінці та творчих пошуках.

За фахом працювати він не став. Лише одного разу, через багато років після закінчення інституту, у 2017-му він виконав вітраж у торговому центрі «Олеся» у Білій Церкві. До речі, ця робота стала одинокою, що її він зробив на офіційне державне замовлення. В архіві художника є ще кілька ескізів вітражів, які залишилися нереалізованими. Та й, напевно, саме визначення «мистецького фаху» до нього складно застосувати. Він завжди відчував себе і діяв як «вільний художник», що легко, як писав про нього Г. Комський, змінює сфери діяльності, вражаючи «рідкісним даром поляризованої повноти»: здатністю до несподіваних творчих перевтілень.

Про А. Степаненка «львівського періоду» згадує письменник І. Клех як про одного з найяскравіших учасників тогочасної львівської художньої сцени, де столиця Галичини відігравала роль «нашого Заходу», де було більше свободи, більше культури, більше незалежності [11]. «Львівський контекст», самий образ цього старовинного міста з його міфами, легендами, настроями не лише глибоко вплинув на молодого художника, а й міцно увійшов у його твори. Львів, що століттями існував на перехресті культур, імперій, країн, релігій та мистецьких традицій, був, як підкреслював М. Соколов, «абсолютно дивним, по-своєму навіть сюрреалістичним мультикультурним анклавом» [31, р. 51], який виявився близьким світосприйняттю та художнім візіям митця. Насправді ж у Львові років застою панувала та ж сама атмосфера «притлумленого духовного життя» та подвійних морально-етичних стандартів, що й в усій країні. Однак творчий клімат у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва був на той час ліберальнішим, ніж у Київському художньому інституті, а тому чимало молодих людей прагнули навчатися саме в ньому. Одночасно з А. Степаненком тут вчився І. Копистянський, а у широкому колі знайомих та друзів були О. Аксінін, В. Онусайтіс, пізніше молоді О. Тістол та М. Маценко, з якими він співпрацюватиме надалі у Києві, юний І. Подольчак, що тільки-но розпочинав малювати.

Проте епоха застою, яка тривала до перебудови, формувала особливі шляхи авторської реалізації, де особисті творчі інтереси та відкриття найчастіше залишалися у «приватному просторі» художника, реалізовувалися поза офіційною культурою. А вже у 1970-ті відчуття свободи стає найтісніше пов'язаним із самозбереженням. Головний шлях митця пролягав у подоланні загальної інерції, виході за межі спекулятивного офіційного мистецтва у широкі, а то й глобальні проблеми художньої культури. Звідси дорога вела до певного ескапізму, бажання винайти, окреслити свій особливий, часом фантастичний світ, де сні, дійсність, марення, прозріння та відчай сплітаються нерозривно. У мистецтві формується особливе відчуття часу — всеосяжної Вічності, де складно перетинаються історико-культурні алюзії та фантастика.

Сама ж сучасність відлякує, здається безнадійно ідеологізованою та сфальшованою. А тому «радикальний», новий художник будує свій образний світ поза межами ідеології, складаючи авторський міф із різноманіття філософських ідей та гіпотез, які існують у світовій культурі та непідвладні маніпуляціям влади і суспільства.

Львівський період для А. Степаненка виявився дуже важливим, і не лише завдяки інститутським фаховим студіям. Важливим було спілкування, широке коло читання, а найважливіше — можливість, попри ті чи ті обмеження, «жити активним творчим життям», постійно розширюючи свій творчий простір, змінюючи самі уявлення про «спосіб існування художника». Чи не найбезпосереднішим проявом цих зусиль ставали його акційні практики. Більшість з його акцій того часу (залишилися незафіксованими), котрі він проводив у парках та скверах, у гуртожитку, майстернях та квартирах друзів, мали поведінковий характер, як і обраний для себе образ гіпстера в одязі та естетичних уподобаннях, безкінечний та самодостатній процес вільної креації. Серед цих акцій — малювання кольоровою крейдою у кафе та на вулицях, стояння на одній нозі під стіною із квіткою в зубах, окреслення своєї тіні на доріжці у Стрийському парку, викидання знайденої на звалищі жовтої магнітофонної стрічки з даху гуртожитка в простір «синього неба» чи викидання з вікна того ж гуртожитка радіоприймача, що кожного ранку о шостій годині грав гімн Радянського Союзу і будив студентів. За їхньою легкою грайливістю ховалася опозиція до офіційної радянської системи та наполегливе бажання змінити самі виміри творчості, надати їм інших якостей. Набридливій одноманітності повсякдення протиставлялась антинормативність, карнавальна легкість гри, можливість невимушеного самопрояву і те прагнення містифікувати, а водночас і проявляти, і приховувати власне «я», «повірити самому та змусити повірити глядача, що це “я” є кимось іншим», що, на думку Т. Гундорової, були загалом характерними для творчої свідомості епохи [7, с. 61].

Серед його захоплень того часу — і рух гіпі, одним з центрів якого в СРСР був Львів, притягуючи до себе молодих людей з різних міст країни.

Однак, львівські гіпі, як і прихильники цього руху в інших містах СРСР, відрізнялися від своїх західних колег: «...у тутешньому середовищі хіпі-культура була радше модою на вільний стиль життя з його принадами сексуальної революції, неробством і меломанією. Звісно, багато хто з молоді поринав у інтелектуальні пошуки, однак лише одиниці стали справжніми ідеологами “безмежної любові” та “земного раю тут і зараз”. Для більшості опинитися у середовищі хіпі означало познайомитися з новими музичними записами чи довідатися дещо таке, чого не прочитаєш у книжках. Тому на різних етапах до хіпі долучалися представники інших неформальних груп: прихильники джазу й рок-музики, учасники мотоциклетних перегонів, члени підпільних мистецьких шкіл і релігійних сект, втаємничені адепти йоги» [14]. Ці інтереси вплинули та творчу та особисту свідомість А. Степаненка, який захопився східними духовними практиками, вченням К. Кастанеди, а разом з тим — новою музикою, поезією, новим кіно.

У Львові визначилася одна з головних царин його діяльності — графіка, а точніше — малювання, що переросте насамкінець у величезне, за назвою самого художника, «паперове твориво». Ранні, датовані 1963–1964 роками малюнки з архіву художника вже зафіксували ряд мотивів, що надалі лише поглиблювалися, розходилися концентрованими колами навколо первинного задуму: кентаври, пустельні фантастичні пейзажі, метафоричні композиції з алюзіями на античну, давньоєгипетську, східну міфологію, однак стилістика його графіки та її формально-образні особливості остаточно визначаються саме у Львові. Напевно, це захоплення було не випадковим: воно не лише відповідало природі обдарування художника, а й певним чином виростало з мистецьких уподобань творчого середовища міста, де, як напише потім Р. Яців, «графіка — це не просто один з видів художньої творчості, це його історія і одна з найцікавіших ланок культурної традиції» [30, с. 116]. Промовисто звучать тут і слова І. Клеха, який називав Львів містом «графіки та кераміки, а не живопису та скульптури. Зрозуміло, що не у значенні наявності того чи іншого, а у значенні просунутості одного щодо іншого.

Ні, не колір, а лінія, не вихід художньої ідеї нагору, а скручення її у клубок, відхід у сферу приватного, <...> а у випадку графіки — самою своєю націленістю на відновлення людського, “занадто людського” простору, що свідчить про розпад простору суспільного, про зниклу в ньому свободу, про забуття спрямованої до неба думки...” [11].

Графіка А. Степаненка — і близька і відмінна від того, що робили тоді, в середині 1970-х молоді львівські художники. Тим більше, що саме тоді на художню сцену виходить нове покоління львівських митців, з творчістю яких будуть пов’язані нові образно-формальні тенденції у цьому виді мистецтва. Як писав провідний львівський мистецтвознавець Г. Островський, їхні твори були «спрямовані до мистецтва більш масштабного та ємного, мистецтва більш філософічного, <...> більш розумового, що виходить не стільки з живих вражень і відчуттів, скільки перш за все з великої та значної думки», де «зв’язки з навколишньою дійсністю <...> стають більш опосередкованими, нерідко зашифрованими, вимагають аналізу та зустрічної роботи глядача» [17, с. 127]. Серед них — Ю. Чаришніков, І. Остафійчук, К. Суєвалова, В. Онусайтіс, В. Дем’янишин, О. Аксінін та ін. З більшістю з них А. Степаненко був добре знайомий. Всі вони закінчили Львівський поліграфічний інститут імені І. Федорова, зразу ж позиціонували себе у професії саме як графіки. І хоча надалі творча доля кожного розгорталася по-своєму, як в офіційному, так і у неофіційному середовищі, про графіку А. Степаненка ніколи не згадувалося. Чому? Через те, що він навчався в іншому художньому виші, чи через те, що ніколи не позиціював себе «фаховим графіком», не прагнув вступити до Спілки художників чи брати участь у офіційних виставках, був «вільним художником», якого захоплювало саме порушення кордонів у творчості та усталеній системі мистецтва? Між тим, порівнюючи малюнки А. Степаненка з роботами молодих львівських графіків цього покоління (зокрема, В. Онусайтіса чи О. Аксініна), в них можна побачити багато спільного. Перш за все — особливий «присмак» або, як писав І. Клех, «отрута сецесії» — чи не останнього великого стилю в мистецтві — примхливого та декоративного, перейнятого

щемним почуттям зникаючої краси. З сецесією пов’язана у Львові й місцева міфологія — культ епохи початку XX століття, коли старовинне місто на кордоні Австро-Угорської імперії переживало культурний сплеск. Настрої кінця тодішньої імперії накладалися на передчуття кінця «імперії радянської», сплітаючи у парадоксальний естетичний клубок різноманітні художні алюзії. Чутливий дар художника всотував ці імпульси, своєрідно відбиваючи їх у своїй творчості. Як влучно зазначає критик, «вже з самого початку Степаненко працював не з “матеріалом життя”, який нічого не відображав: вже тоді він грав у велику гру, яка зветься культурою» [28, с. 41]. Ці — саме «культурні», а не «життєві» образні імпульси й стали визначальними для графіки покоління. Характерно, що «культурні алюзії» А. Степаненка від самого початку мали еклектичний характер, перетинаючи в одному творі та й у загальній поетиці своїх робіт різні «джерела» — «стилізації в дусі наскальної різьби ацтеків чи майя, пом’якшені витонченим еротизмом О. Бердслея та полегшені повітропальною етикою Хуана Міро» [12]. Це живе, вільне поєднання різних образів, традицій, естетичних систем цілком вписувалося у нове світовідчуття, де, за Ч. Дженксом, еклектика є правом на вільний вибір [8], де світ художника вибудовується часто на парадоксальному перехрещенні різних джерел. Однак львівських графіків нового покоління зближували й певні формально-пластичні особливості художньої мови — вишуканість ліній, вигадливість композицій. Як розповідає один з однокурсників А. Степаненка, сьогодні відомий львівський сценограф, графік, живописець Валерій Толмачов, вже в інституті малюнки Анатолія виділялися і захоплювали ритмічністю побудови, точністю та мелодійністю ліній, загадковістю сюжетів, загальною медитативністю [24].

Серед показових рис творчості А. Степаненка — парадоксальне поєднання тексту та зображення, яке в той чи той спосіб проходить крізь більшість його робіт. Тоді у Львові подібна проблематика цікавила також одного з провідних графіків покоління — Олександра Аксініна. Митці були знайомі, про спільний інтерес один до одного свідчать, зокрема, портрет Аксініна роботи Степаненка та портрет Степаненка роботи

Аксініна. Безперечно, настійливе поєднання тексту та зображення було обумовлене в їхній творчості особливостями обдарування: Степаненко писав вірші, літературні прозові тексти, Аксінін був схильний до філософського та аналітичного коментування своїх робіт: «У мене є потреба говорити, а точніше, огортати свою систему безкінечними коментарями», зазначав він у своїх рукописах [5, с. 117]. Але, напевно, не тільки цим. Доба застою, на яку припало становлення їхніх особистостей, виразно виявила те «перевиробництво та знецінення ідеологічних текстів», яке призвело не лише до їхньої змістовної інфляції, а й до проблематизації тексту в пізно-радянській культурі взагалі. Те ж саме відбувалося із зображеннями, які при зовнішній «правдоподібності» були гранично далекими від реальної дійсності. А тому чутливі до суспільно-психологічного контексту митці, для яких «бути художником сьогодні означає задавати питання про природу мистецтва» (Дж. Кошут), чи то шляхом заглиблення у його структуру, як у Аксініна, чи навпаки — шляхом розширення його кордонів, як у Степаненка, вибудовували свої твори на багатоманітні соціальних, ідеологічних, міфологічних та інших його контамінацій. Проте, складне поєднання тексту та зображення в художньому творі можна розглядати й крізь концепцію «*imagetext*» американського мистецтвознавця Вільяма Джона Томаса Мітчела, яка віддзеркалює своєрідне лінгвістичне мислення в образотворчій практиці художника [32, р. 89].

Місце тексту, напису, графеми в роботах А. Степаненка — одна з численних загадок та парадоксів його творчості. Широко залучені до структури його композицій, вони здебільшого або не прочитуються через «летючий» почерк автора, або контрастують із зображенням, як, наприклад, у його численних малюнках на офіційних бланках, проїзних білетах та інших «утилітарних» паперах. Символіка зображення та написів виразно проглядає, зокрема, й в одному з «найзашифрованіших» його аркушів 1974 року, зроблених змішаною технікою (акварель, гуаш, туш, перо), де в центрі своєрідної мандали або материнської утроби зображена червона оголена людська фігура, що палить цигарку, поряд написано: «1948,

25 апреля. 1.2.3.4.5» — дата народження художника, в композицію аркуша включена й цифра «2» та кілька авторських підписів. Що являє ця композиція: роздуми про життєвий шлях, «поздоровлення себе» із днем народження?

Написи, незрозумілі тексти, графеми, цифри він буде вплітати у композиції різноманітних «робіт на папері»: кольорових абстрактних гуашей, малюнків пером, тушшю, олівцем, кульковою ручкою, акварелей тощо. Деякі з них сприймаються майже як орнаменти, що додають свого ритму до структури аркуша, інші — як самостійні фрагменти, що накладаються на інші зображення, то контрастуючи з ними, то продовжуючи їхню ритміко-формальну тему. Як, зокрема, у більш пізньому аркуші «Чай із жасмином» (гуаш, трафарет, 1985) — своєрідній алюзії на відомий фрагмент з роману М. Пруста «У пошуках втраченого часу», такий собі різнокольоровий палімпсест із кольорових абстрактних фрагментів та зроблених шрифтовим трафаретом розпливчастих написів «ксерокс, заправка, лабораторія, ремонт», серед яких щемливо-ностальгійною нотою звучить майже стертий «з 1905 до 1985 тут мешкала ... з родини Франюків ... дід з бабою ... Наталія та Анастасія...». Формальна структура твору несподівано порушується тут життєвою історією, що ховається серед графем та кольорів.

«Паперове твориво» А. Степаненка — величезне і різноманітне. Він малює дивні портрети, де людські обличчя проглядають крізь туманне сум'яття ліній та штрихів (серія «Пастка для снів», 1990-ті), вигадані міфологічні сюжети, в яких одночасно присутні стилізовані зображення, знаки, символи різних епох — від Давнього Єгипту, Античності, Середньовіччя, мистецтва ацтеків та майя до українського фольклору. На його малюнках літають людські фігури з крилами у вигадливих костюмах, на загадкових пустельних пейзажах видно поодинокі фігури; фантастичні прибульці з інших світів; жіночі акти, примхливо переплетені із таємничими ієрогліфами, знаками, написами. До його «паперового творива» входять і паперові колажі, доповнені різноманітними малюнками тушшю та пером, над якими він працюватиме й надалі — у 1980-х та 1990-х роках. У них він використовує вирізки

з газет, журналів, фотографій, плакатів, різноманітні бланки, білети, написи та фрагменти текстів різними мовами. Так вибудовується «калейдоскоп світу» з його маніпулятивністю та ілюзіями, світ, що так важко зібрати до купи, в якому так важко знайти порозуміння. У серії графічних робіт середини 1980-х художник застосовує змішану техніку — поєднує гуаш, пастель та маркери. І хоча з часом роботи на папері ставали то більш вигадливими, то навпаки — відверто безпосередніми, їхні головні риси залишилися наскрізними як у сюжетах, так і у самому тлумаченні мистецького витвору. Постійними для художника є теми міста, образи кентаврів, оголені фігури, чий еротизм має не так чуттєвий, як міфологічно-магичний характер. Це інтерес до естетики буддизму з його принципом «все в одному і одне в усьому», тобто кожен елемент містить у собі узагальнений світ, а тому крильце метелика, самотнє дерево тощо стають джерелом незліченних змістів, естетичних метаморфоз та споглядань; сприйняття графічного аркуша перш за все як художнього об'єкта, в якому, крім самого зображення, важливими є фактура поверхні, цупкість паперу, його форма, розмір, колір. Показові в цьому плані й цикли малюнків на обгорілому папері або серія «Вторинні рудименти творчого процесу», що ніби «зберігає» залишки, начерки, фрагменти якогось досі не зреалізованого художнього проєкту.

Від 1970-х він починає писати вірші. Частина з них будуть надруковані вже за перебудови, інші залишаться у рукописах. Їхні мотиви та образи часто прямо перегукуються з його графікою:

...місце де не знайдено нічого
нечутні мов печерні кажани
незримі в день
невидимі вночі мої таємні коханки
йдеш не оглядаючись
прислухаючись до тихих кроків за своєю спиною
йди гравець з тінями
тільки не зупиняйся
бо й сам станеш іграшкою власної тіні...

Або

метаболична лялька з рибою між ніг
Маніакально виводить ієрогліфи сну

Чорний ієрогліф — час
Червоний ієрогліф — життя
Білий ієрогліф — смерть
Метаболична лялька з рибою в роті
У гіпнотичному сні
З широко відкритими очима
Сомнабулічно ловить невидиму золоту нить
Лілія — знак води
Весло — знак ночі
Триліст — знак вічності
Метаболична лялька [27].

Природа, еротика, самотність, драма творчості, пошук порозуміння стають наскрізними у його віршах.

Як у більшості художників андеграунду, малярські твори А. Степаненка 1970-х — початку 1980-х років були «малоформатними». І справа не лише в тому, що обшири графічного твору зазвичай визначаються стандартними розмірами паперового аркуша, не лише тяжінням автора до «художньої мініатюри», не випадково його твори експонувалися у 1987 та 1988 роках на Міжнародній виставці мініатюр у Торонто, а й суто побутовими обставинами: більшість свого життя він не мав майстерні. Лише за перебудови, вже у Києві, йому вдалося знайти майстерню у підвалі в районі Святошино. Тут і з'явилися його «малярські» полотна.

Загалом «роботи фарбами на полотні» датуються 1988–1992 (1995) та 2007–2016 роками. Проте варто зазначити, що тема «живопису» як окремого медіа та просторово-пластичного світу із своїми законами, вимогами та завданнями ніколи не входила в коло його інтересів. Радше була для нього ще однією іншою технікою, через яку він може розгортати свої фантастичні образи. На свої полотна А. Степаненко переносить ті самі дивні мотиви своїх творів на папері із перехрещеними між собою людськими фігурами та різними знаками, символами, ієрогліфами. Його картини, чи радше панно із підкресленою площинною побудовою, зображують ті ж абсурдистські мотиви, де окремі фрагменти можуть утворювати такі собі структурно-кольорові «орнаменти», об'єднані примхливістю ліній. «Ритуальний танець хвостоголових», цикл

«Десерт з акселераткою» (1988), «Вишукана різноманітність оболонок. Фестиваль клоунів», «Духи пралісу», «Заколот масок», «Коктейль ананас» (1989), диптих «У зрадливих обіймах арлекіна» (1989–1990), «Змова трьох», «Непристойні загравання», «Палімпсести», «Парад ляльок», «Поцілунок через скло», «Прихована гробниця», диптих «У тіні серпневого саду» (1990), «Блакитні одаліски», «Комп'ютерні монстри», «Примхи Людовика» (1991), «Метаболічна лялька», «Семіотична композиція», «Транс-комунікація» (1992) та ін. — назви його картин нагадують рядки з його віршів, складно кореспондуючи із зображенням на картинах. У них він уникає будь-якої нарації, як і в графіці, переплітаючи фігуративні та умовні, абстрактні фрагменти. Однак при «переносі» графічних композицій в іншу техніку (полотно, олія) та розмір (100 x 50(80)) притаманна «паперовому твориву» легкість, невимушеність, а то й ефемерність зникає. Композиції стають більш «важкими», часом внутрішньо переобтяженими кольорами та деталями. Повертаючись до живопису після перерви 1990-х, у 2007–2016 роках художник змінює мову своїх полотен: пише натурні пейзажі («Вид на річку Псел», «Краєвид з темною хмарою», «Зупинка на пів дорозі», 2010) або переводить свої враження від краєвидів у легкі (багато білого кольору) абстракції.

Після закінчення інституту Степаненко певний час залишався у Львові, маючи для заробітку портрети на вулицях, продовжуючи вести таке ж вільне життя, як і в інституті. Однак і тут незалежність художника, його спосіб існування, перформанси, акції своєю розкутістю та свавільністю порушували систему. Тим більше, що на порозі був 1980 рік — Олімпіада у Москві, а значить — приїзд іноземних туристів, через що великі міста мали позбутися всіх «незрозумілих та небезпечних». Зі Львова треба було виїхати «за місцем прописки». Художник повертається до Ірпеня. Тут робити було нічого. Безрадісним відкрився йому й доперебудований Київ, де неможливо було знайти роботу, експонувати свої твори, що потроху, як і у Львові, складалися у численні теки.

Вихід для себе він побачив у кінематографі. У 1984-му, дізнавшись, що Андрій Тарковський

набирає творчу групу, Степаненко поїхав до Москви. Тоді ж був написаний сценарій фільму «Абетка для сновидця», і хоча він не був реалізований, він відкрив можливість вступити до вищих режисерсько-сценарних курсів (1984–1986). Але навчатися у Тарковського не судилося: режисер саме виїхав за кордон. Анатоль був зарахований у групу Еміля Лотяну, який і відкрив йому таємниці кінопрофесії. Після закінчення курсів у 1986-му, у Києві на кіностудії ім. О. Довженко А. Степаненко зняв фільми, про які поряд зі стрічками М. Ілленка, Д. Томашпольського, О. Балагури кінознавці писатимуть як про початок нового постмодерністського українського кіно, з особливою грою образів та змісту, авторською інтерпретацією літературної класики, інтересом до демонологічних мотивів, метафізичності, загадковості [1, с. 58]. Фільми А. Степаненка — короткометражний «Місяць уповні» (1986) за мотивами новели Юрія Шевчука «Пані Сотниківна» та повнометражний «Годинникар та курка» (1987) за п'єсою Івана Кочерги «Майстри часу» стали важливим етапом у його творчості. До цього він залучив відомих радянських кінематографістів — сценариста В. Ежова (один з авторів «Балади про солдата» та «Сибіриади»), акторів Ю. Ярвета, І. Дмитрієва, М. Криніцину, Я. Гаврилюка, Т. Ташкову. Різні за образністю та стилістикою, вони відбили складний перехідний період у вітчизняній культурі кінця радянської доби — прощання з минулим, коли у художній простір стали повертатися забуті та заборонені раніше імена та події. В них віддзеркалилася й показова тенденція перебудовного кіно — «прагнення наситити візуальний ряд неординарними зображеннями», засвоювати традиції «власної культури — багатої, варіативної, щедрої на фантазію» [1, с. 58]. У фільмах А. Степаненка ці спрямування проявилися якнайповніше. Фільм «Місяць уповні» актуалізував образний світ «українського поетичного кіно», що стало чи не найяскравішою сторінкою пізньорадянської доби. Свою стрічку він розгортав як яскраву фантазію на тему українського фольклору. Про неї критик Володимир Войтенко промовисто писав: «Свого часу Степаненків кінодебют — тридцятихвилинний ігровий фільм “Місяць уповні”, знятий за повістю

Валерія Шевчука “Панна Сотниківна”, — чорнобильського року облік український кіноекран, здавалося, давно забутим, бо забороненим мистецьким променем. Він заповнив ту нішу, яка означається “дискваліфікованою” категорією “мистецтва для мистецтва”. І саме цей “авангардово-незрозумілий” фільм не лише декілька років творчо живив студентський загаль Київського кінофакультету, дебютні (і не тільки!) намагання кіностудії імені О. П. Довженка, а й передав на рівні виявленої підсвідомості загальноукраїнські переживання чорнобильського вибуху, і передчуття ще неосмисленого, навіть непередбаченого тоді вибуху національної свідомості» [2, с. 23]. Інтерес критики викликала й двосерійна стрічка «Годинникар і курка», дія якої відбувається у перші роки революції та радянської влади. П'єсу відомого українського драматурга А. Степаненко перетворив на своєрідну «притчу про Час», який здатний то рухатися, то зупинятися, то кружляти навколо певних подій, місць, обставин. Автор сміливо використовував тут документальні фото та фрагменти кінохроніки, за його власним висловом, розгортаючи «навколо збереженого авторського тексту конструкцію за принципами колажної компіляції, характерної для сучасної масової культури», та «намагався звести певні вертикальні віхи, покликані формувати ставлення до цього тексту вже з боку сучасного глядача, який оперує нинішнім історичним досвідом. Тобто контекст має народжуватися між авторським текстом... зразка 1933 і тим опосередкованим інтелектуальним досвідом, який врешті заповнює історичну пам'ять нашого сучасника, формує справжній і жахливий портрет недалекої доби» [4]. Однак, якщо «Місяць уповні» надалі ніде не демонструвався, а сама стрічка була знищена, то фільм «Годинникар і курка» можна і зараз побачити на інтернет-ресурсах. Ба більше, завдяки своїй неоднозначній образності фільм і сьогодні не втрачає своєї актуальності, перегукуючись з драматичними подіями сьогодення, які переживає Україна.

Проте для широкої глядацької аудиторії фільми А. Степаненка залишилися майже невідомі, у масовий прокат вони не потрапили. Визнання ж фахової спільноти було беззастережне, він

увійшов до професійного кола кінематографістів. У 1990-му персональна виставка його малюнків демонструвалася у програмі Міжнародного кінофестивалю «Молодість» у київському Будинку кіно, ними був проілюстрований і буклет фестивалю, та й надалі його роботи не раз експонуватимуться на «кінематографічних» виставках, як, зокрема, у 2011 році в київському кінотеатрі «Жовтень», де його роботи були представлені поряд з творами С. Параджанова, Ю. Іллєнка, О. Левченка, І. Подольчака, С. Маслобойщикова та інших.

Кінематограф викликав інтерес до фотографії, якою він починає займатися від середини 1980-х. І хоча більшість світлин А. Степаненка досі не експонувалися, вони не лише склали окрему царину у його творчості, а й віддзеркалили показові тенденції у візуальному мистецтві. Особливе місце належить тут циклу «Глибока синь» (середина — кінець 1980-х), де через портрети близьких художнику людей, через інтер'єри львівських та київських помешкань, присмеркові вулиці міст, відблиски дощу на асфальті вимальовувався своєрідний зріз часу — «кінець епохи» з його тривожними передчуттями, побоюваннями, ваганнями, непевністю. Серія була знята на засвічену (звідси — синій колір) п'ятиміліметрову плівку подвійною експозицією, що зразу ж виводило її за межі простої фіксації, переносило у простір мистецтва, ба більше — мистецтва «іншого», сповненого таїни, метафоричності, багатозначності. Ця поетика є визначальною для художника, об'єднує його різноманітну творчість, в якій складно перетинаються між собою реальні враження, особистісні переживання, авторські фантазії та гостре відчуття проминального часу. До 1985 року належить його фотосерія «Юлія в печалі», що складається з близько тридцяти знімків, де поряд із світлинами використовуються кольорові слайди. Свою героїню, молоду жінку, художник знімає в різних локаціях — на вулицях, біля залізниці, серед дерев, тінь від яких падає на її обличчя. Автор використовує тут накладання та «зсув» зображень, знімає через кілька експозицій, що загалом надає знімкам атмосфери загадковості, таємничості, фантастичної невизначеності.

На фото він фіксує й свої бодіартівські акції, робить самостійні фотоцикли, серед яких варто згадати композиції з оголеними жіночими торсами, експоновані у 1995 році в київській галереї «Бланк-арт», де в інших «матеріалах» — розмальоване жіноче тіло на фотоплівці — знайшли продовження сюжетні мотиви його графіки, відсилаючи глядача до архаїчних ритуальних практик. Як зазначали критики, виставка засвідчила «ще один етап копіткого процесу складання абетки власної мистецької мови. Його роботи схожі на таємниці, закодовані послання, що несуть не біль, образ чи емоцію, а цілий потік достоту первісної, досі не пізної інформації. Вони звертаються до глядача через утаємничені знаки (графіка) чи мову жестів, поз та предметів (світлин)» [10]. 1997 року ця тема знайде продовження у його проєкті «Трансмутації», що став реакцією на наслідки Чорнобильської катастрофи, як писав сам автор — спробою «знайти візуальний вираз опромінення та процесів, пов'язаних з цим явищем», зовні непомітним, таким, що діє на клітинному, біохімічному рівні. В експлікації до проєкту він зазначав: «Усвідомлення цієї постійної загрози відбивається на формуванні колективної підсвідомості, на багатьох аспектах психічного життя та інших сторонах повсякденної екзистенції. Перманентна дія малих доз радіації, про наслідки якої наука знає не надто багато, неодмінно проявиться у вигляді таємних мутацій різного рівня та характеру». Роботи циклу були зафіксованими на світлинах проєкціями різних зображень на оголене жіноче тіло та, по суті, переводили у фото мотиви його графіки, де жіночі ню, вкриті знаками, шифрами, лініями склали цілий шар його малюнків різних років.

Новий та надзвичайно продуктивний період у творчості художника розпочався з перебудови. Часи андеграунду залишилися позаду, тепер він стає активним учасником художньої сцени. Як згадував А. Степаненко, «на поверхню я вибрався в часи перебудови, коли стало можливим щось робити чесно. Впали заборони — і я вперше зміг надрукувати свої поезії, вперше мені дали можливість знімати кіно на студії ім. О. Довженка, вперше відбулися мої мистецькі проєкти. Тоді все відбувалося вперше, і, звісно, я тоді

був молодого людиною, яка шаленіла від захвату і можливостей, які побачила перед собою. І я їх жадібно намагався використати як фотохудожник, кінорежисер, поет, живописець» [13].

Чи можна розглядати творчість А. Степаненка, яка розпочалася на кілька десятиліть раніше, в контексті тенденцій «української нової хвилі» кінця 1980-х — 1990-х років, що загалом позначила вихід у мистецтво нового покоління художників, більшість з яких пов'язувала себе з постмодерністськими спрямуваннями? Напевно, так. Тим більше, що поєднувало їх дуже багато: загальне критичне ставлення до радянського минулого та консервативності тогочасного українського культурного середовища, де нове мистецтво важко та складно знаходило власний простір, прагнення свободи висловлювання, виходу в широкий світовий простір, вільна еkleктичність поетики. Промовисто звучить в цьому плані текст «Кредо» до спільної виставки молодих українських художників у Нью-Йорку в 1989 році, де разом з А. Степаненком брали участь І. Подольчак, М. Москаль, О. Тістол, К. Реунов, І. Безбах: «Якщо задатися питанням, звідки ми, то, дещо поміркувавши, можемо відповісти: з безодні несвободи, безвихідності і, як наслідок, глибокого духовного падіння, яке тепер називається “роками застою”. Гнітюча печаль того часу лежить на кожному з нас. Ми вийшли з того нещасливого покоління, якому судилося народитися і сформуватися як індивідам саме в цю епоху, і її печаль ще довго, якщо не завжди, буде маячити на задвірках нашої свідомості. Песимізм та інертність, замішані на інфантілізмі думки й поведінки, — гріхи, в яких нас звинувачують як “зліва”, так і “справа”, — не в останню чергу результат довгої ізоляції нашого суспільства. Ми знаємо, що спроби провентилувати його кількома виставками чи телемовами є чистою ілюзією, бо не сягають глибинної суті цієї ізоляції. Наше суспільство ще не вирвалося з того паралічу, в який його вкинув сталінізм. Зусилля, спрямовані на те, щоб звільнити патологічно усіченого в своїй внутрішній свободі співвітчизника, призводять до того, що він губиться і потрапляє в глухий кут. Часто він розглядає їх як “замах на основи”. Тому такі спроби провалюються в безкінечну порожнечу байдужості та інерції. Мистецтво,

можливе як блазнювання, офіційна помпезність та ідеологічний пресинг позбавили нас наївного ентузіазму. Однак навіть блазнювання засуджується як злочин... Та не маючи надії, що ви зрозумієте нас, ми все ж зробимо ще одну спробу знайти шлях до самих себе» [18, с. 38].

Хоча загалом діяльність митців «нової хвилі» була зосереджена на живописі, саме вони не лише почали активно вводити у вітчизняну практику нові види творчості: відео-арт, мистецтво об'єкту, акціонізм, а й долати ті видові кордони у мистецтві, які були міцно закріплені радянською системою. Тепер художник виступав вільним креатором, що міг не просто змішувати між собою традиційні медіа, а й утворював нові, синтетичні, просторово активні. Анатолію Степаненку належала на цьому шляху визначна роль.

На початку 1990-х він став ініціатором та куратором кількох етапних для українського мистецтва проєктів, об'єднаних його ідеєю «суб'єктивного дослідження простору». На жаль, ця авторська концепція залишилася неописаною. Між тим, вона не лише найвиразніше окреслила внутрішні інтенції самого художника, а й стала актуальною моделлю художнього дослідження українського культурного контексту. Адже, якщо для самого А. Степаненка «суб'єктивне дослідження простору» розгорталось перш за все в колі його особистих фантазій та переживань, то для нового українського мистецтва перебудови воно привертало увагу до того перехрещення історичних, міфологічних, ідеологічних, побутових та естетичних нашарувань, що постійно присутні в українській культурній свідомості, залишаючись неописаними, непроаналізованими, але такими, що відкривають широке поле для діяльності. У творах А. Степаненка «суб'єктивний простір» набуває різних вимірів: як зіткнення соціального та приватного, розвідок «археологічного» у сучасному, як шлях до широкої культурно-екологічної проблематики, де поєднуються природне й культурне, проте наскрізним залишається підкреслено особистісний, індивідуальний погляд митця.

Серед програмних художніх проєктів, що їх А. Степаненко ініціював на початку 1990-х, — виставка «Косий Капонір» (1992, А. Степаненко, О. Голосій, П. Керестей, О. Тістол, О. Гнилицький,

Н. Мамсіков, І. Чичкан, К. Чичкан, М. Маценко, О. Соловійов, Д. Босард (Швейцарія), Е. Говард (Велика Британія)), що була розгорнута в казематах колишньої в'язниці, представивши різноманітні об'єкти та інсталяції художників та перформанс із читанням «Уота» С. Бекета ірландською та українською мовами [3]. У тому ж році відбулася й акція в Гнилицьких печерах під Києвом, у підземній каплиці середньовічного монастиря. Авторський перформанс, що відбувався у темряві, полягав у створенні в даному середовищі особливої містичної атмосфери, де полум'я свічок доповнювалося паперовими хрестами різного кольору, написами, знаками на паперових аркушах, паперовими масками тощо. Традиційне для творчості Степаненка «паперове твориво» ставало тут частиною театралізованого дійства, залучаючи свої «зашифровані постання» до його загальної образної атмосфери: «Автор підпалював паперову стрічку, що звивалася у його руках під дією полум'я. Знакові системи на графічних творах набували особливого звучання. Один з хрестів незмінно висів на шиї у художника, в той час як маски змінювали одна одну, створюючи невлотимий ряд асоціацій та емоційних рухів. Як підтвердив пізніше А. Степаненко, контакт із середовищем під час акції був надзвичайно тісним. Ба більше, сам художник почувався у ньому органічно, досягаючи такого рівня тотожності з власним світом душі та понадчасових значень, який практично недосяжний «на поверхні» [19].

Проєкт «Києво-Могилянська академія» 1993 року (О. Тістол, А. Степаненко, А. Марченко, С. Нідерер, М. Маценко, Н. Кириченко, О. Касьянов) був розгорнутий старовинній будівлі Києво-Могилянської академії, що на той час була на ремонті. Будівельне безладдя поставало тут метафорою соціально-політичної реальності — «перебудови», а різноманітні архітектурні нашарування — як сліди, відбитки, залишки різних епох національної культури, які потрібно відкрити та зрозуміти. Художники переосмислювали простір через введення окремих творів, кольору, світла, що надали простору іншого змістового та образного звучання. Українська історія, яка наче зосередилася у старовинній споруді, поставала тут як вічна реконструкція, що на кожному

етапі перекреслює попередні здобутки й залишає по собі руїни та спогади. Сам А. Степаненко представив тут світло-кольорову «екологічну» інсталяцію з гілками дерев, що утворювали примарно-фантастичне середовище.

Ці проекти вперше в українській практиці переносили мистецькі акції у нетрадиційні локації, де власне експозиційний простір був потужним складником образів та асоціацій; вони використовували нові для України види творчості — інвайронмент, інсталяції, мистецькі об'єкти, художні мови, зокрема, «бідного мистецтва», новим було й залучення до проєктів іноземних авторів.

Саме завдяки знайомству на виставках зі швейцарськими художниками А. Степаненко отримав запрошення на творчу роботу в Базелі, що окреслила п'ятирічний період його життя. Протягом перших трьох років він отримував стипендію від Фондації Кристофа Меріана, мав кілька персональних виставок, брав участь у групових художніх акціях. Одна з них — «Чорний проєкт» — у 1994 році проходила в «Internationale Austausch Ateliers». Твори цього циклу, витримані в чорній кольоровій гамі на полотні та папері, були побудовані на абстрактних композиціях з текстами. Він почав писати і суто живописні абстракції гуашшю, що були позначені вишуканою динамікою кольору та ліній. У Базелі він працював із міжнародною мистецькою групою FABS, до якої належали художники з різних країн Європи, з Японії, Австралії, його роботи увійшли до проєктів «Markers» (банери із різними культурно-мистецькими зверненнями), що був представлений на Венеційській бієнале 2001 року. Банер Степаненка — збільшене величезне сріблясте крильце бібки — примара, спогад, вічна цінність природньої краси. Того ж року його фантастична інсталяція «Атопос — місце присутності» була розгорнута в Лодзі, розвиваючи улюблену тему художника — поєднання «археологічного» з міфологічним, чуттєвого напруження фактур та матеріалів, авторської режисури простору і його метафізичного наповнення. Його цікавлять різні практики — акційні, об'єктні, він починає працювати зі звуком, дією. Але через родинні обставини потрібно було повертатися в Україну.

Від кінця 1990-х роботи А. Степаненка експонуються чи не на всіх програмних виставках сучасного українського мистецтва: «Фото...синтез», «Парниковий афект» (1997), «Перша колекція» (2003), «Прощавай, зброє» (2004), «Незалежні» (2011), «Космічна Одісея» (2012), «Міф “Українське Бароко”» (2012), «Горизонт подій» (2016) та ін. Він робить великі самостійні проєкти, дедалі більше переходячи у своїй творчості саме до інтермедіальності, яка, напевно, найбезпосередніше відповідає його синтетичному обдаруванню. Поряд з роботами на папері він дедалі активніше займається об'єктами та інсталяціями, в яких використовує різноманітні матеріали.

Художник знову живе в Ірпені, у зеленому київському передмісті, у старому будинку своєї родини. Чи не ця атмосфера стала поштовхом для появи у його творчості особливої «меморіально-екологічної» теми, де природні матеріали — листя, гілки, сухостій, уламки деревини, кістки тварин, засушені комахи, жуки, плазуни тощо — доповнюються старими документами, написами. Художник складає свою «етнографію», в якій переплітаються й перемішуються природа, фольклор, атрибути невідомих ритуалів, магічних обрядів та вірувань. Цьому присвячені проєкти «Чудове» (2007), «Там на Землі» (2010), «Амнезія» (2011), «Метаботаніка-2. Побічні рудименти творчого процесу» (2013). Останній з них — «Метаботаніка-2», показаний у Малій галереї Арсеналу в Києві, складався як мозаїка з окремих об'єктів, де предмети побуту з родини художника, гербарії, старі фото, малюнки на старому папері, пір'я, шкаралупа горіхів тощо утворювали особливий світ, що наче зберігає «пам'ять про те, чого не було».

У творчості художника дедалі помітнішою стає своєрідна «етноархаїка», що у властивій автору «вільній еклектичності» змішувала природне та історичне, залишки органічного світу та псевдоархеологічні об'єкти неіснуючих культур. Серед програмних творів художника — проєкт «Там на Землі» (2010). Експонований на кількох великих виставках у Києві, у кожному новому контексті він набував нових змістів та значень, уточнював та розширював досліджуваний образний простір. Проєкт складався з великого

графічного панно «Засліплений кентавр» (2×3 м), намальованого на цупкому брунатному загортальному папері, мініатюрних графічних композицій на папері ручної роботи (40 шт.) та об'єктів, в яких художник використовував природні елементи (уламки дерева, засохлі рослини, кістки тварин, каміння тощо). За задумом автора, у концепції проекту складно консолидувалися його інтерпретація традицій японської школи Ніхонга, особисте осмислення Чорнобильської трагедії та роздуми про долю земної цивілізації. «Там на Землі» можна розглядати як його авторську «модель світобудови, де первинна матерія опромінена креативним дотиком творчої волі».

Магія, псевдоархаїка, вигадана етнографічність стали темами його великих світлоінсталяцій «Selena Versus» (2010), «Ворота до Раю» (2012), «Жовто-синій інтеграл» (2012). Свій тайнопис він переніс на великі площини, підсвітив кольоровим світлом, утворивши загадкове середовище чи то з прадавніх культів, чи з фантастичного кіно.

Серед проєктів, що він їх ініціював — «Сили деревесні» (учасники О. Бабака, Т. Бабака, П. Бевза, О. Бородай, М. Журавель, О. Литвиненко, М. Малишко, М. Маценко, С. Савченко, А. Степаненко; Київ, 2012). Носієм змістів, матеріалом, з яким пов'язані стародавні традиції, тут стало дерево, що у візіях кожного з учасників розкривало свої образні, пластичні, символічні можливості. Сам Степаненко представив тут такі собі псевдоритуальні об'єкти, що вільно перетлумачували знаки трипільської культури, утворюючи вигадані атрибути невідомого культу.

Несподівана для художника соціальна проблематика пролунала у фотопроєкті «Пустки» 2012 року, що його він створив разом з Олександром Бабаком. Проєкт виник у творчій резиденції в селі Великому Перевозі на Полтавщині. Під час мандрівок Полтавщиною художники побачили покинуті села, зруйновані будинки. Ці фото увійшли до кількох великих проєктів, зокрема до виставки «У нашій раї», присвяченої 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка (куратори Г. Скляренко, В. Сахарук, 2012), де серія світлин «Пустки» наче на новому історичному зламі зафіксувала драму покинутої сільської хати, про яку свого часу писав поет.

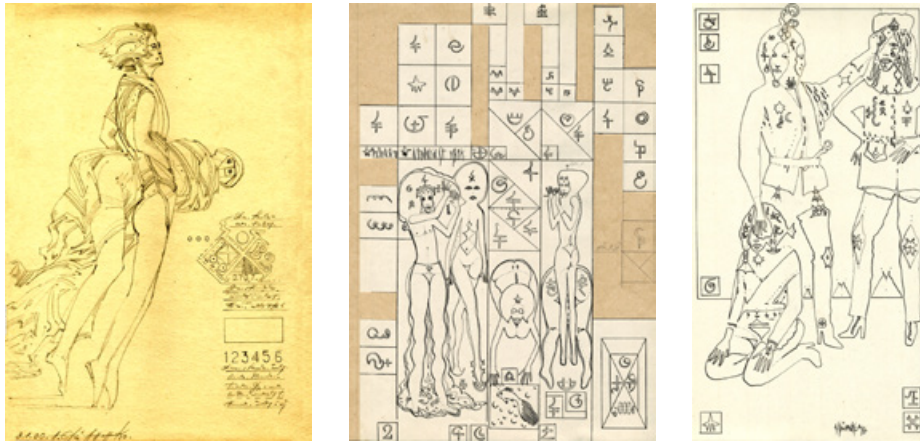
1996 року А. Степаненко розпочав працювати над серією оригінальних «органічних скульптур» під назвою «Песиголовці». Їхня ідея, а разом і своєрідна «пластика», полягала у самому процесі творення: поєднанні природності і авторської волі, запрограмованості процесу і непередбачуваності результату. «Скульптури» вирощувалися у бджолиних вуликах, під час «росту» їх коректував художник. Це «голови» фантастичних створінь, кожна близько 50 см заввишки. М'яка тілесність воску надає їм сюрреалістичності, а несподіваність форм то відсилає до образів казкового фольклору, то асоціюється з експериментами генної інженерії. «Песиголовці» схожі на експонати кунсткамер — на парадокси чи «помилки» природи, де людське та тваринне змішалися між собою. Свої дивні образи автор розглядає в широкому історичному контексті, де легенди про песиголовців сягають античних часів, зустрічаються у дописах Гесіода, Геродота, Плінія Старшого, під різними назвами вони присутні у міфах Індії, Єгипту, Ефіопії, прадавньої Скіфії.

Початок російсько-української війни застав художника в рідному Ірпені, де йому судилося пережити страшні місяці активних бойових дій та тимчасову окупацію. Батьківський дім було зруйновано. Анатоль Степаненко переїхав до Львова, де новий етап його життєвого та творчого шляху позначився великим виставковим проєктом «Анатоль Степаненко. Закодовані послання» (2025), експонованим в артцентрі «Меркурій», що зберігає великий архів робіт майстра. Виставка представила його твори різних років, акцентуючи увагу на інтермедіальній природі його креації.

Висновки. Отже, простежуючи творчий шлях Анатолія Степаненка, який простягнувся від пізньорадянських десятиліть до сучасності, відзеркалив показові творчі спрямування українського андеграунду та новітні художні практики, стає очевидним, що притаманна йому мультимедіальність виростає насамперед з самої природи його обдарування — художника, поета, режисера, фотографа, з властивого йому постійного бажання розширювати межі власної креативності, випробовувати нові види мистецтва та матеріали, постійно відгукуючись на нові враження,

продукуючи нові ідеї, використовуючи можливості, які виникають на кожному наступному етапі розвитку мистецтва та суспільства. Творчість художника демонструє «іншу» версію українського мистецького поступу останніх десятиліть, де особливе місце належить вільній креативності, енергії творення того «суб'єктивного

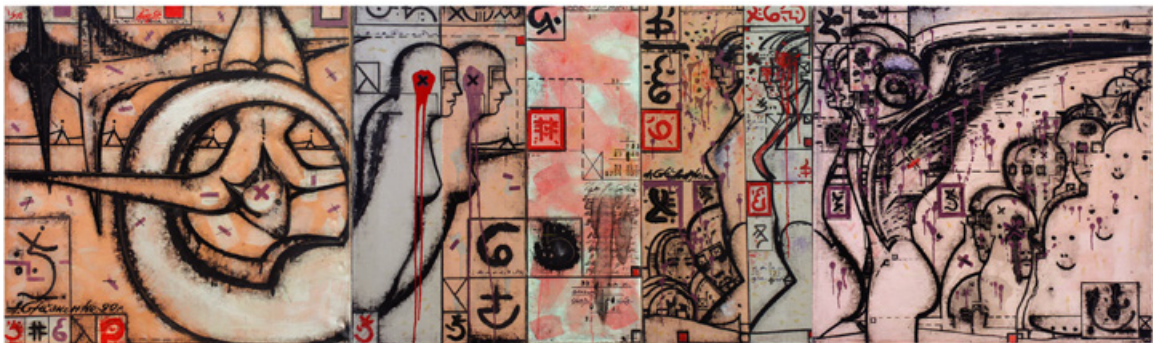
простору», який здатен проявляти себе за будь-яких обставин, надихаючись незалежною поезією митця. Творчість художника кореспондує зі спрямуванням українського мистецтва останніх десятиліть, де інтермедіальність, інтерес до археологічної та екологічно-етнографічної проблематики стає важливою й виразною тенденцією.



З серії «Бестії-травестії», кін. 1970-х



Крик птаха, 1989



Поліптих «Х-Гойетейя», 1990



Світлова інсталяція «Ворота Раю», 2012, фрагмент



Світлова інсталяція «Selena versus», 2010, фрагмент



Із проєкту «Там, на землі», 2010, фрагменти



Із проєкту «Амнезія», 2011, фрагменти



ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецька Л. Приховані фільми. Українське кіно 1990-х. Київ: АртЕк, 2003. 384 с.
2. Войтенко В. Сезон чудовиськ Анатолія Степаненка. *Відкритий український кінофестиваль «Молодість»*: Буклет. Київ: Молодь, 1990–1991. С. 22–23.
3. Войтенко В. Щур — істота делікатна. *Кур'єр муз.* 1992. № 3. С. 4.
4. Волинський В. Анатолій Степаненко: «Я виспівав пісню апокаліпсису». *Новини кіноекрану.* 1990. № 2. С. 5.
5. Время и вечность Александра Аксинина. В 2 тт. / сост. Л. Илюхина. Т. 2. Киев: Антиквар, 2017. 432 с.
6. Гончарова А. Малювання на берегах життя. *Збруч.* 14.06.2025. URL: <https://zbruc.eu/node/121678> (дата звернення 07.10.2025).
7. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.
8. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушкина, М. В. Уваровой. Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
9. Жмурко Т. Вкус свободы и дух застоя: «Либертуха» Анатолія Степаненко. *Bird in Flight.* 10.08.2020. URL: <https://birdinflight.com> > 20200810-anatoly-stepanenko (дата обращения: 07.10.2025).
10. Калугіна О. Живе тіло мистецтва. *Час.* 1995, 24 лист.
11. Клех И. Ю. Инцидент с классиком. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 256 с.
12. Комський Г., Клех І. Два погляди на Степаненка. *Ї.* 1992. Ч. 5. URL: <https://ji.lviv.ua/n5texts/n5.htm> (дата звернення 07.10.2025).
13. Коскін В. Анатоль Степаненко: мене веде художня непокора. *Демократична Україна.* 2016, 12 серпня.
14. Мисюга Б. Львівські хіппі і неофіційне мистецтво Львова 1970–1980-х рр. *Support Your Art.* 31.08.2020. URL: <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/> (дата звернення 07.10.2025).
15. Мисюга Б. Митець за рамками табу. *Збруч.* 13.03.2023. URL: <https://zbruc.eu/node/114843> (дата звернення 07.10.2025).
16. Окунева Е. Анатоль Степаненко — бунт романтики. *Huxley.* [2025]. URL: <https://huxley.media/ru/virtualnyj-muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-anatol-stepanenko-bunt-romantiki/> (дата обращения: 07.10.2025).
17. Островский Г. Сложность простого мира. *Советская графика 75/76.* 1977. С. 125–131.
18. Певний Б. Селективним оком. *Сучасність.* 1990. № 3. С. 32–45.
19. Сахарук В. У Гнилецьких печерах. *Post-nocturn.* 1992. № 40(54).
20. Сидор-Гібелінда О. Єретик постмодерну. *Артанія.* 2008. № 11. С. 34–38.
21. Сидор-Гібелінда О. Крапка, крапка, кома: нова серія Анатолія Степаненка. *Образотворче мистецтво.* 2009. № 2. С. 83–85.
22. Склярєнко Г. «Глибока синь» Анатолія Степаненка. *Арт-курсив.* 2021. № 5. С. 10–11.
23. Склярєнко Г. Мистецтво Анатолія Степаненка: між метеликом та песиголовцем. *Fine Art.* 2008. № 2. С. 94–101.
24. Склярєнко Г. Розмова з В. Толмачовим. Квітень 2025. Приватний архів авторки.
25. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2 кн. Кн. 2. Київ: Huss, 2020. 304 с.
26. Склярєнко Г., Маценко Н., Рай К., Рублевська Р., Естеркін І. 25 років присутності: Сучасні українські художники: Каталог. У 2 тт. Т. 2. Київ: ArtHuss, 2016. 356 с.
27. Степаненко А. Вірші. *Слово.* 1992. Ч. 21–22. С. 221.
28. Т. В. Надмір культури. Графіка Анатолія Степаненка. *Post-nocturn.* 1992. № 40. С. 41.
29. Федонюк С. Анатоль Степаненко: Сучасне мистецтво — це гра в гру. Розмова в Музеї Корсаків. *Район. Культура.* 23.04.2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=O2CpUkc4ons&list=PLD7ITMfRezwrYbiu79DKGbRbY9vnClw85&> (дата звернення: 07.10.2025).
30. Яців Р. М. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ: Наукова думка, 1992. 120 с.
31. Aksinin A. Metagrafika: 27 pazdzienika — 1 grudnia 2012. Galeria Pionova. 2012. 128 p.
32. Mitchell W. J. T. Picture Theory. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994. 445 p.

REFERENCES

1. Briukhovetska, L. (2003). *Prykhovani filmy. Ukrainske kino 1990-kh* [Hidden Films: Ukrainian Cinema of the 1990s]. Kyiv: ArtEk [in Ukrainian].
2. Voitenko, V. (1990–1991). Sezon chudovysk Anatolia Stepanenka [The Season of Monsters by Anatol Stepanenko]. *Vidkrytyi ukrainskyi kinofestyval "Molodist": Buklet* (pp. 22–23). Kyiv: Molod [in Ukrainian].
3. Voitenko, V. (1992). Shchur — istota delikatna [The Rat Is a Delicate Creature]. *Kurier muz*, 3, 4 [in Ukrainian].
4. Volynskyi, V. (1990). Anatolii Stepanenko: "Ia vyspivav pisniu apokalipsysu" [Anatol Stepanenko: "I Sang a Song About the Apocalypse"]. *Novyny kinoekranu*, 2, 5 [in Ukrainian].
5. Ilyuhina, L. (Ed.). (2017). *Vremya i vechnost Aleksandra Aksinina* [Time and Eternity of Oleksandr Aksinin]. (Vol. 2). Kyiv: Antikvar [in Russian].
6. Honcharova, A. (2025, June 14). Maliuvannia na berehakh zhyttia [Drawing in the Margins of Life]. *Zbruc*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/121678> [in Ukrainian].
7. Hundorova, T. (2005). *Pisliachornobylska biblioteka. Ukrainskyi literaturnyi postmodern* [The Post-Chernobyl Library: Ukrainian Literary Postmodernism]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
8. Jencks, C. (1985). *Yazyk arhitektury postmodernizma* [The Language of Post-modern Architecture] (A. V. Ryabushkin, M. V. Uvarova, Trans.). Moskva: Strojizdat [in Russian]. (Original work published in 1977)
9. Zhmurko, T. (2020, August 10). Vkus svobody i duh zastoya: "Libertuha" Anatolya Stepanenko [The Taste of Freedom and the Spirit of Stagnation: Anatol Stepanenko's Libertuha]. *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/20200810-anatoly-stepanenko> [in Russian].
10. Kaluhina, O. (1995, November 24). Zhyve tilo mystetstva [The Living Body of Art]. *Chas* [in Ukrainian].
11. Kleh, I. Y. (1998). *Incident s klassikom* [The Incident With the Classic]. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
12. Komsykyi, H., & Kleh, I. (1992). Dva pohliady na Stepanenka [Two Perspectives on Stepanenko]. *Yi*, 5. Retrieved from <https://ji.lviv.ua/n5texts/n5.htm> [in Ukrainian].
13. Koskin, V. (2016, August 12). Anatol Stepanenko: mene vede khudozhnia nepokora [Anatol Stepanenko: Artistic Rebellion Guides Me]. *Demokratychna Ukraina* [in Ukrainian].
14. Mysiuha, B. (2020, August 31). Lvivski khippi i neofitsiine mystetstvo Lvova 1970–1980-kh rr. [Lviv Hippies and the Unofficial Art of Lviv, 1970s–1980s]. *Support Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/columns/gippi-19701980/> [in Ukrainian].
15. Mysiuha, B. (2023, March 13). Mytets za ramkamy tabu [The Artist Beyond Taboo]. *Zbruc*. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/114843> [in Ukrainian].
16. Okuneva, E. ([2025]). Anatol Stepanenko — bunt romantiki [Anatol Stepanenko — The Revolt of Romanticism]. *Huxley*. Retrieved from <https://huxley.media/ru/virtualnyj-muzej-sovremennogo-ukrainskogo-iskusstva-anatol-stepanenko-bunt-romantiki/> [in Russian].
17. Ostrovskij, G. (1977). Slozhnost prostogo mira [The Complexity of a Simple World]. *Sovetskaya grafika* 75/76, 125–131 [in Russian].
18. Pevnyi, B. (1990). Selektivnym okom [With a Selective Eye]. *Suchasnist*, 3, 32–45 [in Ukrainian].
19. Sakharuk, V. (1992). U Hnylets'kykh pecherakh [In the Hnylets Caves]. *Post-postup*, 40 [in Ukrainian].
20. Sydor-Hibelynda, O. (2008). Yeretyk postmodernu [The Postmodern Heretic]. *Artaniia*, 11, 34–38 [in Ukrainian].
21. Sydor-Hibelynda, O. (2009). Krapka, krapka, koma: nova seriia Anatolia Stepanenka [Dot, Dot, Comma: A New Series by Anatol Stepanenko]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 2, 83–85 [in Ukrainian].
22. Sklyarenko, G. (2021). "Hlyboka syn" Anatoliia Stepanenka [Deep Blue by Anatol Stepanenko]. *Art-kursyv*, 5, 10–11 [in Ukrainian].
23. Sklyarenko, G. (2008). Mystetstvo Anatolia Stepanenka: mizh metelykom ta pesyholovtsem [The Art of Anatol Stepanenko: Between the Butterfly and the Cynocephalus]. *Fine Art*, 2, 94–101 [in Ukrainian].
24. Sklyarenko, G. (2025, April). Conversation with V. Tolmachov. Private archive of the author.

25. Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence]. (Vol. 2). Kyiv: Huss [in Ukrainian].
26. Sklyarenko, G., Matsenko, N., Rai, K., Rublevska, R., & Esterkin, I. (2016). *25 rokiv prysutnosti: Suchasni ukrainski khudozhnyky: Kataloh* [25 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists: Catalog]. (Vol. 2). Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
27. Stepanenko, A. (1992). Virshi [Poems]. *Slovo*, 21–22, 221 [in Ukrainian].
28. T. V. (1992). Nadmir kultury. Hrafika Anatolia Stepanenka [Excess of Culture: The Graphics of Anatol Stepanenko]. *Post-postup*, 40, 41 [in Ukrainian].
29. Fedoniuk, S. (2024, April 23). Anatol Stepanenko: Suchasne mystetstvo — tse hra v hru. Rozмова v Muzei Korsakiv [Anatol Stepanenko: Contemporary Art Is a Game Within a Game. A Conversation at the Korsak Museum]. *Raion. Kultura*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=O2CpUkc4ons&list=PLD7lTMfRezwrYbiu79DKGbRbY9vnCIw85&> [in Ukrainian].
30. Yatsiv, R. M. (1992). *Lvivska hrafika. 1945–1990. Tradytsii ta novatorstvo* [Lviv Graphics, 1945–1990: Traditions and Innovation]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
31. Aksinin, A. (2012). *Metagrafika: 27 pazdzienika — 1 grudnia 2012*. Galeria Pionova [Metagrafika: October 27–December 1, 2012. Pionova Gallery] [in Polish].
32. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press.

GALYNA SKLYARENKO

THE WORK OF ANATOL STEPANENKO AT THE INTERSECTION OF ARTISTIC PRACTICES

Abstract. The article focuses on the work of Anatol Stepanenko, which emerged in the late 1960s within the unofficial Ukrainian art scene and continued to develop throughout the 1970s–2000s, reflecting characteristic tendencies toward interdisciplinarity and multimedia. His practice encompassed both traditional media (graphics and painting) and experiments with film, photography, performance, and object art. Developing within the post-conceptual framework, Stepanenko's artistic trajectory delineated the late Soviet and contemporary periods of Ukrainian visual art, demonstrating the paths of creative self-awareness and the formation of an individual artistic worldview. His artistic evolution unfolded in Kyiv and Lviv, while his work period in Basel and participation in international projects played a significant role in his career. Despite his active involvement in nearly all major group exhibitions in Ukraine during the 1990s–2000s, Stepanenko's works remain little known to the wider public and professional community. Nevertheless, they constitute an important page in the history of Ukrainian art, while the artist's intermediality represents a crucial element of contemporary artistic consciousness and defines the specificity of current artistic practices.

Keywords: post-conceptual practices, unofficial art, subjective exploration of space, artist's individuality.

Стаття надійшла до редакції 25.07.2025