# ОБРАЗОТВОРЧЕ ТА ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

***Наталія Белічко***
***(Київ)***

## ПОШУКИ ТА ДОСЯГНЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ 1960–1980-х РОКІВ
### (вияв національної свідомості в межах «соцреалізму»)

60–80-ті роки другої половини XX ст. знаменують собою рубіжні дати в історії розвитку української культури. Суспільні процеси «відлиги» сформували в мистецтві нові тенденції пошуку виразності національної самобутності як через формально-стилістичні новації, так і в тематичному плані. Період підйому змінили роки «застою». Однак епохальні зміни – перебудова та гласність, проголошення незалежності України – дали можливість митцям творити незаангажовано.

Проте спочатку був непростий шлях, пов'язаний з відсутністю офіційних замовлень, таємний нагляд КДБ, наклепи та ув'язнення в радянських концтаборах. Попри це, митці, як могли, відстоювали право власного самовираження, стверджуючи можливість існування за національно свідомими реаліями в загальному соцреалістичному просторі. Ці тенденції яскраво проявилися в творчості В. Куткіна. «[...] 60-ті роки. Саме тоді відбувалися, як відомо, бурхливі процеси в культурно-мистецькому житті України: пробудження національної самосвідомості сформувало мистецький рух, що увійшов в історію під назвою "шістдесятництво". Розуміння національного сьогодення і майбутнього обумовило, по суті, все подальше життя Володимира Куткіна. Натомість юнацьке прагнення до мистецтва, тяжкі сорокові роки, кадебістська наруга в п'ятдесятих залишалися своєрідною засторогою, що не дозволяла приймати на віру комуністичні гасла разом з "методом соцреалізму". Хоч чимало в тім часі митців вірою і правдою прислужувалися тоталітарній системі» [7, 4].

Володимир Сергійович Куткін народився в 1926 р. у Житомирі в сім'ї службовця. Навчався в Київській художній школі ім. Т. Г. Шевченка. У 1948 р. він вступив до Київського державного художнього інституту. У 1950 р. був заарештований органами КДБ і засуджений до восьми років позбавлення волі у виправно-трудових таборах. У 1955 р. був достроково звільнений через відсутність факту злочину. Відновив навчання в КДХІ, 1959 р. закінчив майстерню О. С. Пащенка. Провадив активну творчу та виставкову діяльність, працював у галузі станкової та книжкової графіки, живопису, монументальному мистецтві. У 1965 р. відзначений медаллю на Міжнародній виставці мистецтва книги в Лейпцигу. Лауреат премії ім. М. Островського, народний художник України (2001). Був активним членом Київського товариства політв'язнів і жертв репресій.

Основні теми, до яких звертався художник, були суто національними: серії ліноритів за мотивами творчості Т. Шевченка, ілюстрації до «Кобзаря» (1963, 1986), ілюстрації до твору О. Гончара «Тронка» (1965) та новели Г. Косинки «Гармонія» (1981). Величезна станкова серія, що налічує більше 120 аркушів, «Дім, в якому ми живемо» (1960–2002), серія «День Перемоги» (1973–1993), цикл «Україна. Образи героїчної доби» (1977–2003), що складається майже з п'ятдесяти аркушів, серія з шести аркушів «Голод. 1933 рік», виконана 1988 р., і близько ста аркушів станкових творів серії «Гулаг» (1953–1999) – перелік наведених робіт наочно засвідчує прагнення митця уникнути заідеологізованих тем. Доречніше було б сказати, тем, що нав'язувала радянська ідеологія, натомість його вибір був відображенням власної думки, особистої ідеології. Ствердження гуманістичних засад («Дім, в якому ми живемо»), національної гордості та самодостатності (ілюстрації до творів Т. Шевченка) – про це мовою мистецтва говорив художник, коли офіційні настанови вимагали зовсім іншого. У цьому виявлялася громадянська позиція В. Куткіна – у глухому протистоянні його творчості наявнову устроєві. Коли часи «гласності» дозволили митцям вільно говорити про найболючіше, художник створив серію аркушів «Голод. 1933 рік»,

на повний голос заявивши про ті події, свідком яких він був ще в дитинстві, і які майже через двадцять років були визнані світом як геноцид проти українського народу. «[...] поняття національної форми у ньому настільки наглядне, що [...] може бути і нині зразком, коли йдеться про українськість художнього самовиразу. А як противага творам "побудови соціалізму" має ще й глибинний підтекст: художник має відтворювати не скороминуще, не так конкретику, як надчасність того чи іншого дійства...» [7, 4].

Тема, що рефреном пройшла крізь усе життя та творчість художника, прозвучала в станкових аркушах «Гулаг». Вона розпочалась у Вятлагу, де був ув'язнений художник «за недоносительство» (перші аркуші створені в 1953–1954 рр.). В. Куткін зміг повернутися до цієї тематики лише 1987 р., створивши загалом дев'яносто один аркуш, переважно графітним олівцем «у тональному моделюванні». Якщо перші аркуші – це графічні начерки, констатація дійсності, що підкреслено і в самій назві («Табірні начерки І», «Табірні начерки ІІ», 1953–1954), то подальші твори набувають трагічного, узагальнено-гуманістичного звучання («Хотілося б всіх поіменно назвать», 1990; «Виживемо!», 1993; «Віхи комунізму», «Думи мої, думи мої», 1995). Якщо порівняти долю митця В. Куткіна і режисера С. Параджанова, можна зауважити, що в історії художника було більш щасливе закінчення – він повернувся в мистецтво, був офіційно визнаний і водночас зміг сказати все те, що раніше доводилося замовчувати, що наболіло і ятрило душу. Однак попри всі удари долі, не зломився, не зачерствів, навчився цінувати красу (серія «Дім, в якому ми живемо»), як найвищий божий дар людині. І не просто цінувати, а дарувати їй вічність.

Інша доля судилася талановитому українському художнику Василю Євдокимовичу Перевальському. Він народився в 1938 р. в с. Бубнів, що на Черкащині. Навчався в Київському художньому інституті (майстерня В. Касіяна), який закінчив у 1965 р. Продовжив навчання в творчих майстернях АМ СРСР у М. Дерегуса (1965–1967). Працює в книжковій і станковій графіці, в екслібрисі. Широке коло обдарувань митця засвідчує створення ним видавничого знаку для видавництва «Мистецтво», участь у монументальній роботі зі створення вітража «Т. Шевченко» для Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (у співпраці з В. Задорожним та Ф. Глущуком), авторство пам'ятного знака «Голодомор 1932–1933», установленого біля Михайлівського Золотоверхого монастиря в Києві. В. Первальський – член Спілки художників України з 1971 р. У 1992–1996 рр., з 2000 і донині – секретар Спілки художників України, у 1997–1999 – заступник голови Київської організації Спілки художників України. Лауреат премії ім. І. Нечуя-Левицького (1993), народний художник України (1999), член-кореспондент Академії мистецтв України (2000).

Творчість В. Перевальського також належить до шістдесятництва і має головну ознаку – прагнення творити чесно, «на совість», бути максимально відданим власним переконанням, а звідси – небажання працювати над заполітизованими темами. Усією своєю творчістю він послідовно та неухильно стверджує високі ідеали любові до національної культури, підтримує ініціативу її збереження та примноження.

Своє розуміння поняття національної форми художник черпає у зверненні до стилістики народного мистецтва та традицій давнього українського іконопису і гравюри, української графіки 20–30-х рр. ХХ ст. Саме в народних традиціях художник створив видавничу марку видавництва «Мистецтво» (1968).

Митець чудово відчуває мелодику віршованих рядків української поезії, а в графіці відтворює поетику народної пісні, тому створює багато ілюстрацій до музичних збірників (Ф. Глушка «Українські народні думи для голосу в супроводі бандури», «Українські народні пісні в обробці для баяна», «Українські народні пісні в обробці для бандури», до збірки пісень О. Шостопала «Рідними стежками», усі – 1966 р.).

В. Перевальський постійно працює в колі української тематики: створив дереворити до видання «Народні усмішки» (1966, вийшли друком у 1968), розробив оформлення та ілюстрації до книжки «Українські народні пісні про кохання», виконав оформлення та ілюстрації до книжок «Думи та пісні про Богдана Хмельницького» (1969) та «Українські народні пісні в записах В. Гнатюка» (1970).

Ідея нескореності людського духу – провідна в ілюстраціях до поеми О. Гаврилюка «Пісня з Березі» (1978). Гравюри «Будні Березі», «Під стіною катівні», «П'єта» відтворюють трагічні сторінки нашої історії. Рваний контур ліній малюнка виразно передає відчуття жахливого перебування між життям і смертю в концтаборі для інтернованих українців. Композиційно аркуші наповнені динамічною дією, їм притаманна узагальнена мова та емоційна напруга.

У поемі відтворено конкретні події 30-х рр. у концтаборі «Береза Картузька» в Польщі. Проте В. Перевальський свідомо уникає ознак часу й місця, бо, як сам зауважує, «Думав про долю безвинно замученого в Сибіру свого, вже посмертно реабілітованого, батька, про наругу, що творилась і твориться у всьому світі людини над людиною».

В. Перевальський працює в царині екслібрису, який у 60–70-і рр. XX ст. був певною мірою виявом громадянської свідомості митців – саме в цьому «несерйозному» жанрі можна було висловити глибинні почуття чи ставлення до сучасних подій. Навіть вибір особистостей, для яких виконувався знак, часто був своєрідним викликом системі.

В екслібрисах В. Перевальського бачимо саме такий свідомий вибір. Друзям-однодумцям і людям, з якими не був особисто знайомий, виконані екслібриси поєднані спільною ідеєю – служіння національним інтересам, збереженню культури та духовності нації. В образотворенні художник звертається до народних традицій (використовує мотив козака Мамая, Древа життя), створює символічно-знакові образи (жінка зі снопом жита – символом багатства). Значну частину екслібрисів В. Перевальського складають знаки, виконані для людей, переслідуваних радянською владою, які так чи інакше виказували свій свідомий спротив існуючій системі й постраждали через свої переконання. В екслібрисі Б. Антоненка-Давидовича велетень затуляє сонце руками, в які впились хмари стріл; палаюче серце в долонях, простягнуте до людей – знак В. Симоненка; український козак, який плекає квітучий сад – в екслібрисі І. Гончара; під могутнім дубом (вічне Древо життя) козак Мамай з бандурою в руках, як символ невмирущих національних традицій, – знак І. Крип'якевича.

Екслібриси В. Перевальського були надруковані у виданні «Книжковий знак шестидесятників», що вийшло друком у Нью-Джерсі у видавництві св. Софії 1972 р. До художника приходили «люди в штатському», щоб з'ясувати, яким чином екслібриси потрапили за кордон, і виявити причетність самого митця до цього «неподобства». Однак, на щастя, все обмежилося розмовою.

В. Перевальський – автор пам'ятного знака «Голодомор 1932–1933», що спочатку виник як графічний образ, а згодом був відтворений у граніті та встановлений біля Михайлівського Золотоверхого монастиря.

В. Перевальський від початку самостійної творчості шукав самобутні шляхи: намагався стилістичною мовою відійти від «соцреалістичних» настанов, витворював свій образний світ на глибоко національній основі, виявляв у своїх творах розуміння сутності та призначення митця.

Георгій Васильович Малаков (1928–1979) народився в Києві в родині службовця. У 1944–1949 рр. навчався в Київській художній середній школі ім. Т. Шевченка. У 1949 р. вступив на графічний факультет Київського державного художнього інституту. Закінчив майстерню книжкової графіки під керівництвом І. Плещинського. Заслужений художник України (1974). Працював у галузі станкової, книжкової графіки та екслібрисі, переважно в техніці лінориту. Створив монументальні серії «Київ. 1941–1945» (1961–1965), «Київ у грізний час» (1967), «Завойовники морів» (1963) та «Середньовічні сюжети» (1962–1967), «Бенілюкс» (1960–1962) та «Навколо Європи» (1961–1963), станкові ілюстрації до твору Дж. Боккаччо «Декамерон» (1965–1966).

Пережив німецьку окупацію в Києві. Ті два роки, проведені ним в інваріативному щодо соціалістичного ладу середовищі, еміграція 1943 р. разом з батьками близьких друзів – Катрусі Кричевської та Юрка Повстянка – залишили слід і в його свідомості, і в ідейних переконаннях.

У 1942 р. митець створив кумедний персонаж – двійника художника Акулкіна. Несерйозна витівка набуває іншого значення, якщо звернути увагу на те, що через епізоди життя Акулкіна, через його участь в історичних подіях, зокрема в Другій світовій війні, Г. Малаков нерідко торкався таких тем, які на той час були просто заборонені. Бойові дії союзних армій, тема військовополонених – тут він прокладав свій власний шлях, був незалежним та оригінальним.

Красномовним є і той факт, що художник вступив до комсомолу в двадцять сім років, напередодні отримання диплома, а через рік, за віком, вийшов з нього. На умовляння батька намалювати оду на честь М. Хрущова, як певну реабілітацію в очах влади за перебування на окупованій території, категорично відмовився.

У повоєнні роки працював здебільшого в техніці акварелі. Малював розбиту воєнну техніку, архітектурні та видові пейзажі («Розбиті ворожі танки T–VI та T–IV» (1945), «Покинута ворожа самохідна гармата "Артштурм". Станція Буча на Київщині» (1946).

Під час поїздки до Львова створив акварельні малюнки із зображенням цвинтаря Орлят на Личаківському кладовищі («Ансамбль цвинтаря Орлят у Львові», «Могила невідомого солдата на цвинтарі Орлят у Львові»; 1950). Тема на той час абсолютно закрита, отже, і в цьому вчинку художника проглядається його чітко виявлена громадянська позиція.

Цікавим, історично змістовним надбанням у творчості Г. Малакова став його «Автобіографічний альбом» (1956), що загалом уміщує близько ста аркушів малюнків пером (туш). Він складається із сюжетів від раннього дитинства автора до днів студентського життя. Г. Малаков був цікавим оповідачем: часто словесні образи матеріалізувалися в образотворчі. Згадуючи студентські роки, О. Губарєв розповідав: «Розмовляли про різне: про давню історію, передвоєнний час, воєнні роки, роки окупації. Георгій пережив окупацію в Києві, і його розповіді про ті часи були наповнені різними характерними подробицями життя окупованого Києва, яких навмисне не придумаєш [...] з його розповідей складалася строката картина життя в окупованому Києві» [16, 78].

«Автобіографічний альбом» містив не тільки сторінки автобіографії митця, але й правдиву розповідь про роки й дні, що офіційно в той час були визнані забороненими. Дослідження альбому цікаве і тим, що, хоча Г. Малаков не був дисидентом (в усякому разі не демонстрував цього публічно), та в даному випадку виступив як нонконформіст і створив безсумнівно позацензурний цикл творів, що не узгоджувався з тогочасними нормативами та вимогами офіційної ідеології.

У тематиці творчості наочно проглядаються уподобання митця. Це насамперед, воєнна тема, але трактована без надмірної пафосної героїзації (тут можна провести паралель із фільмами Л. Бикова «В бій ідуть лише старики» та «Ати-бати, йшли солдати»). Це улюблені лицарські часи середньовіччя («Середньовічні сюжети», «Завойовники морів») та образи «Декамерона». І навіть тоді, коли художник змушений був внести свій вклад у радянську ленініану, надав їй свого, «малаковського» трактування. Серія під назвою «Ленін за кордоном» презентувала відомі архітектурні пам'ятки Парижа, Антверпена, Праги, а вже на їх фоні глядач помічав невеличку характерну фігурку майбутнього вождя революції.

Коли художнику запропонували творче відрядження до В'єтнаму, щоб відобразити переваги соціалістичного способу життя, він відповів, що більше тяжіє до Заходу, аніж до Сходу. Однак після того взагалі жодних пропозицій більше не було. Загалом, творчість Г. Малакова за глибиною змісту, за новаторством трактування тем та сюжетів, за щирістю та правдивістю образів, за виразністю фахової майстерності неповторно індивідуальна.

Доцільно зазначити, що якісними новаціями в пошуках оригінального вирішення художнього образу, збагаченням формальних засобів вислову, прагненням до вияву національної своєрідності, відходом від міфологем, нав'язуваних тогочасною ідеологією, відзначається творчість більшості художників-шістдесятників.

Митці одного покоління, подібної і зовсім несхожої долі, вони прокладали свої творчі шляхи на противагу існуючим правилам. Кому як судилося, хто як зміг вистояти і ствердити власний світогляд, свою людську гідність через мистецтво, через творчість, яка красномовніше, ніж будь-які словесні маніфести, виявляє сутність митця.


1. *Підгора В.* Віха комунізму Гулаг // Літературна Україна. – 1997. – 20 лист.
2. *Підгора В.* Мудрий присуд автора // Культура і життя. – 1999. – 20 лист.
3. *Оріанський С.* Воістину народний, національний, наш // Столиця. – 2001. – 23–29 лист.
4. *Саварчук П.* Через терни // Образотворче мистецтво. – 2002. – № 1.
5. *Куткін В.* Народний художник України (1926–2003): Каталог / Упоряд.: О. Воєводіна-Куткіна. – К., 2004. – С. 4.
6. *Валуєнко Б.* Гравюра і пісня. Творча майстерня // Друкарство. – 1997. – С. 18–25.
7. *Кагарлицький М.* Екстра-маестро гравюри (Про Василя Перевальського з нагоди його 60-ліття) // Вечірній Київ. – 1998. – 13 черв.
8. *Лощинська Н.* Співучий штихель Василя Перевальського // Слово і час. – 1999. – № 10. – С. 81–84.
9. *В'юник А.* Щоб продовжити народні традиції. Василеві Перевальському – 60 // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 7.
10. Книжковий знак шестидесятників / Авт. вступ. ст. Б. Певний. – Нью-Джерсі, 1972.

11. *Міщенко Г.* Від декоративізму до метафізики простору // Образотворче мистецтво. – 2002. – С. 10, 11.
12. *Белічко Н.* Педагогічна діяльність Василя Перевальського // Вісник Львівської Національної Академії мистецтв. – Л., 2007. – Спецвипуск IV. – С. 278–284.
13. *Белічко Н.* Національні традиції в творчості В. Перевальського // Художня культура. Актуальні проблеми. – К., 2007. – Вип. 4. – С. 33–51.
14. *Белічко Н.* Книжкова графіка Георгія Малакова // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 198–208.
15. *Белічко Н.* Західноєвропейські мотиви у творчості Георгія Малакова // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. – К., 2001. – Вип. 8. – С. 258–266.
16. *Губарєв О.* Студентські роки Георгія Малакова // Георгій Васильович Малаков (1928–1979): Каталог. Альбом (із фондів НБУВ) / Відп. ред. Г. Юхимець; авт.-упоряд. Н. Белічко. – К., 2000.

***Любов Волошин***
***(Львів)***

## СВЯТОСЛАВ ГОРДИНСЬКИЙ – РЕЧНИК І РЕПРЕЗЕНТАНТ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ
### (до питання про національну своєрідність авангарду в Україні)

У багатогранному мистецькому доробку Святослава Гординського його рання графічна творчість довоєнного львівського періоду становить одну із найбільш яскравих сторінок. Праці його в цій ділянці були важливою складовою найбільш передового свого часу авангардного руху в мистецькому житті України 1920–1930-х років. Ця важлива сторінка у творчості Гординського сьогодні все ще недостатньо вивчена у вітчизняній мистецтвознавчій літературі.

Актуальність такого дослідження тим більш очевидна, коли взяти до уваги той факт, що рання авангардова графіка Гординського донині залишається поза увагою провідних теоретиків та дослідників мистецтва періоду міжвоєнного двадцятиліття. Досить згадати хоча б опубліковану останнім часом у Києві (2006 р.) під егідою Національного художнього музею України ґрунтовну працю київських та зарубіжних мистецтвознавців, затитуловану «Український модернізм 1910–1930» [1].

Авторами статей у цьому двомовному українсько-англійському виданні альбомного типу є такі відомі дослідники, як Джон Болт, Мирослава Мудрак, Дарія Зельська-Даревич, Ольга Лагутенко, Дмитро Горбачов та ін. Однак жоден з цих авторів, оглядаючи історію та основні осередки українського авангардизму, ні словом не згадує про роль Гординського та його товаришів-анумівців у формуванні та утвердженні нових естетичних ідеалів цього руху в Галичині.

Симптоматична стосовно цього думка авторитетного знавця й експерта в цій ділянці – американського професора Джона Болта [2].

Він, згадуючи у своїй статті про Львів, як про один з осередків авангардного руху в Україні, чомусь називає серед його репрезентантів не Св. Гординського та його ідейних соратників із кола АНУМу, а О. Новаківського, типового представника попередньої епохи неоромантизму [3], – епохи, якій, по-суті, принципово опозиціонували молоді галицькі модерністи, такі як Св. Гординський, П. Ковжун, Я. Музика, В. Гаврилюк, В. Ласовський та ін. Особистий внесок кожного з цих митців у творчий процес 1920–1930-х років ще чекає ґрунтовного висвітлення в нашій мистецтвознавчій літературі.

Розглядаючи сьогодні мистецький доробок Гординського, неважко зауважити, що вся його рання графічна творчість, перейнята пошуками власного індивідуального стилю та національного виразу, опиралася, з одного боку, на досвід західноєвропейських авангардних течій першої третини минулого століття, а з другого – на ідеї, що ширилися зі Сходу, із Наддніпрянської, тоді вже радянської України періоду т. зв. «українізації» 1920-х років, а також із Росії, де після революції під прикриттям офіційної доктрини пролетарської культури активно реалізувалися в творчій практиці митців різного роду авангардні концепції.