

## УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: РЕГІОНАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ І ЗАГАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ (частина перша)

*Галина Скляренко*

Попри те, що українське мистецтво другої половини ХХ ст. складає цілу епоху у вітчизняній художній культурі, воно, на жаль, і досі залишається чи не найменш дослідженим та описаним. Проблема полягає у відсутності матеріалів про творчість окремих художників, і в неартикульованості культурно-мистецьких спрямувань, і в наявності стійких стереотипів в інтерпретації художнього поступу, що сформувалися в радянські та пострадянські часи, проте не відповідають особливостям художнього процесу в Україні, підпорядковуючи його привнесеним схемам. Утім, майже півстоліття вітчизняної художньої культури мали свою проблематику, спрямування, особливості – і близькі і відмінні від того загально-радянського контексту, в якому донині традиційно розглядаються в нашому мистецтвознавстві<sup>1</sup>. Тим паче, що із середини сторіччя, після об'єднання в кінці 1930–1940-х років Західних та Східних земель та приєднання до УРСР в 1954 році Криму, українське мистецтво почало розвиватися в спільному суспільно-культурному контексті, що не могло не вплинути на художню свідомість та творчі орієнтири. Наприкінці означеного періоду Україна отримала незалежність, відкриваючи нову сторінку своєї історії.

Однак і в новому контексті давалася взнаки одна з головних проблем української культури – відмінність регіональних історичних та культурно-художніх спрямувань, які принесли в загальний український простір різні мистецькі центри: Львів, Київ, Харків, Ужгород, Чернівці, Одеса та інші, де одні були найтісніше пов'язані з розвитком російського, а потім – радянського мистецтва, інші ж так чи інакше спиралися на «пам'ять» про європейський (а точніше – східноєвропейський) досвід 1930-х. Показово, що ці відмінності з часом не

зникали: ззовні «притишені» в радянські роки, вони заявили про себе в післярадянський час, складаючи одну з найгостріших проблем внутрішньосупільного життя. Ця «мозаїчність» художнього досвіду, своєрідність його віддзеркалення в мистецтві суттєво відрізняє українську творчу проблематику другої половини ХХ ст., де, окрім спільної для мистецтва всіх республік колишнього СРСР протидії офіційному соціалізму, існували свої «внутрішні» колізії та спрямування, що надавали епосі особливого забарвлення.

З розширенням адміністративних кордонів, зокрема, нових вимірів набували візії українського простору, які змінювали та урізноманітнювали «національну географію». Образи «іншої України», що йшли через Західні землі та Крим, інтерпретувалися переважно через пейзажі, породивши в 1960-х справжню «моду на Карпати», які стали місцем творчого паломництва українських мистців. Чудові краєвиди, насичена декоративність гуцульських, бойківських, лемківських народних строїв розширювали уявлення про українську традицію, одночасно виступаючи цариною прадавнього, збереженого від ідеологічних викривлень, національного досвіду. Варто згадати, що знаковий для української культури фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965) було знято саме в Карпатах при залученні до загальнонаціонального контексту образів цього краю.

Після Другої світової війни починається новий період у художньому житті Криму. Депортація 1944 року кримських татар та активне переселення на півострів у повоєнні роки мешканців інших регіонів СРСР, переважно Росії, утворило тут відмінну від попередньої культурну ситуацію. Сюди переїжджали мистці з Росії та України, а певне «дистанціювання» від столиць

надало краю своєрідного психологічно-культурного клімату «рекреаційної зони» та «місця вільного спілкування». Не випадково його осередки, як наприклад, Коктебель з будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час певними духовними центрами, що поєднували вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних куточків Радянського Союзу. У творчості майже кожного українського художника тепер ми можемо знайти роботи, нав'язані кримськими враженнями. Найчастіше це пейзажі, що передають різноманітну природу півострова: морські узбережжя, гори, долини та степи. Характерно, що драматична історія півострова майже не торкалася мистців, закоханих в його красу...

Своєрідність українського національно-культурного поступу ставить питання про часові кордони епохи, зокрема про початок того нового етапу, який в радянській культурі традиційно починається роками суспільної «відлиги». Утім, із загальноукраїнської точки зору ця межа постає досить дискусійною. Зокрема, Р. Яців пише про «не принциповість 1956 року для Львова»<sup>2</sup>. Однак, аналізуючи художнє життя Львова другої половини ХХ ст., О. Голубець зазначає, що «на початку ознаки “відлиги” в західних, “возз’єднаних” регіонах були практично непомітними». На його думку, це спричинили радянські політико-ідеологічні репресії попередніх років, а тому мистецьке середовище було «сильно зруйнованим і, на відміну від східних регіонів, продовжувало перебувати в режимі особливого, посиленого нагляду»<sup>3</sup>. Проте річ, напевно, полягала і в іншому – у самій суті процесів, що відбувалися на Сході та на Заході України. Якщо для східноукраїнських художників «відлига» з її помірною суспільною лібералізацією, порівняно з 1930-ми – початком 1950-х років, частковою можливістю (здебільшого через польські, чеські та угорські художні журнали та московські виставки західного мистецтва) вийти за межі радянського простору, стала «ковтком свободи», поштовхом для подальших змін у мистецтві, то в західних областях вона продовжувала бути часом болісного пристосування мистців до радянських ідеологічних запитів, де, можливо,

найочевиднішим ставало те, що «новий» соцреалізм «відлиги» по суті залишався тією ж самою ідеологічною конструкцією, лише злегка розбавленою різноманітнішими стилістичними прийомами. Та й саме оновлення, яким загалом позначене радянське мистецтво кінця 1950-х – початку 1960-х років, мало в Україні свої особливі джерела. Зокрема, можна зазначити, що модерністські традиції, фактично знищені в радянській Україні у сталінські десятиліття, в Західній якщо не розвивалися під соцреалістичним наступом, то принаймні зберігалися. Скажімо, виставка закарпатських художників 1956 року в Києві сприймалася тут як «європейська». Старше покоління мистців Ужгорода та Львова – А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Р. Сельський, М. Сельська, Л. Левицький, О. Шатківський, І. Севера, Я. Музика, Р. Турин та інші – мало досвід Варшави, Будапешта, Мюнхена, Парижа. Під впливом соцреалістичної доктрини, що в Україні була особливо жорсткою, їм, безперечно, приходилося змінювати свою творчу манеру, звужувати діапазон сюжетів та тем, однак залишалось розуміння ремесла, художньої мови, матеріалу мистецтва.

Показово, що радянською критикою західноукраїнські художники, які найчастіше зображували у своїх роботах рідні пейзажі, натюрморти, сцени з життя селян та селянські образи, інтерпретувалися як носії «національного духу» та «розвитку народних традицій», хоча це характеризувало лише зовнішній, «сюжетний» бік їхніх творів. По суті, офіційне радянське мистецтво 1950–1960-х років адаптувало модернізм у його західноукраїнській версії, інтерпретуючи його через візії фольклору. Насправді ж мова в цьому мистецтві йшла про продовження та індивідуальне прочитання найчастіше традицій сезанізму та фовізму в їхніх східноєвропейських вимірах, що утворили широкий пласт мистецтва 1930-х років. Варто нагадати відому фразу К. Звіринського, через яку в 1949 році його було виключено з Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва: «Одне яблуко Сезанна більше варте від усього “мистецтва” соцреалізму разом узя-

того». Прикметно, що сам К. Звіринський чи не першим у повоєнному українському мистецтві (середина 1950-х – початок 1960-х) звернувся до переосмислення малярства в напрямку художнього об'єкта, використовуючи для цього «нехудожні» матеріали – металеву бляху, мотузки, сірникові коробки.

Аналізуючи художні пошуки вітчизняного мистецтва в післясталінські часи, варто згадати ще одну складову, що, можливо, найбільш унаочнювала показову для цього періоду тенденцію «повернення до модернізму», а саме – інтерес до художників кінця ХІХ – 20-х років ХХ ст., попередньо на кілька десятиліть «викреслених» із національного культурного досвіду. Так, у 1958 році в Києві проходила велика виставка М. Врубеля, що активізувала увагу до мистецтва символізму та раннього вітчизняного модернізму в цілому. Відбувалися поодинокі, але такі, що ставали важливими художніми подіями, виставки мистців 1920-х років: у 1961 році в Києві проходила персональна виставка А. Петрицького, у 1962 у Харкові – В. Єрмілова, у 1965 в Києві – О. Саєнка, у 1966 в київському Будинку письменників – графіки О. Богомазова. На початку 1960-х у Києві відкрилася нова експозиція Державного музею українського образотворчого мистецтва, де частково були представлені твори 1910–1920-х років. У 1960-х роках проходять виставки колишнього «бойчукіста» О. Бізюкова, а в 1971 у Львові – виставка учениць М. Бойчука А. Іванової та О. Павленко. Новий період розпочинається в живописі М. Глуценка, який після глухих сіро-коричневих полотен 1940-х – початку 1950-х звертається до насиченого яскравого кольоропису, в окремих творах наближаючись до кордонів фігуративності. У контексті українського мистецтва 1960-х років особливе місце належить і станковим скульптурам І. Кавалерідзе («Бунт», «Журавлі летять», «Мільйон років», усі – 1967), які повертали у вітчизняне мистецтво традиції кубізму та експресіонізму, відмінні від засад офіційної радянської естетики, вони вперше були експоновані вже в роки «перебудови». Значною подією культурно-мистецького життя став і вихід у світ у 1967 році п'ятого тому «Історії

українського мистецтва», де дуже вибірково, у дусі радянського мистецтвознавства, але так чи інакше був окреслений художній поступ від 1917 до середини 1960-х років, згадані твори бойчукістів та українського авангарду.

Отже, якщо одна з головних тенденцій часу – повернення до модернізму – мала в Україні кілька джерел (твори окремих мистців старшого покоління та збережені в західних її областях традиції та вартості, враження (нехай часткові) про західне мистецтво, що йшли через іноземні журнали та московські (здебільшого) виставки)<sup>4</sup>, то, мабуть, саме зі Східною Україною, з Києвом були пов'язані спрямування, орієнтовані на окреслення та відродження національних художніх традицій, які надали своєрідності українській «відлизі».

Аналізуючи її мистецькі виміри, можна помітити, що «суворий стиль», який чи не найвиразніше зафіксував нові риси радянського мистецтва 1960-х, не став визначальним в Україні. Показово, що це явище, розпочате, як відомо, програмними картинами «Плотогони» М. Андронова (1958–1961) та «Наші будні» П. Никонова (1961), не тільки «дійшло» до України набагато пізніше – в середині та наприкінці 1960-х років («На місці минулих боїв. Мої земляки» В. Задорожного, 1964–1965, «Комісар» В. Токарева, 1967, «Будівники» Г. Неледві, 1967, «Реліквії Бреста» В. Рижих, 1969), а й було сприйняте суто стилістично – зверненням до традицій вітчизняного мистецтва 1910–1920-х років, зокрема його постсезанівських напрямків. Проте ідейно-змістовий бік напрямку (інтерес до «правди життя» та відкрита публіцистичність) майже не привертав уваги українських художників. Та й в середині 1960-х ця стилістика в межах радянського мистецтва вже набула інерційної сили, поєднуючи офіційний тематизм (зображення «людей праці», сюжети про Велику вітчизняну війну, революції та ін.) із різноманітнішими, ніж у попередні роки, формальними прийомами. Отже, в українському мистецтві «суворий стиль» позначився лише зовнішніми рисами, які, за висловленням П. Павлова, по-своєму «підкріплювали» його, здійснюючи його

адаптацію й нівелювання. Вони так закріплювали систему нового напрямку і так її модифікували, що вона перестала бути соціально-психологічним «дратівником»<sup>5</sup>, тобто перестала нести нові змісти та образи.

Показовішим для мистецтва «відлиги» та 1960-х років в Україні загалом з цього погляду стало звернення до традицій народного мистецтва, що, з одного боку, віддзеркалювало новий сплеск культурницької ідеології національного Відродження, з другого – відображало пошуки «сучасного національного стилю». Таким чином, ця тенденція виходила за межі мистецтва, а творчі зацікавлення образним світом фольклору та української старовини ставали засобом національного самоусвідомлення та самоствердження. Характерна у цьому сенсі діяльність київського клубу творчої молоді «Сучасник» (1959–1964), організованого з дозволу та за сприяння комсомольських структур, який насправді ставав одним із виразників ідей національного Відродження, правозахисного руху та ідеологічного спротиву. У творчості художників, які об'єдналися навколо нього, своєрідно відображалися, з одного боку, цілком ідеологічно витримані сюжети («Беруть льон (портрет ланкової П. Сироватко)», 1960, «На зборах», 1961, «Дівчата», 1962 В. Зарецького), з другого – оновлення стилістики, до якої залучалися риси символізму, експресіонізму, декоративно-площинних узагальнень, що поєднували прикмети народного мистецтва з формальними рисами раннього модернізму («Мати-Україна», початок 1960-х, «Абетка», 1962, «Дума (Т. Шевченко)», 1963, «Соняшник (портрет Є. Сверстюка)», 1963, «Біля річки», 1964 А. Горської). Проте здебільшого ця тенденція позначилася як на сюжетах, де поширення набули сцени з традиційного селянського побуту, зображення свят, звичаїв, ремесел, народних виробів («Плотогони», 1960 та «Трембітарі», 1961 В. Кушніра), так і на тяжінні до декоративності, інтерпретації формальних прийомів образотворчого фольклору, що охопило помітне коло мистецьких спрямувань. На засадах народного мистецтва зростали тоді український стінопис, графіка, декоративно-вжиткове мисте-

цтво. Пізніше на фольклорній основі будували свої твори такі художники «неофіційного мистецтва», як І. Марчук, Ф. Гуменюк, А. Антонюк, В. Макаренко, хоча в цьому випадку, вірогідніше, йдеться про адаптацію через фольклорний світ різних напрямків модернізму. Звернення до народного мистецтва відкрило на початку 1960-х новий період у творчості Т. Яблонської, що загалом вплинуло на оновлення українського живопису.

Так виникало питання про особливості соцреалізму та виміри радянського мистецтва в Україні у другій половині ХХ ст. Варта уваги в цьому зв'язку думка Б. Гройса про те, що «в Радянському Союзі офіційне мистецтво як цікаве мистецтво закінчилося разом зі смертю Сталіна і початком відлиги [...] Пізніше офіційне мистецтво орієнтувалося на відновлення тих чи інших втрачених традицій, отримало ретроспективний характер, не було прив'язане до ситуації»<sup>6</sup>. Розглянемо цю тезу детальніше. Безперечно, у післясталінський період офіційне радянське мистецтво втратило ті риси стилістичної єдності, які були властиві йому особливо у другій половині 1940-х – на початку 1950-х, єдності, що будувалася не тільки на відновленому псевдокласицистичному каноні, а передусім на розумінні мистецтва як «пропагандистської медіальної машини, свого роду тотальної соціальної інсталяції»<sup>7</sup>, що підпорядковувала собі життя, по-своєму естетизуючи ідеологію, політику, саму владу. З відлиги починається час «складних стратегічних маневрів»<sup>8</sup>, унаслідок чого формальні можливості мистецтва були урізноманітнені (варто порівняти, наприклад, картини М. Хмелька чи «Сталін на крейсері "Молотов"» В. Пузиркова (1949) із полотнами В.Чеканюка «Перший комсомольський осередок на селі» (1956) чи «Дано наказ» А. Ацманчука (1957), що, однак, не міняло офіційної художньої моделі в цілому, де, як і раніше, панували життєствердний пафос, «позитивні» персонажі, переважала та сама видова й жанрова структура, чільне місце в якій продовжували посідати «тематична картина» та скульптурний монумент. Крім того, і це особливо позначилося в Україні, продукція соцреалізму

дедалі більше втрачала рівень фахового вишколу, певним чином перетворюючись на «погане мистецтво»: картини без живопису, скульптури без пластики. А тому одною з головних проблем часу ставав пошук художньої мови, фахових засад творчості, до яких так чи інакше залучався досвід раннього модернізму: певною мірою були «легалізовані» обережний символізм, поміркований сезанізм, стриманий експресіонізм, цитування класики. Кордони офіційного мистецтва дедалі більше розмивалися, як зазначає В. Левашов, «відбувається активне розширення його меж і проникнення в них модерністичних методів та прийомів», які призводять до «гібридних утворень»<sup>9</sup>. Однак слід зауважити, що загальна суспільно-культурна ситуація в Україні, порівняно з іншими республіками СРСР, мала свої відмінності. Адже якщо загалом офіційна ідеологічна доктрина в країні переживала кризу, то в Україні вона підсилювалася необхідністю «підтягнути» до потрібних вимірів її «маргінальні зони», а тому загальний вплив соцреалізму був тут, мабуть, особливо жорстким. Та й протидія офіційному мистецтву та «дискусія» із соцреалізмом відбувалися в особливих умовах «подвійного тиску», де до загальнорадянської ідеологічної цензури додавалася й місцева, внутрішньореспубліканська. Тому поділ на «дозволене» та «заборонене» був в Україні, можливо, найконсервативнішим, за висловом Л. Плюща, «провінційно важким», «беззастережно душив усе чужорідне». Не випадково більшість художників прагнули експонувати свої твори в Москві, а не в Києві. Не сприяла оновленню мистецтва і провінційність культурно-мистецької ситуації: без колекцій західного мистецтва ХХ ст., без критики, без необхідних виставкових залів, з єдиним на всю Україну журналом «Образотворче мистецтво», що був оплотом офіційної державної політики та ін. Упродовж 1960-х – на початку 1980-х з України виїжджає багато художників, що прагнули творчої реалізації. Одночасно із середини 1950-х в українському мистецтві відбувається різноспрямоване розшарування творчих сил, намагання і в межах офіційного мистецтва знайти спосіб для професійного існування.

Певною мірою саме цим був спричинений особливий підйом, починаючи з 1960-х, нестанкових форм мистецтва – стінопису, книжкової графіки, декоративно-вжиткового мистецтва, сценографії, які склали своєрідні «екологічні ніші» в радянській художній культурі, куди «тікали» мистці, не зацікавлені соцреалістичною проблематикою. Їхня специфіка – умови роботи в сучасній архітектурі, ілюстрування стилістично різної літератури, виконання художніх виробів, що мали задовольняти людські потреби та відповідати змінам смаків, просторове осмислення різної драматургії – надавали певні можливості для розмаїтіших образно-формальних рішень, вимагали оновлення діапазону художніх мов. Тому, як не дивно, саме ці, здавалося б, найбільш соціально заангажовані мистецтва ставали певними «провідниками» в суспільний простір інших стилістик, засобів виразності, пластичних прийомів. У сценографії сформувалися яскраві індивідуальні постаті Д. Лідера та Є. Лисика, які навіть на базі радянської драматургії створювали образи, далекі від офіційної ідеологічної доктрини та естетики. Так, у монументальному мистецтві та книжковій графіці працювало в цей період більшість художників, чия станкова творчість, через невідповідність офіційним вимогам, зоставалась у андерграунді. Значною мірою це позначилося й на декоративному мистецтві, яке, починаючи з другої половини 1960-х, «підсилене» приходом художників зі станкових видів, поступово відходило від вимог суто утилітарної вжитковості, зосереджуючись на унікальних художніх речах, де знаходили прояв виразні авторські рішення.

Усе це вимагає переглянути старі визначення, уважніше подивитися на творчість художників, що працювали в «офіційному» і в «неофіційному» мистецтві. Наприклад, живопис Т. Яблонської. Адже з 1960-х років його еволюція фактично йшла осторонь соцреалізму: від «неофольклорного періоду» з його декоративністю через певний «живописний символізм» «Безіменних висот» (1969) та звернення до старих майстрів у етапній картині «Вечір. Стара Флоренція» (1973), до складного тонального

живопису кінця 1970-х – початку 1980-х, в якому художниця по-своєму інтерпретувала вітчизняне малярство кінця XIX – початку XX ст., з його «пейзажами настроїв», підкресленою індивідуальністю сприйняття, уважним вдивлянням у предметний світ. Одночасно в її роботах знаходили опосередковане віддзеркалення зміни культурно-психологічного клімату: оптимізм 1960-х, з їхнім прагненням оновлення та актуалізації національних засад культури, і «пауза» застійних часів 1970-х – початку 1980-х років, з їхнім відходом у приватне життя, самозаглибленням, відчуттям безнадії і стриманого драматизму. Творчість Т. Яблонської мала значний вплив на українське мистецтво другої половини XX ст., перетинаючись багатьма своїми рисами з широким колом спрямувань та явищ. Варто зауважити, що в межах офіційного мистецтва існували й витончений камерний, далекий від будь-якої ідеологічності, такий що у власний спосіб переосмислював напрямки раннього модернізму, живопис Є. Волобуєва, і зовсім несоцреалістична скульптура М. Грицюка, що поєднувала глибокий психологізм образів із широким спектром модерністської пластики, і постімпресіоністичні картини Ю. Єгорова, і експресіоністичний живопис А. Лимарева, і картини Ю. Луцкевича, Л. Медвідя та ін. Безперечно, їхні твори не належали до «магістральної лінії розвитку українського радянської образотворчості», а складали, радше, «незаохочуване» мистецтво, якому складно було пробитися на виставки, яке оминала критика, а публікації друкувалися частіше в московській пресі. І все-таки кожна їхня поява на групових, регіональних, республіканських виставках засвідчувала існування в українському мистецтві авторського «різноголосся», суб'єктивно насиченого авторського простору, «іншої» естетики, що так чи інакше опонувала соцреалізму. Адже, як справедливо зазначає Є. Дьоготь, «в основі соцреалізму лежить не ідея вірності натурі, а зовсім інша програма – спроби побудови велично “ніякої” і “нічиєї” живописної манери, утопія абсолютної доступності для всіх і кожного, яка чудесним способом обходиться без засобів виразності і без

автора»<sup>10</sup>. «Мистецтвом без автора» можна назвати одну з головних концептуальних складових соціалістичного реалізму, через що на кожному його етапі, в 1930-х, 1940-х – початку 1950-х та в 1960-х – першій половині 1980-х років, незважаючи на певну поступову лібералізацію ідеологічної системи та «реабілітацію» «заборонених» явищ, саме заперечення відкритого авторського самопрояву, індивідуальності художника залишалося постійним і практично незмінним.

Так виникає питання нової структуризації радянського мистецтва другої половини XX ст., де, зокрема, в офіційній версії ортодоксальний соцреалізм поєднувався з ідеологічно та естетично ліберальнішими формами. Сьогодні, коли є можливість подивитися на вітчизняне мистецтво в цілому, у його офіційних та неофіційних версіях, можна побачити, що цей розподіл не відображає труднощів його розвитку, часто фіксує лише місце певного художника в радянській суспільній ієрархії та ступінь консервативності регіонального художнього середовища, де, наприклад, те, що можна було експонувати в Ужгороді чи Львові, неможливо було представити на виставках у Харкові чи Дніпропетровську. Адже, як бачимо, і офіційне мистецтво з часом змінювалося, еволюціонувало, віддаючи свої території різноманітнішим художнім рішенням.

Крім того, варто зазначити, що в Україні художня опозиція офіційному ідеологічному мистецтву, на відміну від Москви та Петербурга, не створила «іншої», альтернативної культури, проявляючись загалом через окремі, суто авторські, індивідуальні пошуки художньої мови, яка б, з одного боку, зв'язувала його з традиціями «справжнього» (тобто несоцреалістичного) мистецтва, з другого – відповідала його власним уявленням про образотворчість. Можна сказати, що «неофіційна культура» (андерграунд як певне творче середовище) існувала в Україні лише в Одесі, об'єднуючи не тільки художників несоцреалістичного спрямування, а й усталене коло глядачів та колекціонерів цього мистецтва. Тут постійно організовувалися квартирні та

клубні виставки, робилися спроби архівування та описування подій і творів. Саме в Одесі в 1967 році (як бачимо, набагато раніше від відомої «бульдозерної виставки» в Москві 1974-го) відбулася перша спроба широкого оприлюднення неофіційного мистецтва – виставка творів В. Хруща та С. Сичова у сквері Пале-Рояль, що вже за кілька годин була ліквідована міліцією та представниками обкому комсомолу. В одеському андерграунді працювало кілька поколінь художників, і якщо перші з них (О. Ануфрієв, В. Басанець, Л. Ястреб, В. Стрельников, В. Наумець, В. Маринюк, В. Цюпко, О. Волошинов, Р. Макоєв, Є. Рахманін, О. Стовбур, В. Сазонов, А. Шопін, Шуревич та ін.) у своїй творчості загалом спиралися на засвоєння та інтерпретацію модерністських вартостей, то на початку 1980-х тут склалося виняткове для України концептуалістське коло – С. Ануфрієв, Л. Войцехов, Ю. Лейдерман, група «Перці» (О. Скрипкіна та О. Петренко), Л. Резун-Звездочотова, І. Чацкін), що опрацьовувало нову для України модель мистецтва, пов'язану зі становленням вітчизняних версій постмодерну.

Розглядаючи художні спрямування в українському мистецтві другої половини ХХ ст. стає очевидним, що межа, яка поділяла офіційне та неофіційне мистецтво, часто мала ситуативний характер, з кожним ідеологічним коливанням у суспільному кліматі в країні «виштовхуючи» в «неофіційний» простір тих чи інших мистців, те чи інше явище. Сучасні дослідники називають 1960-ті періодом «напівправди і камуфляжу сталінщини і творення нових радянських міфів»<sup>11</sup>, а «відлигу» – обережною дозованою лібералізацією, тим паче, що перехід до жорсткого нагляду за культурою, початий уже в 1962–1963 роках, завершився в 1968–1969-му. Фактично, як слушно зазначає В. Баран, відбувався поворот до практики «культового» періоду, до традицій ждановщини. Механізм планомірного, систематичного таємного політико-ідеологічного контролю, що залишався незмінним, доповнювався періодичними публічними викривально-каральними кампаніями, характерними для «класичного

сталінізму»<sup>12</sup>. Знаковою подією в культурному житті 1960-х років стало знищення вітражу для Київського державного університету (1964, А. Горська, Л. Семикіна, О. Заливаха, Г. Севрук, Г. Зубченко), присвяченого шевченківській темі, автори якого були звинувачені в націоналізмі, виключені зі Спілки художників, згодом О. Заливаха був ув'язнений, А. Горську в 1970-му було вбито... Знищення творів стінопису через ідеологічну цензуру відбувалося й далі, зокрема, у 1970-му знищено розпис Б. Плаксія у київській кав'ярні «Хрещатик», у 1982-му – «Стіну пам'яті» А. Рибачук та В. Мельниченка на Байковому кладовищі в Києві. Показово, що руйнувалися вже виконані (частково чи повністю) в матеріалі роботи, кожна з яких пройшла необхідні на той час етапи офіційного затвердження – неодноразові художні ради, і на кожному з яких були витрачені значні кошти, та й саме знищення твору (як у випадку із великою за розмірами «Стіною пам'яті») вимагало значних матеріальних зусиль.

Причиною того, що творчість художника витіснялася в «неофіційний» простір ставали найчастіше не так контроверсійні творчі пропозиції, як зміни в суспільному кліматі. Тому якщо впродовж 1960-х, незважаючи на поступове посилення контролю за мистецтвом, на виставках все-таки можна було побачити досить різноманітне коло явищ та імен, то вже в 1970-х вони зникли з художньої сцени. Серед таких, наприклад, мистці, які займалися питаннями кольорово-музичного синтезу, що активізувалися на початку 1960-х в різних містах країни. Їхні пошуки відображали загальні захоплення науково-технічним прогресом, який, здавалося, відкривав безмежні можливості для поєднання мистецтва і техніки, а разом з тим – перекидали містки до мистецтва початку ХХ ст., коли зв'язки кольору та звуку хвилювали О. Скрибіна, В. Кандинського, В. Баранова-Россіне, М. Матюшина та ін. У 1960-х знову, як і на початку сторіччя, актуальності набувало наукоподібне художнє мислення, що відкидало пласку та догматичну картину світу, відкриваючи його парадоксальність і захоплюючи багатогранність. Мистецтво

поставало тут не лише як самодостатня діяльність, а і як інструмент пізнання людини і світу, засіб аналізу та розширення сприйняття. Серед головних центрів, де розроблялася подібна проблематика, – конструкторське бюро «Прометей» у Казані на чолі з Б. Галєєвим, з 1970-х – лабораторія Калінінградського університету (зокрема О. Журавльова), інститутів автоматики й телемеханіки Ленінграда та Москви, студії при музеї О. Скрябіна в Москві, московська група художників «Рух». В Україні питаннями кольоромузики на початку 1960-х років займалися в Харкові інженер Ю. Правдюк, в Одесі – члени клубу ім. Чурльоніса на чолі з О. Соколовим, який діяв у місті наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, у Києві – Ф. Юр'єв, архітектор, музикант, художник, чиї концерти «музики кольору» з успіхом проходили в Києві у 1964, 1965, 1972 роках, що, однак, не завадило знищенню в 1963-му його картин та зняттю з видавничих планів книжок цієї тематики на початку 1970-х<sup>13</sup>. Те саме відбувалося з живописом. Якщо в 1960-х на міських виставках в Ужгороді, наприклад, можна було побачити твори П. Бедзира та Є. Бедзир-Кремницької, а в 1968-му – персональну виставку Ф. Семана, в Києві на молодіжних виставках – поодинокі картини Я. Левича, то пізніше їхнє експонування стало неможливим.

Розмірковуючи над розмежуванням мистецьких сил в Україні та загальною художньою ситуацією, можна зазначити, що разом із жорсткою ідеологічною цензурою вона відзначалася своєрідною «в'язкістю», розмитістю, неструктурованістю, найбільш поширеним було, швидше, «подвійне» творче існування, коли художник, найчастіше член Спілки художників, на офіційній сцені був репрезентований як автор стінопису чи книжкових ілюстрацій, у майстерні ж творив зовсім інші за естетикою та ідейним звучанням роботи, які неможливо було оприлюднити, однак саме вони визначали зміст та значення його мистецтва. Показовою в цього погляду є постать В. Ламаха – одного з духовних лідерів «неофіційного» художнього життя Києва 1960-х – початку 1970-х років, що міг поєднувати написан-

ня підкреслено суб'єктивного, авторського філософського дослідження мистецтва з виготовленням радянських політичних плакатів, а класицистичний стінопис – із абстрактними станковими композиціями.

Так постає питання про можливість використання щодо українського неофіційного мистецтва терміна «нон-конформізм». Про це свого часу писала на сторінках емігрантського тоді журналу «Сучасність» А. Оленська-Петришин, аналізуючи першу за межами СРСР виставку неофіційного українського мистецтва 1980 року: «Назва виставки: мистці-нонконформісти – мабуть, має значення тільки в контексті радянської дійсності чи дійсності інших тоталітарних держав. Для західного глядача виставлені твори самі собою не вказують на якийсь протест проти суспільства. Вони перебувають у рамках уже давно прийнятих традицією світового мистецтва ХХ століття»<sup>14</sup>. Ця виставка, яку супроводжував раритетний на сьогодні каталог, експонувалася в Мюнхені, Парижі, Лондоні та Нью-Йорку. У ній брали участь В. Басанець, Ф. Гуменюк, В. Цюпко, В. Стрельников, А. Соломуха, І. Марчук, А. Макаренко, В. Сазонов, В. Наумець, Н. Гайдук, Р. Макоєв, Л. Ястреб, В. Маринюк, О. Волошинов, А. Антонюк, В. Хрущ та ін. У передмові до каталогу М. Мудрак, порівнюючи неофіційне російське та українське мистецтво, відзначала, що перше з них «на загал дисидентське мистецтво, мистецтво протесту, яке нехтує не лише канонами соцреалізму, а й советською політичною системою в цілому», тоді як українське – скоріше «L'art pour L'art», яке «передає бунтівливу, а також і покірну українську психіку або охоплюючи її тематично..., або містить у собі скоріше космологічний присмак»<sup>15</sup>. Серед тем, до яких звертаються художники, – українське село з його звичаями, південні пейзажі, де одесити презентують «камерне мистецтво», «уникають натяків на дійсність», трансформації ікони, абстракція, що «схоплює чисті елементи живопису». Варто навести тут і незвичну для українського мистецтвознавства інтерпретацію творчості одного з лідерів неофіційного мистецтва Києва Г. Гавриленка тієї ж А. Оленської-Петришин, яка, рецен-



зуючи в 1969 році щойно виданий в Україні альбом його робіт, відзначала, що, хоча вони й відрізняються на монотонному тлі радянського мистецтва, «його формальні досягнення таки досить мінімальні і кількістю рішень, і якістю комбінацій». Далі вона продовжує: «З рештою, говорячи про праці Гавриленка як про “подвиг”, або втілення “найвищої пластичної якості” (як читаємо в українській радянській критиці) – значило б тільки свідчити про умовність критеріїв. Саме брак справжніх подвигів різко вражає західного глядача, який так звик до рішучих мистецьких подвигів і до цікавих пластичних якостей. Ті формальні якості, які радянські критики подивляють задля відштовхування від надокучливих уже метод соціалістичного реалізму, аж ніяк не можуть бути запорукою подвигів, а радше, можуть стати початком чогось подібного й однаково негативного. Не вистачає відкидати “пересічний реалізм”, бо тут справа взагалі не в реалізмі чи “модернізмі”, а в сильному та рішучому мистецтві з цікавими новими розв’язками і з силою нахнення, словом, у тому, чого не знаходимо в працях Гавриленка»<sup>16</sup>. Винесемо «за дужки» ті уявлення про «свободу», які існували у мистців Нью-Йорка та Києва, неспівмірність умов творчості та масштабів їхніх культурно-художніх просторів. Ідеться про саму сутність мистецької опозиційності, яка в Україні загалом, і це особливо помітно саме із західної точки зору, мала насамперед естетичний характер, повністю відкидаючи політичні мотивації. Це ззовні. Однак в умовах радянської дійсності чи не важливішою була етична позиція художника, що проявлялася в самому виборі кола творчих зацікавлень: від тем та сюжетів до стилістики та формальних прийомів, які визначали місце художника в загальній ієрархії. Це зразу ж було зрозуміло критикам, які в роки «перебудови» відкривали для себе складну структуру мистецтва радянського часу. Зокрема, Д. Гембрелл писав: «У радянських умовах стиль виконував роль мови, яка зразу ж переміщала автора в певний соціальний контекст..., указував на приналежність до певного сегменту тієї складної ідеологічної, політичної й со-

ціальної структури, якою було радянське суспільство, стиль слугував певним паролем, що впливав на сприйняття художника аудиторією. Це була мова або навіть діалект, яким цілком володіла лише радянська аудиторія»<sup>17</sup>, а тому, продовжуючи думку автора, зрозуміти її поза радянським контекстом було важко. Опозиційність українських художників у цьому сенсі визначалася не так полемікою з офіційною художньо-ідеологічною доктриною, як протиставленням їй суто авторського, індивідуалізованого висловлювання, виокремленням у тотально політизованій радянській культурі «вільних зон» для індивідуальної творчості. Якщо в офіційному мистецтві головне місце посідали великі «тематичні» твори, то тут найпоширенішими були камерні, невеликі за розміром роботи; якщо в офіційному мистецтві головний акцент ставився на ідеологічно-пропагандистському пафосі, то тут, як правило, – на витонченості формально-пластичного вирішення та «поза-ідеологічності» зображення; якщо офіційна естетика підтримувала простоту та зрозумілість вислову, репрезентативність композицій, то тут панували іносказання, метафори, історичні алюзії та стилістичні змішання, що набували змістового навантаження.

О. Якимович зауважив: «Нонконформістами були в той час насамперед ті, хто не хотів досягати меншого, ніж Прекрасне й Істинне у справді величному і таємничому значенні...»<sup>18</sup>. Творчість Г. Гавриленка в цьому контексті виступала чи не найвиразнішим прикладом тої відданості мистецтву в його високому етичному значенні, того «пошуку абсолюту», що загалом визначало головні спрямування художників «неофіційного» мистецтва. «Медитативність, прозора поліфонія», «світ ідеальних сутностей», урівноважений, «виведений за межі вічної боротьби “так” чи “ні”», якими Г. Заварова окреслює виміри його творчості<sup>19</sup>, перекидав образні містки до античності, Ренесансу, естетичних утопій раннього модернізму, що бачили мистецтво як довершений, ідеальний, далекий від реальності світ.

Аналізуючи коло зацікавлень неофіційного мистецтва 1960–1970-х років, можна

побачити, що воно у своїх пошуках художньої мови було передусім ретроспективним, повертаючи в культуру відкинтий до-радянський досвід. Відрізняли їх, швидше, ступінь індивідуального самовияву та «розміри простору незалежності», які кожен встановлював собі сам. Таким чином, «неофіційне мистецтво» складалося художники різних творчих орієнтацій, що працювали в живопису, скульптурі, графіці, фотографії тощо, не зацікавлені в соцреалістичній проблематиці. Однак, якщо в радянському контексті подібні твори виділялися як «інше», «справжнє», «нове» та індивідуальне, то із західної точки зору такими не були. Саме звідти очевидно ставала їхня відірваність від світового поступу. Насправді, як справедливо наголошує Б. Гройс, саме в післясталінські десятиліття (1960–1970) виникає глибокий розрив радянського мистецтва зі світовим, а пропущені в радянській художній культурі неомодерністські рухи 1950-х, 1960-х, контркультурні явища неоавангарду 1960-х, як і західну художню проблематику середини століття та початку постмодерної епохи, наздогнати було неможливо<sup>20</sup>.

Сьогодні, коли виникає потреба поставити це мистецтво в широкому загально-художньому контексті, стає очевидним, за висловленням В. Левашова, що, «тодішнє ліве мистецтво було радикальним, авангардним лише у радянському культурному космосі, у загальносвітовому ж художньому контексті таким не виглядало... Тому на межі 50–60-х років ми мали в радянському мистецтві не авангардистську революцію, а модерністську реставрацію, а сам модернізм на нашій території набув первісно консервативного характеру..., націленого на власну ізоляцію..., що протиставляв себе не тільки соцреалізму, але часто й сучасному йому західному мистецтву, інформація про яке, і без того скупа, потрапляючи на територію країни, набувала дивного, суто міфологічного вигляду»<sup>21</sup>. Таким чином, у протилежність Заходу в нашому мистецтві 1960–1980-х років відбувався загалом, так би мовити, зворотний процес – повернення в царину Великого мистецтва, з його духовним навантаженням, професійністю, самозаглибленістю та автономністю. Важ-

ливе місце належало тут і концепціям модернізму з його програмним утвердженням провідної цінності авторського самопрояву й наголошуванні на самозаконності мистецтва. І хоча в 1960–1970-х роках модерністська модель на Заході вже переживала кризу, певну вичерпаність і конечність своїх інтенцій, в нашій країні «історично не пережитого модерну» (Є. Барабанов) вона зберегла свою вагомість, насамперед як цінність індивідуального бачення, що в умовах радянської дійсності набувало світоглядних та етичних рис. З другого боку, ідея «повернення в Мистецтво» надавала вітчизняному модернізму особливого характеру, часто майже протилежного тим ідеям розширення культурно-художнього простору та концептуалізації новацій його поступу, які визначали його епоху на Заході.

Варта уваги з цього погляду теза Б. Гройса про те, що загалом радянське мистецтво післясталінської епохи і в офіційній і неофіційній версії займалося тим самим – «прагненням відродити різні історичні стилі», в одному випадку, більш консервативні (Ренесанс чи постімпресіонізм), в другому – радикальніші (різні форми абстракції чи сюрреалізм), через що і сам соцреалізм цього часу ставав «ретроспективним, ностальгічним, музейним», позбавленим пафосу попередніх десятиліть<sup>22</sup>. Однією з головних проблем мистецтва цього часу стає «розподіл» художньої традиції в системі радянської культури, де висунуте ще в 1920-х роках гасло «вчитися у класиків» знову стає актуальним у 1960-х і переростає в широку тенденцію в 1970–1980-х роках. Проте «класику» розуміли по-різному. І якщо офіційна образотворчість, продовжуючи проголошувати необхідність «використати для соціалістичного будівництва і соціалістичного виховання мас усе краще, що було створене людством в галузі мистецтва за всю його історію», розуміла під «кращим» пропагандистський пафос, оптимізм, колективну безособовість, зовнішню правдоподібність зображення та принцип «брехати правдою», то творчі, з незалежним мисленням художники бачили в ній самоцінність мистецтва, цінність авторської позиції, змістову насиченість

пластичної мови. Тим паче, що у спадок від попередніх часів залишилося повне знищення в соцреалізмі мови для описування дійсності, розповсюдження «фальшивих автономних об'єктів псевдореальності» (М. Ямпольський), що не тільки не додавало до художнього простору форм чи засобів виразності, а й викреслювало попередні відкриття. І якщо в західному світі весь час відбувалося інтенсивне накопичування художніх мов, які постійно аналізувалися, критикувалися, удосконалювалися та оновлювалися, то радянська культура опинилася в найбільшій мовній ситуації відсутності мови для описування реальності. Тому, мабуть, не випадково, що й сама навколишня реальність дедалі менше цікавила художників, які зосереджувалися насамперед на своєму внутрішньому світові та власних суб'єктивних переживаннях. З цього погляду неофіційне мистецтво здебільшого відображало умонастрої та творчі зацікавлення людей, що окреслювали свої власні простори, такі, що існували «поза зв'язком із загальносвітовим вектором культури... Виникало персоналістичне, замкнене, надзвичайно уважне до вартостей ремесла складне мистецтво»<sup>23</sup>, яке по своєму «розбудовувало» «мовну» ситуацію в радянській образотворчості.

Повертаючись до питання головних спрямувань радянського мистецтва другої половини ХХ ст., варто мати на увазі ту постійну «переструктуризацію», яку переживало воно на кожному етапі суспільного поступу. Тому, незважаючи на те, що з наступом «застійних» десятиліть атмосфера в суспільстві ставала більш ідеологічно-закритою, а офіційний тиск на мистецтво посилювався, що призвело до нових розмежувань у «офіційній» та «неофіційній» творчості, 1970 – початок 1980-х став новим важливим етапом в художній культурі, позначився новими явищами та індивідуальними авторськими шляхами.

<sup>1</sup> У порадянський період відбулися виставки, на яких було представлено, зокрема, несоцреалістичне мистецтво означеного періоду. Серед них: «Погляд», Київ, 1987; «Діалог крізь віки. Християнська тема у творчості українських художників», Київ, 1988; Виставка одеських монумента-

лістів, Одеса, 1989; «Українське мал-арт-ство 1960–1980 рр. Три покоління українського живопису», куратори Г. Скляренко, О. Куз'янець, Київ-Одеса, 1990; «Львівська мистецька сцена 60–80 рр.», куратор Ю. Бойко, Львів, 1992; «Шістдесят з 60-х», куратор А. Титаренко, Київ, 1993, а також у рамках проекту «Мистецтво України ХХ століття» (К., 1998–2000) було зроблено огляди окремих видів мистецтва: «Нефігуративний живопис (1950–1990)», куратор О. Титаренко, «Професійне декоративне мистецтво другої половини ХХ ст.», куратор З. Чегусова, «Ноїв ковчег. Живопис України другої половини ХХ століття. Тенденції», куратор О. Петрова та ін. Вийшли друком: монографія О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття» (Л., 2006), книга Р. Яціва «Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. Збірник статей» (Л., 2006) та ін.

<sup>2</sup> Яців Р. Українське мистецтво ХХ століття. Імена, явища, персоналії. – Л., 2006. – С. 104.

<sup>3</sup> Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. – Л., 2001. – С. 78.

<sup>4</sup> Виставки 1956 року в Москві творів Пікассо, Р. Кента, Г. Ерні, Ф. Леже, Р. Гуттузо, Орочко, Рівери, Сікейроса; відкриття Музею образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів 1957 року і його велика мистецька програма, виставки мистецтва США 1959-го, Великобританії 1960-го та ін.

<sup>5</sup> Павлов П. Развитие образно-пластической структуры современной советской живописи. Конец 1950–1970-е годы. – М., 1989. – С. 37.

<sup>6</sup> Гройс Б. Предисловие // Кто есть кто в современном искусстве Москвы. – М., 1993. – С. 8.

<sup>7</sup> Гройс Б. Глобализация и теологизация политики // Художественный Журнал. – № 56. – <http://xz.gif.ru/numbers/56/6/>.

<sup>8</sup> Гройс Б. Неосакральные мифы российского авангарда // Декоративное искусство. – М., 1991. – № 8. – С. 32.

<sup>9</sup> Левашов В. Виставка молодых художников // Искусство. – М., 1989. – № 3. – С. 10.

<sup>10</sup> Деготь Е. Русское искусство ХХ века. – М., 2002. – С. 145.

<sup>11</sup> Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 122.

<sup>12</sup> Баран В. Україна 1950–1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи. – Л., 1996. – С. 252.

<sup>13</sup> Детальніше див.: Скляренко Г. Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 3.

<sup>14</sup> Оленська-Петришин А. У вимірах форми й експресії. – К., 1997. – С. 168.

<sup>15</sup> Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису-малюнків-скульптури. Вст. слово М. Мудрак. – Мюнхен; Лондон; Нью-Йорк; Париж. – 1979. – С. 4–5.

<sup>16</sup> Оленська-Петришин А. У вимірах форми й експресії. – С. 157.

<sup>17</sup> Гэмбрелл Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе // Творчество. – М., 1992. – № 2. – С. 48.

<sup>18</sup> Якимович А. «Искусство после катастрофы». Художественная культура советского региона (семантический аспект) // Советское искусствознание. – М., 1991. – Вып. 27. – С. 26.

<sup>19</sup> Заварова А. Освобождение // Воздушные чернила / Сост. М. Баталин. – К., 2000. – С. 109.

<sup>20</sup> Гройс Б. Россия и проект модерна // Художественный журнал. – М., 2002. – № 3(1). – С. 31.

<sup>21</sup> Левашов В. Авангард-для-нас // Театр. – М., 1991. – № 8. – С. 65.

<sup>22</sup> Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003. – С. 76.

<sup>23</sup> Ерофеев А. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. Круглый стол // Вопросы искусствознания. – М., 1997. – Вып. X. – С. 21.

## SUMMARY

The article is focused on the originality of development of the Ukrainian art from the late 1950s up to the early 1980s. The author emphasizes on the differences of artistic experiences of the Western and Eastern Ukraine. The mentions of Eastern European Modernism of the 1920s–1930s remained in the Western Ukraine while the Eastern Ukraine

came to it through Soviet realism. Unlike the Russian artistic development with its 'severe style' the Ukrainian artistic development was found in the national traditions, which had different interpretations. The author analyses the originality of the Ukrainian 'informal art' and its main lines as well as the differences from the art development in the West of Ukraine.