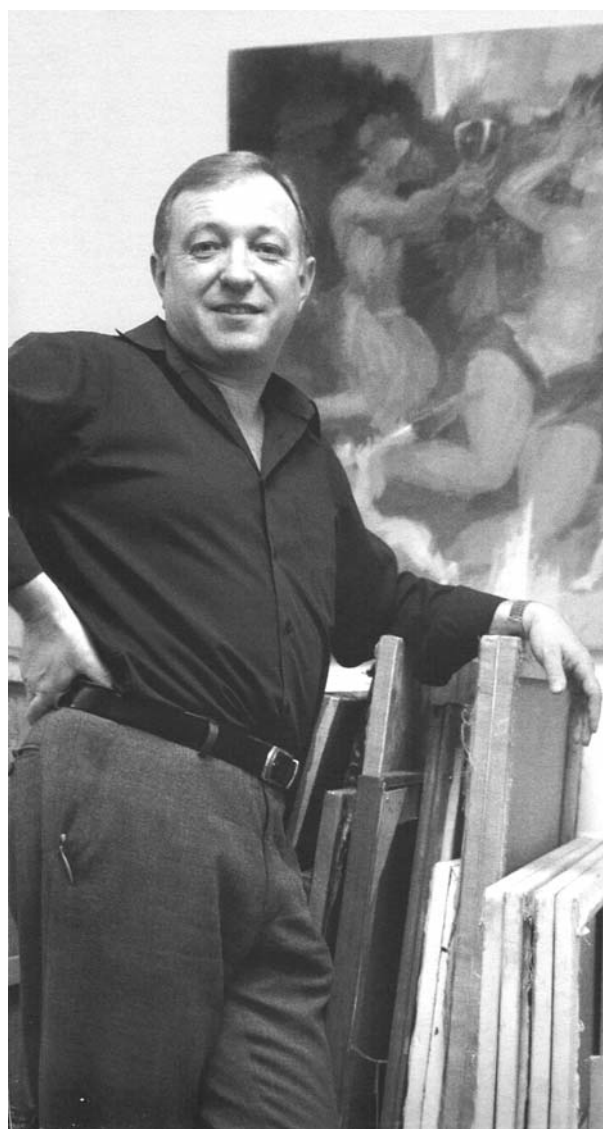


ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА



ZENKO
FOUNDATION



Олексій Роготченко

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: роздуми і життя

Київ
ФЕНІКС
2018

УДК 7.036(477)

ББК 85.1(4Ук)

Р 59

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
від 27 червня 2017 року, протокол № 5

Рецензенти:

доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) НАМ України Т. Кара-Васильєва
доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член (академік) НАМ України О. Федорук
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України О. Лагутенко

Р 59 **Роготченко О. О.** Мистецтвознавство: роздуми і життя. К.: Фенікс, 2018. 788 с., іл.
ISBN

Монографія доктора мистецтвознавства Олексія Роготченка — це своєрідна сповідь, а радше — філософсько-культурологічний зріз епохи, поданий крізь призму відчуттів небайдужого дослідника мистецьких реалій, та причин, які спонукали ці реалії.

Основну увагу в своїх наукових студіях дослідник приділяє соціокультурній складовій мистецьких процесів, що відбувалися в ХХ столітті на теренах країни.

Книгу створено для науковців, аспірантів гуманітарних і художніх вишів і всіх, кого цікавить історія та сучасний стан мистецької культури України у вітчизняному та світовому контекстах.

ISBN

© О. О. Роготченко, 2017

© ІПСМ НАМ України, 2017

*Присвячую цю працю
мамі — Зої Стреловій*

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Монографія доктора мистецтвознавства Олексія Роготченка «Мистецтвознавство: роздуми і життя», головного наукового співробітника Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України є не просто підсумком піввікового етапу творчого життя — це своєрідна сповідь, а радше — філософсько-культурологічний зріз епохи, поданий крізь призму відчуттів небайдужого дослідника мистецьких реалій та причин, які спонукали ці реалії.

Олексій Роготченко — випускник Київського художнього інституту, факультету історії та теорії мистецтва. Його перу належать понад півтисячі мистецтвознавчих, культурологічних, філософських досліджень, газетних і журнальних статей, кілька монографій та есе про життя і творчість художників. Він автор численних радіо- і телепередач про розкриті ним секрети образотворчої поезії. Саме він зініціював часопис «МІСТ» (Мистецтво-історія-сучасність-теорія), що видається під егідою ІПСМ НАМ України, і виступив його головним редактором. За 15 років у цьому часопису побачили світ понад 300 матеріалів мистецтвознавців з України та зарубіжжя. Окрім того, упродовж тривалого часу науковець очолює секцію критики та мистецтвознавства Київської організації національної спілки художників України і є членом міжнародної асоціації арт-критиків (AICA).

Основну увагу в своїх наукових студіях дослідник приділяє соціокультурній складовій мистецьких процесів, що відбувалися в ХХ столітті на теренах країни. У 2007 році його монографія «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» стала першою в центральній та східній Україні розвідкою, де запропоновано авторське пояснення етимології вчинків митців в умовах несвободи та розкрито тематику їхніх творів, написаних під впливом вульгарної соціології. Продовжуючи роботу в цьому напрямі, автор уже у пропонованій монографії сміливо розмірковує про складні та трагічні перебіги мистецької історії, аналізує природу творчості, що

уможливила виживання надломлених радянською ідеологією творців тієї суперечливої доби, змальовує справжніх, окрилених творчістю особистостей, які вижили та не самознищилися у світі примарних надій та сподівань. Культурологічні сентенції для автора почасти слугують підґрунтям для роздумів про особливості розвитку образотворчого мистецтва України, реалізації митця в соціумі, порушують теми конформізму та нонконформізму.

Олексій Роготченко ніколи не шукає легких шляхів. І теми він обирає найскладніші, найпровокативніші, а художників — найцікавіших з точки зору сьогодення. Балансуючи на межі суто наукового викладу та публіцистики, йому вдається знайти шлях до будь-якого читача і розповісти про головне, про те, що спонукає митця до творчості. Такий новаційний підхід до мистецької аналітики, що, як відомо, характерний, наприклад, для Платона Білецького, Людмили Міляєвої чи Бориса Лобановського, дає змогу дослідникові розкрити творчість «без купюр». Більше того, автор пропонованого видання проводить сміливі паралелі, демонструє здатність до нестандартного креативного підходу у трактуванні наче б то «хрестоматійних» явищ і понять, які надто важливі для розуміння утаємничених секретів творення. У світлі віднайдених ним джерельних документів численні факти культурного життя країни набувають принципово іншого звучання.

Відбувшись як визнаний фахівець у дослідженні мистецтва соцреалізму і тоталітаризму, Олексій Роготченко наголошує, що без справедливої інтерпретації сторінок минулого не можливо повною мірою зрозуміти актуальне мистецтво, тобто те, що твориться тут і зараз. У пропонованій праці він повсякчас запрошує читача до діалогу, спонукає його стати учасником наукової дискусії. Аналізуючи творчість окремих митців, автор акцентує на їхній художній мові, а тому «портрет» епохи виходить достовірним та чітким, без набридливих кліше і стереотипів, з живими постатями, не заідеологізованими плакатними штампами. У його роздумах Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України постає тією науковою інституцією, для якої цілком природно і логічно висвітлювати всі без винятку питання і теми, що стосуються розвитку вітчизняної образотворчості: від класичних тем до ультрасучасних виявів. Олексій Роготченко при цьому наголошує, що вчені ІПСМ озвучують навіть «незручні» теми, аби давати їм якісну і всебічно обґрунтовану характеристику. З огляду на такий його підхід ця праця постає абсолютно на часі, адже її вирізняє гостре й об'єктивне бачення автора, його незаангажований аналіз художніх подій та явищ, глибокі фахові висновки,

реалізовані у площині художнього поступу нашої країни в контексті глобалізованих світових культурних процесів.

Автор монографії постійно перебуває на передньому краї мистецького життя, разом з Акіле Боніто Олівою виступив куратором українського національного проекту на 54-й Венеційській бієнале. Учень Леоніда Владича і Петра Говді, син відомих в Україні батьків — мистецтвознавця Зої Стрелової і письменника Олексія Роготченка, Олексій є не тільки носієм найкращих традицій вітчизняного та європейського мистецтвознавства — він активно творить новітнє українське мистецтвознавство на засадах честі і сумління, фахових і принципових підходів.

Півстоліття у професії — строк чималий. Перші тексти його оприлюднені ще 1970-го, в харківському журналі «Ранок», і з того часу не припиняють виходити друком. Ця книжка, як і попередні дослідження, спонукають нас до подальших наукових пошуків, створюючи підґрунтя для творчого неспокою і мистецької провокації. Сповнена твердого авторського переконання в силу Правди і Слова, довгоочікувана праця Олексія Роготченка стала доказом позитивних зрушень у сучасному вітчизняному арт-просторі, оптимізму й віри в розквіт і процвітання сучасного українського мистецтва.

*Віктор СИДОРЕНКО,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,
академік, професор*

ВІД СПОНСОРА

Підтримка Zenko Foundation видання мистецтвознавчих досліджень одного з провідних мистецтвознавців, культуролога, мистецького критика — Олексія Роготченка, є цілком логічною. Фундація, що заснована у 2015 році, відповідно до своїх статутних зобов'язань допомагає митцям та мистецтвознавцям представляти вітчизняне мистецтво у світовому культурному просторі. Власне, це і є головним завданням нашої інституції.

Виставкова діяльність Фонду практично охоплює центр, захід і схід держави. Так, за його сприяння відбулися виставки творів сучасних митців у Києві, Харкові, Львові, Татарові, що на Івано-Франківщині. Мета була, є і буде в майбутньому єдина — зробити так, щоб творчість вітчизняних митців стала доступною для глядача як в Україні, так і за її межами.

Велику увагу ми приділяємо також кураторській діяльності, адже у сьогоднішньому культурному полі, коли образотворче мистецтво стає більш інтелектуальним, філософським, багатовекторним, потрібна обов'язкова участь куратора як диригента оркестру, в якому не буває дрібниць і де звук кожного інструменту важливий для створення гармонійної симфонії. У такому контексті творчість О. Роготченка є прикладом симбіозу академічного мистецтвознавства і кураторської діяльності у царині контемпорарного мистецтва. Україна знає вісьмох кураторів національних проектів на Венеційській бієнале. І серед них Олексій Роготченко, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, який гідно репрезентував нашу державу 2011-го у проекті художниці Оксани Мась Post-vs-Proto Renaissance спільно з міжнародним куратором Акілле Беніто Оливою. Тоді ж комісаром проекту виступив Віктор Сидоренко. Міжнародна мистецька спільнота схвально відгукувалась про унікальний твір, у якому на яйцях-писанках зобразили людські гріхи люди всіх верств населення — від безробітного до міністра. Символ, що побутує в різних культурах світу, було використано як крапку. А із сотень тисяч таких крапок зібрано цілу картину — вівтар, що нага-

дував знамените витвір художників — братів Яна і Хуберта ван Ейків, виконаний на замовлення Йоса Вейдта для кафедрального собору єпархії Гента (Бельгія) і присвячене святому Бавону. Гентський вівтар вважається знаковим для епохи Відродження. Український проект мав робочу назву «Друге відродження». Можна достатньо навести паралелей, але куратор вважає першим відродженням в історії України 30-х років те, що згодом одержало символічну назву Розстріляного. До творчості трагічних і величних постатей Михайла Бойчука, Софії Налепинської-Бойчук, Василя Седляра, Івана Падалки та десятків інших, знищених тоталітарним режимом, О. Роготченко неодноразово звертався у своїх мистецтвознавчих дослідженнях. Його перу належать сотні публікацій про образотворче мистецтво України від 1920-х до сьогодення. В його творчості чітко виокремлюються два магістральні напрямки — мистецтво тоталітарної доби і мистецтво сучасне — актуальне, креативне, складне. Про перше написано багато, але ще більше, за словами самого маестро, не написано. Працюючи у десятках архівів України і світу, він відкрив для мистецтвознавства факти, що ламають догми і зривають ярлики, навішені на митців, які страждали від соціальної задухи. Та, певно, головною заслугою вченого є те, що він повернув із небуття сотні імен тих, чиї долі так чи інакше пов'язані із системою Художнього фонду або Спілки художників. Гасло «не забуваймо нікого» було і залишається для О. Роготченка першорядним, адже про переважну більшість живописців, графіків, скульпторів, художників кіно і декоративно-ужиткового мистецтва повоєнної доби нині ніхто не згадує. Тож дослідник невтомно шукає, оприлюднює і всебічно аналізує твори митців, які потрапили під зловісне несправедливе визначення «художник другого ешелону». Пам'ятаймо, що до цього «ешелону» не зрідка потрапляли ті, хто не бажав малювати на замовлення неіснуючі образи з неіснуючої радянської історії.

Ще студентом мистецтвознавчого відділення Київського державного художнього інституту О. Роготченко працював у Музеї народної архітектури та побуту України. Разом з іншими подвижниками він у складі експедицій пройшов пішки пів держави, досліджуючи та фіксуючи народне мистецтво, що невпинно зникає. Про цей період свого життя він згадує у «Післяслові», розкриваючи читачеві заповітні сторінки минулого. Багато можна прочитати між рядками, багато можна домислити, але факти — річ уперта і неспростовна. Музейна робота, служіння у війську, праця на заводі Художнього скла, створення власної ювелірної майстерні, організація перших виставок художнього ковальства в Києві та участь у металевих та керамічних форумах Івано-Франківська, До-

нецька, Слов'янська — це вже віхи особистої історії. Розбирав козацьку Свято-Михайлівську церкву в селі Дорогінка на Фастівщині і перевозив її до київського скансену, де національна пам'ятка отримала друге життя і більше не використовується під склад мінеральних добрив. Досліджував трагедію знищеного на початку тридцятих років минулого сторіччя мистецтва ковальської та ювелірної справи. Разом з майстрами годинами чаклував над гутним склом, аби досягнути магію дійства, щоб згодом написати першу в Україні монографію про художника-скляра Івана Аполлонова. Учений професійного вишколу, О. Роготченко у своїх мистецтвознавчих та культурологічних розвідках завжди дошукувався до суті, навіть сховану за сімома замками. До популярної нині теми нон-конформізму він долучився давно, пишучи про свого друга і однодумця Олександра Міловзорова, з яким започаткував відомий мистецький кооператив «Триптих» і в парі з яким організував творчі групи художників ужиткового мистецтва у Седневі. Він і сам став учасником цих груп, працюючи як ювелір-металопласт. Кандидатська та докторська дисертації були захищені на теми образотворчості в тоталітарному соціумі. У них розкриваються невідомі раніше сторінки нашого минулого, а розсекречені після довгого зберігання у закритих архівах документи вражають. Це протоколи з'їздів художників, засідань різноманітних комісій, секцій, а ще доноси, обвинувачувані листи без підписів... Ключові теми досліджень — нищення митця та вимушене його пристосування, щоб вижити в нелюдських умовах. Теми складні і невдячні. Мало хто з мистецтвознавців за таке брався, але науковець глибоко усвідомлює важливість такої роботи — без детального екскурсу в нещодавню історію не зрозуміти процеси розвитку сьогоденної вітчизняної культури загалом і образотворчого мистецтва зокрема. Перу критика належать розповіді-есе про художників, з якими він жив і працював поруч, від яких чув багато цінного і відвертого. Розвитку сучасного мистецтва присвячено також чимало праць. Вони стосуються переважно Венеційських та Женевських бієнале, а також українського мистецького сьогодення.

З Олексієм Роготченком працювати легко і водночас складно. Поважаючи і сприймаючи чужу думку, він, проте, відкидає непосутнє і слабе. Він учений без напівтонів, сприймає лише два кольори — білий і чорний. Сірий колір для нього найстрашніший. Він учень і учитель в одній особі. Людина непересічного таланту і легкої вдачі.

Втім, почитайте тексти — зробіть висновок самі.

PREFACE

The monograph “Art Studies: Reflections and Life”, written by Dr. Oleksiy Rogotchenko, the chief research worker of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, not only summarizes fifty years of creative life of the author, this is a kind of testimony, or rather, a philosophic and cultural overview of the certain period, communicated through the prism of feelings of an unindifferent researcher of art concepts and of reasons that had caused them.

Oleksiy Rogotchenko graduated from Kyiv Art institute, the department of history and theory of art. His writings include more than half a thousand research works in art and culture, philosophic studies, newspaper and magazine articles, several monographs, and essays about life and creative work of different artists. His is the author of a number of radio and TV programs about the mysteries of art, which he had managed to solve. He was the initiator and editor-in-chief of the chronicle “MIST” (art, history, modern age, theory), published by the Modern Art Research institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Over the period of 15 years the chronicle published more than 300 materials by Ukrainian and international researches. Besides, he has been a chairman of the department of art criticism of Kyiv national union of artists and a member of the international association of art critics (AICA).

In his works the researcher pays much attention to the social and cultural constituent of the art processes that took place in Ukraine over the period of the 20th century. In 2007 his monograph “The Socialist Realism and Totalitarianism” was the first one in central and eastern Ukraine to suggest the author’s explanation of the etymology of artists activities in the circumstances of unfreedom and to decode the topics of their works of art, created under the inf-

fluence of low-minded sociology. Further working in this direction the author draws bold conclusions about the nature of creation, that had made possible for the artists to survive and even to continue to create their art under the pressure of soviet ideology. The culturological maxims often serve for the author as a foundation for his reflections about the particular qualities of the development of fine arts in Ukraine, self-fulfillment of an artist in the social medium, conformism and nonconformism.

Oleksiy Rogotchenko never cuts corners. He chooses the most intricate, edgy topics, the most interesting and actual artists. Balancing between strictly scientific narrative and journalism, he manages to find way to every reader and to tell the most important facts about creative impulses. Such an innovative approach to the art analytics, which is, as we know, characteristic for Platon Biletskiy, Ludmila Milyaeva, and Boris Lovanovskiy, gives the opportunity to reveal the creative work in full. More importantly, the author draws bold parallels, demonstrates capacity for unconventional approach in handling of paradigmatic facts and notions, so much important for understanding of the hidden mechanisms of creativity. In light of revealed source documents a lot of facts of cultural life of the country obtain new meaning.

Having succeeded as a professional in the sphere of research of socialist realism and totalitarianism, Oleksiy Rogotchenko claims, that without correct interpretation of the past we would never be able to fully understand the contemporary art. In the present work he constantly involves a reader into scientific discussion. Analyzing the creative work of certain artists, the author makes emphasis to their artistic language, that is why the portrait of the era becomes true and clear, without annoying cliches and stereotypes, representing vivid personalities of artists. He considers the Art Research Institute of the Academy of Arts of Ukraine to be the proper organization to bring into light all the problems and issues, dealing with local art: from classical to contemporary. He claims that the scientists of the institute deal eagerly with controversial topics to properly characterize them. In the context of such approach this work seems to be very up to date, for it is characterized by the objective perspective of the author and his impartial analysis of art events and phenomena, professional conclusions about the artistic life of our country in the context of the global international culture processes.

The author is always on the front line of artistic life. Together with Akile Oliva he became the curator of the Ukrainian national project in the 54th Venetian biennale. Being a follower of Leonid Vladich and Petro Govda, the son of the famous parents, art researcher Zoya Strelova and writer Oleksiy Rogotchenko, Oleksiy is not only a bearer of the best traditions of the domestic and European art criticism, he is also a creator of new Ukrainian principles of art studies. 50 years in profession is a long period. His first writings were published in the 1970-s, in Kharkiv magazine "Ranok", and still continue to appear regularly. This book, as well as the previous studies, motivate us to further study and research, making the background for the creative indifference and artistic tricks. Full of author's belief into the power of truth and the word, this long-awaited research work by Oleksiy Rogotchenko has become the proof of positive changes in the contemporary art space, optimism and hope for blossoming period of modern Ukrainian art to come.

Viktor SYDORENKO
Director of the Modern Art Research Institute
of the Academy of Arts of Ukraine,
Academician, professor

FROM THE SPONSOR

The fact that Zenko Foundation supports the publication of the research of one of the leading art experts, cultural specialist, art critic Oleksiy Rogotchenko is entirely understandable. The Foundation was established in 2015 to support artists and art experts in representing the native art in the world cultural space. This is actually the main task of our institution.

The exhibition activity of the of the Foundation includes virtually the centre, west and east of the country. Thus, it supported the exhibitions of modern artists in Kyiv, Kharkiv, Lviv, Tatariv (Ivano-Frankivsk region). Its aim has been and remains the following: to make the art of local artists achievable for the art lovers in Ukraine and abroad.

We pay much attention to curatorial work, for in the modern cultural space, where art becomes more and more intellectual, philosophical, multifaceted we need a curator, who, as an orchestra director would pay attention to every detail to achieve a harmonious sound. In this context we consider the creative work of Oleksiy Rogotchenko as an example of the symbeosis of the academic art criticism and curatorship in the sphere of contemporary art. Ukraine gave us eight curators of the national projects on Venetian art biennale. And among them was Oleksiy Rogotchenko, doctor of art studies, who represented our country in 2011 with the project of Oksana Mas Post-vs-Proto Renaissance together with the international curator Akille Benito Oliva. At the project participated also the artist Viktor Sidorenko. The international art public appreciated the unique work of art, where the human sins were depicted on the easter eggs by the representatives of all social groups from an unemployed to a minister. Symbols from different cultures of the world were taken as a point. And hundreds of thousands of such points composed the whole picture: the altar that reminds of the Ghent altarpiece by Jan and Hubert van Eyck in Ghent (Belgium), made on commission of Jos Veidt and dedicated to Saint Bavo. The Ghent altarpiece is a significant work for the Renaissance period. The Ukrainian work of art was called "The Second Renaissance". We can draw

enough parallels but the curator considers as the first renaissance in the history of Ukraine of the 30-s the period that is known under the name the Executed Renaissance. O.Rogotchenko has repeatedly studied the works of great artists, such as Mikhail Boichuk, Sofia Nalepishka-Boichuk, Vasyl Sedlyar, Ivan Padalka, and many others, who had suffered from the totalitarianism in his research work. He has published hundreds of researches of the fine art of Ukraine from the 1920-s till today. He clearly differentiates two periods: the art of totalitarian period and the contemporary art, which is up to date, creative, and intricate. It has been much written about the first period, but, so the researcher, much more has not been written yet. Having studied the Ukrainian and international archives he revealed the facts, that break dogmas and tear off the tags, that had been dictated to the artists by the soviet frowziness. But perhaps the main achievement of the scientist is the fact that he reintroduced the hundreds of names of the artists, in one way or another concerned with art foundation and the Union of Artists. The motto "We never forget" has been and remains the first-rate for O.Rogotchenko, for many of the artists, graphic artists, sculptors, film directors, decorative artists of the post-war period are forgotten now. The researcher continues to tirelessly work to find, analyze, and publish the works of the artists, who had been unfair labeled "the artists of the second tier". Note, that to this "tier" were often referred the artists who had refused to depict on commission the unreal images of the soviet history.

As a student of art history department of Kyiv State Institute of Arts O. Rogotchenko worked at the architecture and household museum of Ukraine. Among other volunteers he has participated in expeditions and has travelled around the country, researching the disappearing folklore art. He writes about this period of his life in the "Epilogue", revealing to the reader the most important pages of the past. We can read much the lines, but the facts are stubborn. Museum activity, army service, art glass factory, organization of the private jewellery workshop, organization of the first exhibitions of decorative ironwork in Kyiv, participation at the metal and ceramic fairs in Ivano-Frankivsk, Donetsk, Slovyanska: these are the pages from the personal history. He has been working at the dismantling of Cossack Svyato-Mihailivska church in the village of Doroginka in Fastiv region and its transportation to Kyiv Skansen, where this important national site is no longer used as a storage of chemical fertilizers. He has studied the tragedy of the annihilated at the beginning of the last century jewellery and decorative ironwork. Together with the artists he has spent hours working magic with hot glass in order to comprehend the miracle of the process and to later write the first in the Ukraine monograph about the artist Ivan Apollonov. Being a professional researcher O. Ro-

gotchenko in his art historian and culturological studies has always managed to find out the truth, even hidden behind seven locks. He had begun to treat the problem of nonconformism much earlier than it managed to gain its actual popularity, and wrote about his friend and associate Oleksandr Milovzorov, who was his partner in the famous art cooperative workshop "Triptih" and in the creative groups of artists of arts and crafts in Sednev. He himself became the participant of these groups, having worked as a jeweller. His Mphil thesis and PhD were about fine art in the totalitarian community. The works revealed the unknown pages of our past, and the declassified documents from the secret archives impress. These were the minutes of the art conferences, sittings of different committees and workshops, delations without signatures... The key problems of his research work were the annihilation of an artist and forced accommodation to the inhuman conditions. These problems are complicated and ungrateful. Not many researches were ready to deal with these topics, but the scientist understands the importance of such work: without detailed research of our recent past we are not able to grasp the processes of development of contemporary domestic culture and fine art in particular. His writings include essays about the artists he worked with. A lot of his works are dedicated to the development of modern art. They deal mostly with Venetian and Genevan biennale, and contemporary art space of Ukraine.

It is easy and at the same time difficult to work with Oleksiy. He respects the ideas of others but at the same time declines minor details. His is a scientist without halftones, and takes into consideration only two colors: black and white. Grey is the most frightening colour for him. His is a teacher and he is a student. A person of great talent and good fortune.

On second thoughts, please, do read the texts and draw your own conclusions.

Founder of Zenko Foundation

ТРОЄ З ОДНІЄЇ МАЙСТЕРНІ

1970

Перед вами роботи молодих художників, випускників Київського державного художнього інституту Юрія Рубашова, Георгія Казанова та Олександра Агафонова. Протягом усіх студентських років вони ділили одну майстерню.

Два роки тому хлопці принесли на виставку, присвячену 50-річчю ВЛКСМ, свої естампи. Роботи трьох друзів були прийняті на виставку, дістали схвальні відгуки.

Юрій Рубашов має цікаву серію гравюр, присвячених героїці Великої Вітчизняної війни. Одну з них — «На Івана Купала» — ми подаємо на шпальтах журналу.

Активно працює і Георгій Казаков. Кращі з робіт молодого митця — «Праця», «Свято зими», «За владу Рад», «Пам'ятник В. І. Леніну в Києві», «Дума про Боженка». З останньою гравюрою мають змогу познайомитись нині наші читачі.

Основні естампи Олександра Агафонова — «Народні умільці», «Як рідна мене мати проводжала», «Ми новий світ збудуєм», «Київ — мати міст руських», «Дитячий оркестр». Малюнки його ніби звучать, вони пронизані музикою.

Для трьох друзів з однієї майстерні прозвенів останній студентський дзвоник. Ніколи не забудуть свою альма-матер Юрій Рубашов, Георгій Казаков та Олександр Агафонов. «Ми щиро вдячні своїм наставникам Леоніду Іллічу Чичкану та Івану Михайловичу Селіванову, — кажуть хлопці. Вони віддали нам частку своєї душі».

Молоді митці вийшли на шлях великого мистецтва. Хай супроводжує їх радість напруженого творчого пошуку!

Ранок. 1970. № 7. С. 1.

КЕРАМІЧНА ВЕСЕЛКА

1970

На подвір'ї славнозвісної Софії Київської серед зелені дерев стоїть невеликий одноповерховий будиночок. В ньому розміщена лабораторія архітектурно-художньої кераміки Київського зонального науково-дослідного інституту експериментального проектування.

На полицях акуратно розставлені різноманітні вироби. Це настінні тарілки, скульптура, так звані обереги, що їх виготовляли майстри-керамісти ще за часів сивої давнини.

Майстерню очолює Ніна Іванівна Федорова — людина, палко закохана у свою професію, яка допомагає пізнавати красу і велич древнього народного мистецтва.

В роботах художників — невичерпна фантазія, висока майстерність, любов до національної культури. Київські митці — автори декоративного оздоблення станції метро «Хрещатик», кінотеатру «Україна», ресторану «Дніпро», багатьох кафе, дитячих садків, палаців культури, магазинів.

У майстерні працюють художники-професіонали і талановиті народні майстри. Вони створюють самобутні роботи, справжні шедеври декоративного мистецтва. Чудові народні іграшки, виготовлені тут, не раз викликали захоплення відвідувачів міжнародних виставок за межами нашої Батьківщини.

Твори майстрів кераміки прикрашають новобудови Гідропарку, Дарниці, Північно-Броварського та інших масивів столиці України.

Торік колектив експериментальної майстерні вже відсвяткував своє 25-річчя. За чверть віку створено чимало визначних робіт. Київські майстри докладають багато зусиль і вміння, аби прикрасити наш побут, зробити древній і вічно юний Київ іще красивішим.

Вечірній Київ. № 188 (7967) від 13.08.1970.

ЩЕДРЕ МИСТЕЦТВО НАРОДУ

1970

Нещодавно в приміщенні Державного музею українського декоративного мистецтва Української РСР відкрився новий відділ. Тут експонуються твори дореволюційних майстрів. Широко представлені такі жанри народного мистецтва, як ткацтво, килимарство, різьблення по дереву, кераміка. Дуже цікава колекція скла.

Ось майстерно виконані килими тодішніх Полтавської, Київської, Чернігівської та Подільської губерній. Тут зберігається й колекція козацьких порохівниць, зроблених із рога оленя. На деяких стоять ініціали, але автори цих безмірно цінних свідків історії залишаються невідомими.

У другому залі глядачі знайомляться з різьбленням по дереву. Тут експонуються меблі, старовинні свічники, кухлі, інкрустовані бісером скриньки, роботи відомих і невідомих майстрів.

У розділі вишивки — рушники майже всіх губерній дореволюційної України. Легкі, як пір'їна, вишивки полтавських майстрів (біле по білому), рясні червоні квіти на київських рушниках, буковинські та карпатські сорочки — все це дає широке уявлення про старовинне ткацтво.

В останній, шостій кімнаті музею представлені вироби з гутного скла і фарфору. Деякі з них належать до XVI століття.

У музеї вже побували представники сотень міст і сіл нашої країни та закордонні гості. Лише за липень експозицію оглянули більш ніж 128 тисяч осіб.

Вечірній Київ. № 184 (7963) від 8.08.1970.

СВІТЛО «ФАКЕЛА»

1970

Вже чотири роки працює молодіжний клуб «Факел» при Дарницькому будинкоуправлінні № 902. Щодня тут буває сорок-п'ятдесят відвідувачів. Забігає сюди й малеча дошкільного віку, приходять школярі середніх класів, старшокласники. Та це й не дивно. Адже кожному тут є заняття, кожний знаходить у цих двох, невеличких кімнатах те, що цікавить його.

Дітлахи з радістю слухають бесіди, п'ятикласники самі виготовляють моделі катерів, пароплавів, літаків. А учні дев'ятого та десятого влаштовують тут свої вечори, диспути.

Майже щодня у клубі влаштовуються спартакіади, тематичні вечори. Лише за останній місяць було проведено понад 20 конкурсів та культпоходів. Походи бувають найрізноманітніші: на розшуки реліквій по місцях бойової слави, у театр, але найчастіше — в кіно.

З клубом «Факел» приятелює колектив найбільшого в Дарниці кінотеатру «Ленінград». Згідно з планом діти двічі на місяць тут безкоштовно дивляться кіно, але трапляється й так, що план порушується. Тоді до послуг клубу свій кінотеатр, відкритий при будинкоуправлінні.

У дворовому кінотеатрі показують здебільшого фільми на патріотичні теми, а також пригодницькі та мультиплікаційні стрічки. Не забувають нікого. В першу зміну йде малеча з бабусями, а в другу — факельці.

Є у клубі свої ентузіасти. Це люди, які віддають виховній роботі весь свій вільний час, своє дозвілля. Добре знають тут Наталію Петренко, Олега Коваленка, Вадима Русакова, Ігоря Тонюка та багатьох інших хлопців та дівчат.

Нещодавно факельці провели конкурс на кращий малюнок. Відбувся також вечір на тему «Природа і фантазія». Багато робіт потрапило на районну олімпіаду. І навіть страшенні бешкетники, прізвиська яких відомі в Дитячій кімнаті міліції, стають у клубі іншими, перевиховуються.

Багатьох «поставив на ноги» клуб, зробив їх чесними, працюючими.

Так і повинно бути, бо ніде немає такого кипучого, напруженого й цікавого життя, як тут, серед найближчих товаришів та завзятих суперників у праці, спорті.

Представники клубу «Факел» можуть пишатися своїми спортивними успіхами. На спартакіаді «Юність» вони здобули пальму першості серед волейболістів, тенісистів та шахістів і посіли перше командне місце, залишивши далеко позаду своїх суперників за кількістю очок.

Є у «Факела» відмінні спортмайданчики, тенісні корти, футбольне та хокейне поля. Є де тренуватися хлопчикам та дівчаткам.

Часті гості й чуйні старші друзі факельців — вчителі 126-ої школи. Чимало цікавих вечорів та зустрічей допомогли вони провести в клубі.

Зараз у факельців напружені дні. Почалося навчання в школі. Попереду багато цікавих знайомств, зустрічей.

Яскраво світить «Факел», і багатьом школярам допомагає його світло відкрити нові горизонти знань, знайти нових друзів.

ХУДОЖНИК-ВОЇН

Художник О. Артамонов

(Радіопередача)

1973

У майстерні художника відчинене вікно, і травневе сонце щедро освітлює кімнату. З двору долинають дзвінки дитячі голоси. Серед акацій та кленів молодого парку діти грають у війну. В розумінні веселої малечі у строкатих сорочках війна — це така сама гра, як і десятки інших. Слова «полон», «фашист», «атака» символізують для них правила гри.

Людина з великим шрамом на обличчі з вікна своєї сонячної майстерні стежить за грою дітей. Це — художник Олексій Михайлович Артамонов, колишній партизан, заступник командира розвідки в загоні імені Кармалюка партизанського з'єднання Героя Радянського Союзу Антона Одухи.

За бойові заслуги в боротьбі з німецько-фашистськими загарбниками його нагороджено орденом Леніна, медалями.

Про що думає ця людина? Може, згадує бойові операції чи друзів, з якими воював пліч-о-пліч в роки війни? А може, дітей... Тих дітей, що під час війни приходили в партизанський загін. І боролися, як дорослі. І гинули. Одного дня прийшов до нього Валя Котик з мамою і молодшим братом. У чотирнадцять років обірвалося його життя. У чотирнадцять Валі було присвоєно звання Героя Радянського Союзу. Ми не перериваємо роздумів Олексія Михайловича. Художник підходить до мольберта, на якому прикріплене незакінчене полотно. На ньому зображені ті, з ким в грізні роки ділив радість перемог і гіркоту втрат.

АРТАМОНОВ: Если говорят о моем поколении, я с уверенностью могу сказать, что мое поколение, которым я горжусь, пережило много тяжелых моментов. Начиная и кончая Великой Отечественной войной. Все периоды моей жизни сложились именно в таком плане, как складывалась вся история нашего государства.

В 1938 году я был призван в ряды Советской Армии из художественного училища. Это был комсомольский набор. Были призваны москвичи-комсомольцы, ленинградцы и киевляне. В течение одной ночи мы были переброшены за границу.

ВЕДУЧИЙ: Закінчувався термін служби, і Олексій Артамонов готувався продовжувати навчання, малювати картини, створювати композиції, вивчати теорію мистецтва.

АРТАМОНОВ: В 1941 году у меня оставалось три месяца до демобилизации. Началась Великая Отечественная война. Еще до правительственного объявления мы вступили в бой с фашистами в районе Перемышля. Бои были жестокие, потому что этот первый удар мы приняли на себя, и если отступали, то с большими потерями для немцев. Были очень тяжелые танковые бои. С нашей стороны участвовало не менее четырехсот танков, со стороны немцев — в два раза больше. Это была армия Манштейна.

У меня сгорела одна машина. Был убит башенный стрелок. Пришлось воспользоваться другой. И эта машина была разбита. Я был тяжело ранен. И вот по Дубинским болотам мы начали выходить из окружения. Наша часть сохранила свое знамя и вышла из окружения.

ВЕДУЧИЙ: В лісі, під дощем, Олексію Артамонову зробили операцію. Цвяхом витягли з лопатки вісім осколків. Потім польський лісник Стравінський переніс бійця Червоної Армії в сарай. Старенька бабуся виликувала його, а коли рани загоїлися, лісник переправив Олексія Артемонова в село Зелений Дуб під Шумським. Юнак почав створювати партизанську групу з місцевого населення і військових, що переховувались у селян.

АРТАМОНОВ: В конце сорок первого года нас уже было человек десять-двенадцать. В сорок втором году эта группа насчитывала более 25 человек. Мы начали проводить не только агитационную работу, а перешли к прямым действиям. Было начало сорок третьего года, и в этот период в село Старая Гута приехали немцы. А там был староста с нами связан. И вот когда я зашел в эту хату, смотрю — сидят немцы. Мне ничего не оставалось сделать, как дать две очереди.

ВЕДУЧИЙ: І ось голова невеличкого партизанського загону Олексій Артамонов дізнається, що поблизу діє партизанський загін під командуванням Антона Одухи. Цей загін мав зв'язок з Великою землею, мав рацію. Артамонов залишається із своїми хлопцями в цьому загоні. Знайомство двох командирів почалося в запеклому бою.

АРТАМОНОВ: Я познакомился с Одухой, и только мы начали деловой разговор, вдруг смотрим — цепи фашистов. У нас завязался тяжелый бой. Мы убили немецкого палача Пичка. Впоследствии я стал политруком дивизионной роты. Сам я лично был диверсантом. Горжусь этим. И самолично пустил под откос двенадцать эшелонов с вражеской живой силой и техникой.

ВЕДУЧИЙ: Пройшло вже три десятиріччя. Олексій Артамонов став відомим художником, громадським діячем. Та не забув він своїх військових друзів.

Першу свою роботу, створену в 1946 році, Олексій Михайлович присвятив подвигів партизанів. Ось вони, сильні духом, незламні, сповнені віри у перемогу, сміливо дивляться в очі фашистським катам.

Звертаючись до ранньої творчості митця, слід згадати картину «Юність». На містку, перекинутому через швидку ріку, стоять двоє — парубок у вишиваній сорочці та дівчина в білому платті. Теплий вітер куйводить їхнє волосся, грає хусточкою дівчини. Тиха літня ніч. П'янке пахощі доносить ласкавий вітерець. Минули ті воєнні ночі, коли небо розстрілювали кулеметні черги, обпалювало полум'я пожеж, розривали вибухи. В картині відчувається гордість за людину, що захистила спокій і мир, а тепер насолоджується красою місячної теплої ночі.

Та все ж більшість картин художника присвячується подіям Великої Вітчизняної війни. Пригадайте полотно «Партизанські ватажки». Троє ватажків партизанських загонів зустрілися, щоб визначити план наступної операції. Спокій їхніх поз, неквапливість рухів відповідають загальному настрою полотна. Величні, сиві від снігу Карпати. Вузькою стежкою до перевалу підіймається загін.

Увага сконцентрована на трьох постатях. Сніг Карпатських гір підкреслює величний спокій, монументальність персонажів. Композиційно твір побудований так, що всі лінії прямують вгору, завдяки чому створюється враження вертикальної площини.

Трохи несподіваною була поява в 1969 році нової роботи Олексія Михайловича Артамонова «Слаблю Батьківщину». Олексій Михайлович добре знає і любить поезію Маяковського, вивчає його художню спадщину — плакати, вікна РОСТА, зарисовки та ілюстрації до власних віршів.

Образ поета-громадянина завжди приваблював митця. Отже, ця робота стала логічним завершенням багаторічних пошуків образу. Постать поета заповнює весь простір вертикального полотна. Йде комсомольське засідання. В президії — вчорашні фронтовики, що зі зброєю в руках захищали Батьківщину. Зараз їхня зброя — знання і слово. Це — агітатори. Селянський парубок в білій косоворотці, дівчина, певно, робітфаківка, з короткою зачіскою, в червоній хустинці, літній чоловік. Вони уважно слухають Володимира Маяковського. Обличчя у всіх серйозні, в очах захоплення, увага. На задньому плані плакати Маяковського. Робітник, що крокує до сонця з величезним червоним стягом в руках.

Маяковський дивиться в зал. Здається, що саме тут вперше пролунали знамениті слова: «Отечество славлю, которое есть, но трижды, которое будет».

АРТАМОНОВ: Написал я картину о своем любимом поэте — Маяковском. Очень люблю этого поэта, и мне хотелось показать его — агитатора, горлана, пропагандиста в окружении комсомолии. Картину я делал, чтобы она звучала не только картиной жанровой, чтобы она звучала плакатом, чтобы образ Маяковского был плакатным, утвержденным.

ВЕДУЧИЙ: Твір Олексія Михайловича Артамонова «Слава героям» присвячений комісару Рудневу та його сину Радіку Рудневу.

Дві постаті — літній чоловік в шинелі і юнак у ватянці — виростають перед глядачем з натовпу озброєних партизанів. Образи обох персонажів монументальні. Кремезний юнак з не по літах суворим обличчям стоїть позаду батька. Він спадкоємець батькових справ. Образи узагальнені, неначе скульптурні. Підкреслюючи велич зображуваного, автор звертається до мови символів. З гір в долину тече струмочок, перетворившись в низу в широку ріку, що змітає все на своєму шляху. Автор проводить аналогію з партизанськими загонами, що, подібно до гірських струмків, набиралися сили і зливалися в могутні з'єднання.

Зараз Олексій Михайлович Артамонов працює над новим твором на партизанську тему. Робота присвячується партизанській молоді. На возі дві дівчини зі зброєю в руках. Коло них парубок. Трохи далі постаті партизанів.

Тільки що закінчився бій, люди стомлені. В очах смуток. Можливо, кілька хвилин тому загинув їхній друг, може, наречений котроїсь з подруг, може — чоловік. Почуття стримані, лише нервові пальці говорять про неспокій душі. При зовнішній статичності персонажів художник зумів передати їх душевний біль і силу людської гідності. Навіть в такому страшному горі — справа країни перш за все.

Нова робота Олексія Михайловича Артемонова — це гімн мужності і величчю людей, що віддавали життя за світле сьогодення.

АРТАМОНОВ: Мне хочется показать свое поколение, свою молодость.

Я считаю, что мое поколение, мои товарищи сделали все от них зависящее, чтобы разбить фашизм, разбить всю нечисть, которая навалой шла на нашу Родину.

Думаю, что в дальнейшем буду трудиться только над этой темой, потому что она мне дорога и я ее глубоко чувствую. Тема очень интересная.

ВИСТАВКА САЛАМЗАДЕ В КИЄВІ

(Радіопередача)

1973

Автор — Роготченко

Редактор — Дуб

Д.: Зараз у Києві експонується виставка творів заслуженого діяча мистецтв братнього Азербайджану Салама Саламзаде.

Про нього — репортаж нашого кореспондента Олексія Роготченка:

Кор.: По-перше, я хотів би сказати, шановні слухачі, що в Києві влаштовується чимало художніх виставок митців з братніх республік. Та це й закономірно, адже українське радянське мистецтво, базуючись на кращих здобутках свого, національного, розвивається в тісному взаємозв'язку з культурою братніх народів нашої країни. Обмін досвідом, творчі подорожі українських художників до Російської Федерації і Прибалтики, на Закавказзя і в Середню Азію — це стало звичайним явищем у наші дні.

От і зараз київським глядачам було дуже цікаво ознайомитись із живописними творами азербайджанського художника Салама Саламзаде, ім'я якого пов'язане з першими досягненнями національної художньої школи його республіки.

Тут представлено ранні полотна, написані ще у 20–30-х роках: “Комсомолки за працю”, “Бавовняний цех”, “Селянське повстання в Таузу”, — пройняті духом нового життя села і міста. Є чимала галерея цікавих психологічних портретів — це портрет прославленого нафтовика Ізмаїла Мікаїла, бавовнярки Манії Керимової та багато інших.

Можна сказати, що Салам Саламзаде весь час крокує в ногу зі своєю сонячною республікою. Його пензель фіксує на полотні велич нової нафтової вежі, що з'являється в цьому краї, розмаїті своїми барвами килими, що їх течуть уславлені азербайджанські майстрині, пейзажі нових міст, строкаті східні базари з їхніми щедрими дарами землі, високі сині гори, які підкорилися людині-трударю.

Мені довелося спостерігати, з яким інтересом знайомляться київські глядачі із творами азербайджанського художника...

Голос: Мені надзвичайно сподобались твори азербайджанського художника...

Кор.: Це говорить один з відвідувачів, київський слюсар Володимир Микитенко.

Голос: Мені сподобались його індустріальні пейзажі, портрети сучасників, а також жанрові твори... Хочеться побажати митцю з братнього Азербайджану творчих успіхів і великої насаги...

Кор.: А це — слово художника-професіонала, львівського скульптора Емануїла Миська, який, перебуваючи в Києві, зайшов оглянути цю виставку.

Мисько: Виставка азербайджанського художника Салама Саламзаде в Києві є свідченням взаємопроникнення та взаємозбагачення наших культур. І ми, українські художники, раді, що художники братніх республік виставляють свої твори в нашій столиці.

Кор.: Зворушений великим інтересом до його творчості, автор персональної виставки, азербайджанський художник Салам Саламзаде говорить:

СаламСаламзаде (азербайджанською мовою, на фоні): Я давно хотів побувати в Києві, це була моя давня мрія. Але моя мрія померкла, коли я побачив Київ насправді, — він виявився набагато красивішим, ніж я його собі уявляв... Зелені парки, свіже повітря, старовинна й нова архітектура. Все це робить його неповторним... Моє знайомство з київськими художниками принесло мені дуже велику користь, а їхнє доброзичливе ставлення до моєї творчості зворушило до глибини душі. Від цього всього мені захотілося глибше вивчити історію України, природу, архітектуру, щоб відтворити це в майбутніх творах. Моя мета –показати моїм землякам-азербайджанцям твори про Україну, щоб вони, як і я, ще більше полюбили цю квітучу республіку і її прекрасних людей.

СЯЙВО ТАЛАНТУ

(Радіопередача)

1973

Вузькою стежкою, що в'ється серед сторічних дубів, йде невисокого зросту, широкоплеча і кремезна людина. Йде поволі, інколи зупиняючись. Підіймає красивий, жовтий з червоними цятками лист, роздивляється, йде далі. Біля паркану будинку стоїть машина. Чоловік сідає за кермо, обережно поклавши біля себе на сидіння осінній букет. Загудів двигун, ще мить — і вже летить машина Обухівським шосе до Києва.

Золотом виблискують бані лаврських церков. Тиша Кончі-Озерної залишається позаду. Петровська алея, пам'ятник Слави, ще кілька зупинок на червоне світло — і машина вже біля Республіканського виставкового павільйону.

Чоловік виходить з машини, а назустріч йому вже поспішають діти — учні київських шкіл, які прийшли на виставку одного з найулюбленіших майстрів пензля, дійсного члена Академії мистецтв Радянського Союзу, народного художника України, професора, лауреата державних премій Сергія Олексійовича Григор'єва.

Зараз художник і діти підуть п'ятьма залами виставки й автор робіт розповість, де і як створювалась та чи інша робота.

...Виставка Сергія Олексійовича Григор'єва — яскравий доказ того, як міг розвинутися талант художника за радянських часів. Адже твори Сергія Олексійовича Григор'єва стали хрестоматійними, його учні вже самі викладають у школах та інститутах країни.

Ім'я цього майстра добре відоме в Радянському Союзі та далеко за його межами. Народився Сергій Олексійович Григор'єв у 1910 році в місті Луганську (зараз Ворошиловград) у сім'ї залізничника. Змалечку він проявляв хист до малювання. Після закінчення п'ятого класу дванадцятирічного хлопчика прийняли до Запорізької художньо-промислової школи. Так почався перший крок у мистецтво. Далі підуть художні школи, гуртки Москви, Ленінграда, Києва. А в 1932 році молодий художник Сергій Григор'єв здобуде диплом Київського художнього ін-

ституту. І відтоді почнеться його самостійний, не завжди легкий і рівний шлях митця.

У художньому інституті Григор'єв вчився під керівництвом таких визначних викладачів-художників, як Фотій Степанович Красицький — учень Рєпіна, — Федір Григорович Кричевський, Олексій Олексійович Шовкуненко, Володимир Олексійович Денисов.

Невтомно працюючи спочатку як графік, а згодом і як живописець, Сергій Григор'єв відточує свій почерк, свою творчу манеру. Він шукає себе в пейзажі, портреті, жанровій картині. І зрештою знаходить. Пензель Григор'єва народжує образи народу. Митець розповідає про життя, про характери радянської людини — людини-переможця. Але найбільш за все художник любить дітей. Вони в усіх його жанрових картинах, серед пейзажів, у десятках портретів, зарисовках.

Григор'єв: Виставка, которая сейчас открыта, — моя персональная. По существу, это отчет моей творческой деятельности за большой период времени. Я здесь представлен в самых различных видах. Но главное мое амплуа — это дети. Это прежде всего и раньше всего дети — вот кто герой всех моих произведений, вот самая любимая моя натура.

Интерес к детям, любовь к детям — вот что является нравственным завоеванием нашей революции. Нигде нет такого количества дворцов пионеров, детских садов, школ.

Ведучий: Важко знайти школу, будинок піонерів, де б не було репродукцій з картин Сергія Олексійовича Григор'єва. Вони витримали вже сотні тиражів, стали улюбленими в народі. Це — «Обговорення двійки», «Прийом до комсомолу», «Воротар», «Юні натуралісти» — роботи 40-х, 50-х років, але і зараз вони актуальні, проблемні, цілеспрямовані.

«Прийом до комсомолу» — найпопулярніша картина Сергія Олексійовича Григор'єва, написана 1949 року. Здавалося б — щоденний епізод зі шкільного життя. Юну дівчину приймають до лав комуністичної молоді. Комсомольське бюро — дбайливі старшокласники, що розуміють хвилювання дівчинки. Їхні погляди серйозні. Адже таке буває раз у житті.

Сонцем осяяна кімната, де відбувається дія. На канапі, праворуч, сидять доросла людина-військовий і старшокласник. Це ті, що рекомендували школярку до комсомолу. Почуття радості, важливості моменту, людської гідності і душевної теплоти розкриті живописцем у цій сцені.

Веде збори світловолосий юнак. Він щось запитує в майбутньої комсомолки. Поза в секретаря невимушена. Цей образ Сергій Олексійович Григор'єв писав з голови комсомольської організації Київської

художньої школи Юлія Ятченка. Хлопцеві було дев'ятнадцять. Зараз це вже відомий художник, доцент, викладач Київського державного художнього інституту.

Ми звернулися з проханням до художника Юлія Петровича Ятченка розповісти про те, як створювався образ комсомольського ватажка і картина взагалі.

Ятченко: У 1949 році на Республіканській художній виставці з'явилась хороша картина про нашу молодь — «Прийом до комсомолу». Картину написав вже відомий тоді художник Сергій Олексійович Григор'єв — улюбленець молоді. «Прийом до комсомолу» створювався не одразу і нелегко. Це картина, яка багато разів автором переписувалася, допрацьовувалася. Сергій Олексійович любив бувати серед дітей, так само як і зараз любить, відвідував комсомольські збори. Одного разу прийшов у художню школу, де вчилася його дочка. Не так давно її прийняли до комсомолу. Художника вразило, що на нашому засіданні приймали до комсомолу без голосування. І вже тоді в нього виникла думка, що треба зобразити на картині прийом до комсомолу не жестом піднятих рук — до комсомолу приймають душею, серцем. І саме цей момент став ключем до композиційного вирішення картини. Досить довго і старанно писався інтер'єр комітету комсомолу. Такі деталі, як конвалії на столі, польова сумка на стільці.

Ведучий: А яка ж ваша лепта, Юлію Петровичу, у створенні полотна?

Ятченко: Мені також довелося довго позувати. Десь близько сімдесяти сеансів, так годин по п'ять. Для того щоб вираз обличчя не змінювався і був доброзичливим, Сергій Олексійович вимагав, щоб його дочка стояла переді мною, посміхаючись. І таким чином все йшло в нього як треба.

Ведучий: Дивишся зараз на цей твір і вже сприймаєш його зовсім по-іншому. А й справді. Немає піднятої руки, немає голосування. Але є одна з найважливіших речей у світі — людські почуття.

Кожний образ на полотні — конкретна індивідуальність. І разом з тим — всі вони об'єднуються в гармонійне ціле.

На тему шкільної моралі написаний у 1950 році ще один твір — «Обговорення двійки». Фризоподібна композиція. За столом сидять люди. Йде засідання комсомольського бюро. Справа серйозна. Обговорюється поведінка товариша, комсомольця. Широкоплечий, він стоїть, понуривши голову. Цій постаті художник знаходить рівновагу в композиційному вирішенні полотна. Голова президії виступає з доповіддю. Обидві фігури сильні, спортивні, з міцними руками. Можливо, обидва юнаки — гравці однієї команди, товариші, але громадська справа — перш за все. Присутні з увагою слухають доповідача. Десь збоку сидить піонер, оче-

видно, брат двійочника. У його очах неспокій і смуток, йому боляче за старшого друга, як боляче всім присутнім на зборах.

У цей самий час пишеться ще один твір — «Воротар». Дія відбувається у дворі художнього інституту. Імпровізоване поле. На символічних воротах, зроблених із двох портфелів, у шаленій напрузі застиг воротар. На нього майже не звертають уваги. Глядачі — дошкільна малеча і юнак — із завзяттям стежать за футбольною баталією, яка розгорнулася десь поза межами полотна. Всі погляди спрямовані в одну точку. Але найпильніше за всіх стежить воротар. У його руках доля команди. А це ж справа надзвичайно важлива! Жанрова сцена подана на передньому плані. Все зображено на тлі київського пейзажу. Удалині височать багатопверхові будинки та бані Андріївської церкви.

Сергій Олексійович Григор'єв і досі закоханий у свого воротаря.

Григор'єв: Эта маленькая детская сцена, по моему мнению художника, должна была показывать наши советские характеры. Страстные, неукротимые. Вратарь — хороший вратарь, ничем не уступает знаменитому Яшину. Только с той разницей, что Яшину в жизни цветы несут, слава, а моему вратарю одни только огорчения, начиная от бабушки за обувь, за пропущенные уроки.

Ведучий: Сергій Олексійович Григор'єв — народний художник. Його ще називають майстром психологічного образу. І це не дивно. Адже всі його твори глибоко емоційні. Їхня міць зумовлена майстерним розкриттям психології людини.

«Дитяча музична школа». Створена картина в перші післявоєнні роки, в тяжкий для нашої країни 1946 рік. Зима. У неопалювальній музичній школі розпочалися заняття. Старенька вчителька в благому пальтечку слухає гру маленької дівчинки. Майбутній музикантці грати незручно — заважає непомірно велике пальто, яке, певно, дісталось їй від мами. У картині присутні ще два персонажі: юна слухачка і друга учениця, яка має зараз сісти за рояль.

Художник на власні очі бачив під час війни подібну сцену, котра наштовхнула його на створення майбутньої картини.

Григор'єв: Это первая картина, которая мне принесла известность, когда я еще был военным человеком. В свободное время сделал акварель — «Музыкальная школа во время войны». Еще идет война. Голод. Сидеть не на чем. Рояль забит доской. Обыкновенной некрашеной доской. Учительница старенькая. Слышится унылая гамма до-мажор. Но мне показалось замечательным то, что еще идет война, а уже начинается царствовать музыка. Уже советские люди начинают жить.

Ведучий: Майстерне розкриття психології людини ми бачимо і в творі «Повернувся», написаному 1954 року. Це розповідь про трагедію сім'ї. Скромна чиста кімната. На першому плані ми бачимо постать літнього чоловіка у шкіряному пальті. Трохи далі за столом сидить жінка. Біля неї хлопчик-школяр і маленька дівчинка. Сцена трагічна. Після довгих років розлуки до своєї сім'ї повернувся батько. Він чужий у цій світлій кімнаті. Поруч лежать цукерки, які батько приніс своїм дітям. Він прийшов у гості, як приходять до хворих чи до знайомих. Середніх років жінка — мати дітей — сумним поглядом дивиться на зігнуту постать колишнього чоловіка. Хлопчик — її син — вже все розуміє. Він стоїть як вартовий біля матері, наче захищає її. Дівчинка ще зовсім маленька, вона не пам'ятає батька і тому злякано сховалася за стілець.

Ця картина стала етапною у творчості митця. Вона викликала багато суперечок, збентежила глядачів. Робота була високо оцінена художньою критикою. Своїм реалізмом у передачі дійсності Григор'єв наблизився до хвилюючої життєвої правди.

Григор'єв: Нечого удивляться тому, что эта картина потребовала особого труда для художника. Режиссерского труда. Она писалась четыре года. Все типы были более или менее найдены, но с огромным трудом мне пришлось работать над образом женщины-матери. Как автор картины, я убедился: наши женщины все оптимистичны, все радостны, на лице их написана печать свободы, а мне нужна была женщина, на лице которой было бы написано горе. Долго я искал. Позировала мне женщина очень пожилая, которая потеряла двух сыновей на войне. Вот у нее и была печаль и горе. Одно лицо я писал сто сорок семь сеансов. А сеансы были и по два, три, четыре часа. И до сих пор мне кажется, что я еще что-то не нашел, еще можно было работать.

ВЕДУЧИЙ: Ми вже згадували про те, що Григор'єв — майстер психологічного образу. Зараз розповімо про портрети, створені митцем. Цей жанр хвилював Григор'єва завжди. Починаючи з першого залу, де показані роботи раннього періоду творчості, звертаємо увагу на велику кількість портретів. Це портрет художника Сергія Отроценка, портрет дружини, автопортрет з дочками.

Вже тоді в художника з'являється бажання передати психологію моделі. Точно охопивши специфічні риси портретованого, він зосереджує увагу на обличчі людини, її очах. Подекуди — на промальовані аксесуари туалету, руки. Але це не відіграє особливої ролі. Бо схожість та індивідуальність портретованого — в центрі уваги. Григор'єв — майстер психо-

логічного образу. Це не просто слова. Згадаймо його портрет маршала Радянського Союзу І.С.Конєва (1947 рік).

Перед глядачем постає образ славного полководця — людини середніх років з мужнім обличчям. Голова звернена трохи ліворуч, тричвертне зображення. Джерело світла акцентує увагу на очах маршала. Незважаючи на парадність, у портреті немає статичності. Про доблесть маршала свідчить велика кількість орденів і медалей на грудях.

У цей же час Григор'єв створює портрети молодих художників Георгія Мелехова та Івана Тихого. Це нове покоління радянських художників, будівників нового життя. Перед тим як почати малювати, Сергій Олексійович спочатку робить зарисовки олівцем, етюди.

Перед нами портрет художника Івана Тихого. Невелике за розмірами полотно. Світле тло. Фігура моделі подана в ракурсі. Буйне волосся, цілеспрямований погляд. Портретна схожість майже фотографічна. У кожному творі Григор'єва — правдивість, велика любов до людини.

За останні роки Сергій Олексійович створив цілу галерею образів українських радянських письменників. В експозиції — портрети відомих українських діячів літератури — Петра Панча, Петра Дорошка, Павла Усенка та багатьох інших. Митець живе серед письменників, спілкується з ними, їхніми родинами. Тому створені образи близькі йому, рідні. Герої творів зображені в конкретних для них умовах. Такими, якими вони є насправді. Митець закоханий у своїх портретованих, добре знає їхню творчість.

Глядачі подовгу зупиняються перед портретом поета Петра Дорошка. Інтенсивне тло розділене вертикальною лінією на дві частини. На зламі лінії постає образ поета. Наче в якомусь небаченому русі. Людина повна внутрішньої енергії, динаміки. Трохи дивним здається така композиційна побудова твору. Але це виправдано тим, що саме такий характер — правдивий і неспокійний — має поет. І творчість його така ж нестандартна, як і сам письменник.

Григор'єв: Поэт глубоко искренний, честный, принципиальный, влюбленный в природу, в нашу украинскую. В этой композиции он снят как бы в сторону. Мне захотелось, чтобы зритель остановился, заинтересовался. Вот чем вызваны у меня иногда композиционные искания в этих портретах.

Ведучий: Особливу увагу привертає портрет Павла Усенка. Видовжений по горизонталі. Контурно подане зображення моделі. У всьому відчувається неспокій цієї людини, бажання творити. Герой цього твору сидить за столом, випроставши вперед руки. Довгі пальці тримають квітку

кактуса. За вікном зима, холодно, навкруги заметені снігом дерева. А в кімнаті, як і в душі поета, — весна.

Портрет Петра Панча вже зовсім інший. Спокій і велич, правильність ліній протистоїть динаміці портрета Павла Усенка. Мабуть, таке ж порівняння можна провести й у творчості обох письменників. Прозорістю і світлістю вражає це портретне зображення.

Нашим слухачам добре відоме ім'я письменника Василя Козаченка. Дивлячись на його портрет, здається, наче портретований уважно слухає того, хто прийшов до нього за порадою. Обличчя письменника подано в профіль. Спокійні очі, зосередженість, доброзичливість. Таким побачив Василя Козаченка митець.

Григор'єв: Василь Козаченко — замечательный писатель, человек. Есть у него огромный талант. Он прекрасный руководитель, я бы сказал, у него есть что-то фадеевское. И когда я писал портрет, мне хотелось сделать его сидящим. Он внимательно слушает, только нервные движения пальцев выдают его внутреннее волнение.

Ведучий: В експозиції виставки разом з портретами письменників висить жанрове полотно «Мати». І хоч немає письмової передмови до цього твору, зрозуміло його зв'язок із твором поета Андрія Малишка «Рідна мати моя».

На пагорбі стоїть старенька жінка у вишиваній сорочці. Її погляд звернено вдалечинь. Постать жінки розташована на тлі українського пейзажу.

Григор'єв: Я очень люблю, искренне любил ушедшего от нас замечательного и талантливого поэта Андрея Малышко. Под его влиянием родилась у меня картина «Мать» — «Рідна мати моя». Там написан пейзаж родного Обухова так, как его описывал поэт. Надо сказать, что он любил эту картину.

Ведучий: Серед жіночих портретів в експозиції виставки є цікавий, образний портрет письменниці Оксани Іваненко. Вона сидить у кріслі. Поза невимушена, колір портрета неясковий, тихий. Відповідає образу доброї жінки, що зображена. Цю людину дуже люблять діти, адже їм вона присвячує свої найкращі твори, для них відкриває свою душу.

Григор'єв: Еще об одном персонаже мне хотелось бы сказать и найти самые искренние слова — это Оксана Дмитриевна Иваненко — моя творческая подруга. Автор ряда прославленных книг. Особенно «Тарасові шляхи». Ученый и писательница, поэтесса и педагог. Так мне ее и хотелось написать, передать ее глаза и эту всегда милую, приветливую улыбку.

Ведучий: Сергій Олексійович Григор'єв відомий не лише як художник, а й як вчитель цілої післявоєнної плеяди художників. У нього навчалися такі майстри пензля, як Вілен Чеканюк, Ігор Григор'єв, Зоя Лерман, Юлій Ятченко, Юрій Малишевський, Олексій Орябинський, Олексій Захарчук та багато інших, чиї роботи прикрашають експозиції майже всіх художніх виставок.

Сергій Олексійович виховав своїх учнів і кожному показав шлях у життя. Він навчив їх любити рідну природу, людей, працю. Допоміг розкритися кожній індивідуальності. Це велика радість для вчителя, який зміг виховати нове покоління творців прекрасного. Покоління самостійне, сильне. З теплотою і щирістю завжди говорить академік Григор'єв про своїх учнів, своїх друзів.

Григор'єв: У мене очень много учеников, которых я воспитал, как мать воспитывает своих детей, и многими из них я горжусь. Многие стали видными художниками. Я пустил в жизнь мастеров, которые ко мне всегда хорошо относились и я их искренне любил.

Ведучий: Ми гортаємо книгу відгуків. Різні думки, почуття, побажання. «Дякуємо за життєстверджуюче мистецтво, за яскраві характери, за чудові портрети наших сучасників», — пише народний артист республіки Юрій Мейтус.

«Я потрапив до казкового будинку, де є всі дива світу, – так хвилююче записав свої враження учень 93-ї школи Гробейко, – я зустрівся з моїми улюбленими картинами, які я люблю і знаю вже багато років. Я бажаю нових творів Сергію Олексійовичу Григор'єву, художнику, який любить нашу молодь».

Виставка творів Сергія Олексійовича Григор'єва стала святом у столиці Радянської України. Хай щастить цьому відомому майстру.

ПОЛОТНА РІЗНИХ РОКІВ

1973

Ім'я одного з найстаріших майстрів пензля народного художника України Карпа Дем'яновича Трохименка добре відоме любителям мистецтва. У 1969 році живописець був удостоєний Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка за цикл робіт «Моя рідна Батьківщина».

Хрестоматійними стали його картини «Кадри Дніпробуду», «Шевченко і Енгельгардт», «Катерина» та інші. Творчість художника надзвичайно багатогранна. Карпо Дем'янович Трохименко — професор Київського державного художнього інституту. З його майстерні вийшло багато відомих живописців.

У постійно діючому виставковому залі художнього інституту цими днями відкрито нову експозицію. Тут представлено 72 роботи К. Д. Трохименка різних років.

Серед робіт періоду Великої Вітчизняної війни вражають своєю реалістичною правдивістю ескізи «Москва на світанку» та інші.

Чимало в експозиції пейзажів. Дніпровські кручі, місячні ночі, сонячні ранки зафіксувало око художника, і радісно дивитися на знайомі з дитинства місця.

ВИСТАВКА МОЛОДИХ

(Радіопередача)

1974

Автор — О. Роготченко

Редактор — Т. Бойко

Автор: Найбільший виставковий зал Будинку художника віддано поколінню, яке тільки-но розпочинає свій шлях у мистецтві. Тринадцять молодих митців вперше звітують перед глядачами. Різноманітні теми, різні почерки, несхожі одна на одну манери. Та єднає твори експонатів велика любов до Батьківщини, до людей, які живуть в нашій країні, захоплення їхніми справами, звершеннями. Пейзажі і натюрморти, тематичні й жанрові картини, ескізи та етюди дають змогу широко ознайомитися з творчістю кожного із авторів.

Ольга Отрощенко створює тематичні картини. Для її творів характерні яскрава емоційність, поєднання ліричних і драматичних інтонацій. Пейзажі та натюрморти художниці вражають безпосередністю, глибиною, поетичністю. В її гармонійно вирішених композиціях стверджується єднання людини з природою.

Аркадію Чичкану вдається гармонійно поєднувати індустріальні форми з навколишнім простором. Твори художника витончені за колоритом і відзначаються напрочуд тонким рисунком.

У творах Ольги Сльоти приваблюють продумана композиція, монументальність, динаміка, увага до духовного світу людини. Художниця має яскраве, справжнє бачення світу, самобутній стиль. На особливу увагу заслуговують написані нею портрети.

Ольга Сльота перед нашим мікрофоном.

Ольга Сльота: На цій виставці експонуються твори художників, які побували в різних куточках нашої країни: на БАМі, Нурекській ГЕС та на інших великих будовах. Я також від'їжджала до міста Вільнюса на всесоюзний пленер, присвячений шістдесятиріччю Радянської влади. З цієї поїздки представлені п'ять робіт. Одна із них — портрет інженера Вільнюського пластмасового заводу Празмцкаускаса. В цьому портреті я хотіла відобразити внутрішній світ сучасника. Мене приваблює не тільки портрет, а також пейзаж, натюрморт, картина.

А зараз я працюю над новим живописним твором, який буде присвячений радянському спорту.

Автор: Запрошуємо до мікрофону Оксану Сльоту. Оксана працює в галузі тематичної картини та пейзажу.

Оксана Сльота: Після закінчення Київського художнього інституту в 1975 році я часто перебувала у творчих відрядженнях у сільській місцевості. Більшість тем і мотивів були пов'язані з природою. Мені завжди хотілося знайти чітку й лаконічну форму відображення своїх задумів. Крім сільської тематики, в останній час мене приваблює тема сучасного робітничого класу і взагалі образ сучасної людини-творця.

Ведучий: Лаконізмом і гостротою композицій позначені пейзажі Олександра Сулименка. Особливо хвилює молодого митця індустріальний пейзаж, в якому майже завжди відчувається присутність людини, її діяльність.

Зоя Костенко також працює в галузі індустріального пейзажу. Вона змальовує новобудови міста, і в кожному творі є притаманна саме їй хвилююча поезія сталевих конструкцій. Молода художниця прагне до універсалізму в кожній роботі — в маленькому пейзажі і у великому жанровому творі.

Романтичним сприйняттям світу позначені твори Валерія Ласкаревича. Їх ліризм завжди поєднується з динамікою і контрастами у побудові композиції, в співвідношенні барв.

Молоді художники уважно вдивляються в життя, прагнуть осмислити і зрозуміти його складні процеси, знайти форму, яка б допомогла схвилюваній пристрасно розповісти про нього. На виставці ми зустрілися з молодим художником Сергієм Одайником.

Сергій Одайник: У кожної людини є свій, притаманний особисто їй одній, внутрішній світ. Сприйняти його, побачити очима свого героя — це, на мій погляд, головне в творчості художника. Тому в невеликих, на перший погляд сюжетах, прагну досягти глибини людських відносин, стосунків людини та речей, що її оточують, а також явищ, стану природи.

Давно приваблює мене легендарний романтичний Крим. Крім Гріна, Паустовського, Волошина — Крим сьогоднішній, його трудівники і перетворювачі.

Ведучий: Цікаві роботи представили на виставці Віра та Сергій Ріпки. Віра віддає перевагу психологічному портретові. Образи її героїв внутрішньо динамічні.

У доробку Сергія широке коло тем: ліричні композиції, пейзажі, портрети. Емоційне сприйняття обраних мотивів, оригінальність компо-

зицій, тонке відчуття колориту створюють поетичні образи, засвідчують самобутній хист художника.

Наталя Покатаєва надає перевагу жанровим картинам і пейзажам. Художниця багато подорожує. Її захоплюють новобудови Канівської ГРЕС, трудові ритми Нурека. Наталя прагне об'єднати пейзаж із жанровою картиною, вона розкриває кращі традиції пейзажного жанру.

Ім'я Володимира Буднікова відоме шанувальникам мистецтва. Його роботи експонувалися на багатьох обласних і республіканських виставках. Рідний край, його природа, люди — ось коло захоплень митця.

Будников: В работах, которые здесь представлены, можно видеть ряд картин, отображающих мои поездки на различные комсомольские стройки. Я писал картины на темы Нурекской ГЭС, Чернобыльской и других строек. Здесь представлены работы из поездки по Средней Азии, где я пытался передать колорит, зной наших южных республик. Одну из своих картин «Утро на Чернобыльской атомной станции» я посвятил 60-летию комсомола.

Ведучий: Твори Євгена Волобуєва позначені виразністю пластичних вирішень у відображенні сучасних індустріальних форм, чіткою композицією, витонченим відчуттям кольору. Сучасна тема визначила коло його мистецький уподобань. Образи природи, люди, їхня праця надихають художника на створення цікавих полотен.

На цій виставці завжди багатолюдно. Відвідувачі з цікавістю знайомляться з творами молодих митців. Ми звернулися із проханням поділитися своїми враженнями про творчий звіт відомого скульптора старшого покоління Бориса Миколайовича Бистрова.

Монументальність — ось риса, яка притаманна творам Бистрова. Хоча за тематикою і манерою виконання вони різні. Людина-творець, возвеличена красою діла свого, почуттям господаря своєї землі, — герой композицій скульптора.

Одна із останніх його робіт „Монтажник”. Зосереджена, спокійна людина у комбінезоні. Митець створює узагальнений образ. І водночас дає нам зрозуміти, відчутти його в часі: щойно вдало закінчено монтаж, і зараз робітник думає над тим, як раціональніше виконати наступну операцію.

Бистров: Наш сучасник у кожного художника свій, особливий, ліричний герой. І кожен митець шукає в своїх роботах ідеал сучасника. Кожна робота дає великий матеріал для роздумів, для аналізу життя.

Хотілося передати піднесеність в настрої. Не просто праця буденна, а розкрити смисл ширше. Це провідна моя тема, бо вона є основою життя. Тема творчої праці, тема людини, яка творить.

Вед: Людина-творець постає і в ліричних композиціях Бистрова. Хіба не творець оцей самозаглиблений чоловік, який прийшов із малим сином на берег Дніпра?! Скільки в ньому гідності, впевненості, надійності! Його стриманість, силу підкреслює стрімкий рух граціозної постаті хлопчика. Так в жанровій скульптурі майстер передає життєствердуючу основу мистецтва, експресію, рух.

Це притаманно і живописним роботам Ігоря Григор'єва. Уздовж стін висять полотна різних розмірів. Портрети, пейзажі, етюди. Одразу привертають увагу дві роботи. Їх герої — люди праці, що підкорили собі величезні залізобетонні конструкції, складні машини.

Художника турбують нові образи в житті. Ігор Григор'єв — автор двадцяти восьми тематичних картин, п'ятнадцяти портретів, багатьох пейзажів. Майже всі його твори присвячені сучасній тематиці, людині праці, нашому прекрасному сьогоденню. Та є в його творчості роботи, в яких художник повертає нас до днів Великої Вітчизняної війни.

На Республіканській виставці, присвяченій 30-річчю Перемоги, експонувався твір Ігоря Григор'єва „Коли мені було 10 років”.

Ожив і забував ліс, в якому недавно гриміла війна. У воронці, що вже поросла густою травою, навічно спинився фашистський танк. Металева чудовисько, за допомогою якого біснுவатий фюрер думав підкорити людство, стоїть понівечене, жалюгідне і незграбне. По стволу танка, балансуючи, йде хлопчик. Навіть його не лякає колись грізна зброя. Для нього закономірно і зрозуміло, що сили миру, життя перемагають війну і смерть.

Ігор Григор'єв часто їздить по країні. І кожна подорож — новий твір, нова цікава робота. Нещодавно він повернувся із будівництва Чорнобильської атомної електростанції. Грандіозний розмах творення, небувалі темпи, ударна праця тисяч будівельників, монтажників, інженерів, які вирішують складні технічні проблеми, захопили уяву художника.

Григор'єв: Это была первая моя поездка на большую стройку. Я поехал с группой художников. Там были скульптор Пустовойт и живописец Мамсиков. Мы там пробыли месяц. Жили в общежитии строителей и каждый день бывали на стройке. Это грандиозная стройка. Это было настолько ошеломляющим, что ровно неделю я ничего не мог делать. Нужно было освоиться, чтобы почувствовать ритм этого строительства. Начал я с того, что сделал несколько портретных зарисовок, а потом сделал там же на месте эскизы трех композиций: «Большая стройка», «Земляные работы» и «Смена». Нужно признаться, что грандиозное строительство — очень сложный организм. Восхищает мощь техническая —

и человек тем более значим. Впечатления эти были очень сильные, и поэтому я и стал писать.

Ведучий: І ось перед нами новий твір митця „Велике будівництво”. Полотно витягнуте по вертикалі. З лівого боку вгорі височать сталеві конструкції. Праворуч — кран. Між сталевими рейками арматури — блакить неба з білими хмаринками, що наче на мить зупинилися. Ярусом нижче живописець розташував постаті людей. Вони в русі. Кожен щось робить — бетонує, зварює. Людські постаті у порівнянні з величиною збудованого здаються мізерними. Але це лише спочатку. Придивляєшся уважніше — і вже бачиш інше. Саме вони — оці люди в комбінезонах і касках — складають основу напруженого життя будівництва. Ігор Григор’єв використав давній, але призабутий нині мистецький прийом кулісного зображення — тобто картина в картині. Завдяки цьому така велична тема набула інтимності звучання. Міць заліза, бетону і живий рух людей надали картині своєрідності, оригінальності.

Григор’єв: «Большая стройка» — это то, что я видел на строительстве здания. Тысячи и тысячи тонн стали. Я стремился дать определенный контраст между облаками и стальными конструкциями, бетонными блоками и залитой арматурой. Очень интересные люди, работающие на кранах, на самосвалах. Это настоящие специалисты.

Ведучий: тим, хто підкоряє природу, присвячено твір Григор’єва „Земляні роботи”. Людей на полотні немає, основну масу простору займає котлован. Внизу повалені і вже розпиляні могутні дерева. А десь вгорі, на самому обрії, — кузови самоскидів.

Засобами мистецької гіперболізації художник оповідає про велич людських діянь.

Ведучий: Ось і закінчилася наша розповідь про цікаву експозицію виставки.

Побажаймо ж нашій творчій молоді наснаги, нових успіхів!

До зустрічі на виставках!

НАТХНЕННЯ

(Радіопередача)

1974

ВЕДУЧИЙ: Михайлу Гордійовичу Дерегусу — народному художникові Радянського Союзу, члену-кореспонденту Академії мистецтв виповнилось 70 років — 45 із них він віддав рідному мистецтву.

Як і у кожного великого майстра, у Дерегуса є своя основна тема — це тема народу. Вона проходить через усю його творчість. Дерегус — художник глибоконаціональний, в творчості якого національна форма поєднується із соціалістичним змістом.

Давайте простежимо, як формувалася творчість митця.

...Дитинство художника минуло в селі Веселому на Харківщині. Батько — сільський фельдшер — багато їздив по селах тодішнього Богодухівського повіту. Разом із ним подорожував і малий Михась. Відтоді полюбив він широкі степові простори, романтику доріг, високий простір неба, сповнений п'янкими пахощами вітер.

ДЕРЕГУС: Так, коли зараз дивишся туди, далеко-далеко, згадуєш своє дитинство. Дитинство постає в якомусь очаруванні — щось таке чисте, хороше, до чого і творчо хочеться повернутися. І коли знайдуться час і змога, я хотів би над цією темою попрацювати.

Окремі моменти з того часу, які запали в душу, хочеться на полотні чи в графічній роботі показати цілим циклом. Було багато чарівного: і ясні ранки, і сонячні дні, і хороші вечори, і річка, і ліс, і поле. З хлопцями бавився, а потім школа. Навіть важко словами передати, як це хороше, треба простовідчути, як от я зараз відчуваю.

ВЕДУЧИЙ: Після закінчення педагогічних курсів Михайло Дерегус приїхав у Харкові поступив до Інституту народної освіти. Там вчився два роки на біологічному факультеті. Та любов до мистецтва змінила вже знайдений шлях. Хист до малювання у хлопця виявився ще в дитинстві.

ДЕРЕГУС: Я навіть не знаю як ставхудожником, бо в роду у нас художників не було. Дід мій видумував паровик на гасі. Він, бідолага, не знав, що дизель в цей час вже був. І перші кольори, з якими я познайо-

мився, — червоний і синій, бо мав олівця — з одного боку червоного, а з другого — синього. І ще мені подобалось дуже, коли мама із своїми сестрами робили паперові квіти. Ось цю барвистість паперу, з якого троянди робили, до цього часу я бачу і згадую маму, сестер маминих, і цю обстановку, і якийсь особливий блакитний колір. В гімназії я малював.

ВЕДУЧИЙ: Батьки не поставились до цього серйозно — думали, забавка. Але то було покликання. І, залишивши біологічні науки, Михайло поступив на факультет малярства новоутвореного художнього інституту.

У велике мистецтво Дерегус прийшов у складний для радянської культури час. Була друга половина 20-х років. Точилася гостра боротьба напрямків і течій в літературі, образотворчому мистецтві, музиці, театрі. Михайло Дерегус був вірним реалізму, життєвій правді.

Вперше живописні роботи Дерегуса експонувалися на художніх виставках 1932 року. З цього часу починається звіт митця перед глядачами. Художник створює картини «Трипільська трагедія», «Колгоспне свято», «Повернення з орденом», «Драмгурток», «Трактористи».

Розповімо про картину «Колгоспне свято». Цей твір радісний життєдайний. Вже вибором теми, сюжету митець уславлює українське село, його нове життя. Центральною у творі є постать жінки. В цьому творі молодий митець зумів відобразити щирість людських почуттів, веселий настрій. Віру в краще життя.

Кольорова гама була яскравою, радісною, композиція міцна, твір був сповнений поетичних мрій і образів.

«Колгоспне свято» з'явившись на шостій Всеукраїнській виставці у 1935 році, привернуло до себе загальну і прихильну увагу глядачів та художньої критики. За цю картину Дерегус одержав на виставці першу премію.

В експозиції цієї ж виставки була іще одна картина — «Трипільська трагедія», присвячена подіям 1919 року. На превеликий жаль, треба сказати, що майже всі твори Михайла Гордійовича Дерегуса передвоєнного часу знищені під час Вітчизняної війни. Тому судити про них зараз ми можемо лише на підставі фотодокументів і з джерел художньої критики тих часів.

У 1940 роки Дерегус наближається до закінчення великої картини «Кодня». Картина ця разом із циклом гравюр «Катерина» та серією офор-тів «Дороги України» завершила визрівання його як художника, що знайшов свій творчий шлях у мистецтві. Тема України, українського народу стала відтоді основною у Дерегуса, лейтмотивом його творчості.

Восени 1940 року Михайло Гордійович Дерегус багато мандрував по Україні, збираючи матеріали для «Кодні». маршрут його пролягав пе-

реважно по селах Київщини і Волині. Сам родом із Харківщини, з України лівобережно-степової, художник вперше потрапив на правобережжя з його ярами і долинами, горами і кручами, де в глухих місцях ще збереглися залишки сивої давнини — фортеці, замки, старовинні церкви- шедеври народної архітектури. Повернувшись до Харкова, Михайло Гордійович, крім історичного матеріалу для картини, привіз безліч замальовок, начерків. Все це увійшло до альбому рисунків, які передбачалося видати двома випусками по 12 офортів у кожному під загальною назвою «Дорогами України». Змальовані Дерегусом пейзажі носять героїчний характер, вони позначені рисами високої художності й поезії і є значним внеском в українську графіку. Картина «Кодня» не дійшла до нас. Але зберігся однойменний офорт, який певною мірою дає змогу зрозуміти, що являла картина своїм ідейним змістом, композиційною побудовою, характером образів.

ДЕРЕГУС: Поряд із «Коднею» я зробив серію «Дорогами України». Це альбом офортів. Почалася війна. З перших же днів ми в Харкові організували плакатну майстерню: робили плакати і відразу ж їх друкували.

ВЕДУЧИЙ: Михайло Гордійович разом із багатьма українськими художниками брав участь у виданні агітаційних плакатів і «Вікон ТАРСу» в Харкові. Потім виїхав на Урал, в Нижній Тагіл. Працював на одному з військових заводів. Робив плакати, виконував громадсько-політичну та агітаційну роботу. Михайло Дерегус став повноцінним членом могутньої сім'ї робітників. Художник оформляв стінні газети, писав панно, малював портрети передовиків виробництва. Водночас він створював графюри, писав пейзажі, на яких зображувавприуральську природу. Ці твори експонувалися на виставці у Свердловську, що була організована взимку 1942-43 років.

Наприкінці 1942 року Дерегус переїздить до Москви і активно включається в роботу видавництва. З групою товаришів виготовляє листівки, які радянські літаки розкидають над тимчасово окупованою територією.

У перші дні визволення Радянської України від німецько-фашистських загарбників Михайло Гордійович разом із українськими видавництвами повертається до Харкова, а потім переїздить до Києва.

У цей час перед українськими митцями постають нові завдання — підіймати з руїн міста, відбудовувати музеї, пам'ятки архітектури, відновлювати художні фонди, де зберігалася мистецька спадщина. Три роки працював Михайло Гордійович на посаді директора Державного музею українського образотворчого мистецтва. Тоді ж він створює серію хвилюючих офортів «Шляхами війни» та серію малюнків «Зруйнований Київ».

...Розбиті будинки, руїни Лаври, Хрещатика, мирні дороги, що їх фіксував митець на аркушах офортів в серії «Шляхи України», перетворені на розбиті важкою технікою і опалені вогнем війни тракти... Вже ніколи не вистрелить розбита фашистська гармата, не рушить з місця колись грізний «Тигр».

Одна з робіт серії називається «Сироти». Мабуть, це найбільш емоційний твір. Сутінки. Розбитий паркан. На снігу лежить убита жінка. Вітер розвіває волосся. Біля жінки маленькі хлопчик і дівчинка. Художник схвилювано оповідає про трагедію дітей, трагедію, яку вони ще неспроможні зрозуміти.

А ось офорт «На рідній землі»: двоє жінок — стара мати і молода дівчина — повертаються додому. Перед ними спалене село, безлюдні поля, над якими гуляє вітер, стеляться темні хмари. Вся ця сцена надзвичайно лаконічна і глибокоемоційна.

Наприкінці 1945 — початку 1946 рр. у Києві відкрилася перша повенна республіканська художня виставка. На ній Михайло Гордійович Дерегус представив тематичну серію живописних творів, присвячених Богдану Хмельницькому.

У творах повоєнного часу з особливою силою розкрився талант Дерегуса-графіка. В цій техніці виконано портрет дружини. Зовні спокійний, він вражає внутрішньою динамікою.

Десятки аркушів відтворюють рідну природу.

«Весна в Кончі-Заспі». У цьому невеликому полотні ми відчуваємо подих чарівної української весни. Прадавні дуби і тоненькі вербички стоять у воді, в променях ранкового сонця вони віддзеркалюються зігнутим контуром ламаних ліній. Блакить неба наче перелилась у Дніпро.

Художники по-різному малюють пейзажі. Всім відомі ліричні, спокійні краєвиди Олексія Шовкуненка і Павла Куценка; твори, сповнені епічної величі і краси, авторами яких є Георгій Якутович і Григорій Гавриленко; знаємо карпатські плаї і смерекові гаї пензля Олексія Фіщенко. І все ж немає у нас художника, який би краще, ніж Михайло Гордійович Дерегус, міг передати вітер.

Тема вітру часто повторюється у творчості художника. Згадаємо офорт 1946 року, який так і називається «Вітер». Старезні дуби аж зігнулися під поривом вітру. У невеличкій роботі передано величезну експресію. Дивись цей твір і пригадуєш рядки Тичини:

Ах,
Нікого так я не люблю,

Як вітра вітровіння,
Його шляхи, його боління
І землю,
Землю свою.

Важливим етапом у творчості Михайла Дерегуса є праця над ілюструванням книг класиків української та російської літератури, а також творів українського фольклору.

ДЕРЕГУС: Я працюю над книгами Гоголя, Шевченка, Марка Вовчка, Натана Рибака. Дуже багато працював над «Війною і миром». Робота ця незавершена, але я буду її продовжувати. Я її не думаю кидати тому, що вона, мені здається, почалася непогано, у кожному разі - відрізняється від того, що зроблено на цю тему — величну, гігантську тему — до цього часу.

Мені завжди кажуть, що я закохуюсь у жіночі образи Шевченка, Гоголя. Я цими образами зачарований. Кожна людина, яка наділена відчуттям прекрасного, чогось хорошого, не може пройти повз такі образи, як гоголівська Ганна чи Парася або ж Шевченкова Катерина — трагічний, чудовий образ. Наскільки вони мені вдаються? Це, звичайно, видніше глядачеві і читачеві.

ВЕДУЧИЙ: Серед багатьох графічних циклів Михайла Гордійовича Дерегуса особливої уваги заслуговує серія «Українські народі думи та історичні пісні». Працювати над нею художник почав у 1947 році. Робота триває й досі. Сюди входять офорти, що розповідають про історичні події і сучасне життя українців. Композиції серії розкривають героїчну тему піднесено, патетично-схвильовано. Це надає їм урочистого звучання справді народних поем, переказаних співучими лініями і кольорами. Великої образної сили набувають сюжети завдяки проникливому відтворенню української природи. Природа — активний учасник творів, присвячених думам про братів Азовських, про козака Голоту, про старого бандуриста тощо. Це суто народний прийом, характерний для українських народних пісень.

Однією з найкращих композицій, присвячених пісням, створених народом, є «Пісня про партизанів». Вона інтерпретована майстром із задушевною простотою, щирим почуттям і романтичною схвильованістю. Образна думка художника вилилась у ритмічно побудовану композицію, яка відтворила нескінченний дух партизанського війська. Головні персонажі — ушавлений партизанський генерал Ковпак і військовий комісар партизанського з'єднання Руднев. Вони у центрі композиції, виділяються серед усіх чітко і яскраво, зберігаючи водночас органічну єдність із масою партизанів.

Михайло Гордійович Дерегус — один з найкращих ілюстраторів поезії великого Кобзаря.

Значним явищем у сучасному мистецтві є ілюстрації художника до поем «Катерина» та «Наймичка».

Художні критики вважають, що найкраща його робота — «Катерина». Кольорова монотипія, в якій прозорість акварелі поєднується з насиченістю, звучністю олійного живопису, допомогла художникові втілити глибокопоетичний, емоційно вражаючий образ, передати зовнішню й внутрішню красу героїні. В ілюстраціях майстра ми впізнаємо Катерину таку, як зобразив її Шевченко, — благородну, чисту, віддану своєму щирому почуттю, але нездатну перебороти тяжке лихо, що впало на її плечі. Прекрасно Дерегус показує і наймичку Ганну. Назавжди залишається в нашій пам'яті ця жінка, що втілює в собі чистоту й благородство народного характеру.

Всенародним визнанням творчості Михайла Гордійовича Дерегуса було присудження йому у 1969 році Державної премії Радянської України імені Тараса Григоровича Шевченка.

Велике місце в творчості художника посідає героїчна тема. У 1960 році він створив живописний триптих «Дума про козака Голоту», картину «Перебендя» показав роком пізніше, а у 1964 році написав полотно «Пісня». У цих творах Дерегус пристрасно оспівує героїку подвигу, стійкість народу в роки громадянської війни, в роки соціалістичного будівництва, Великої Вітчизняної війни.

З інтересом зустріли глядачі роботи художника «Вечірній туман» і «Купання коней», які експонувалися на республіканській виставці 1973 року «Квітуча Україна». «Прикордонники» показані в тому ж році на республіканській виставці «На варті Батьківщини».

Зараз Михайло Гордійович працює над створенням нового циклу, присвяченого боротьбі народу Чилі.

Ось що розповідає про нову роботу художник:

ДЕРЕГУС: Звістка про те, що трапилося 11 вересня в Чилі, мене вразила так само глибоко, як і мільйони людей. Я відгукнувся на цю подію картиною «Віва, Альєнде!», яка була експонована рік тому на виставці, а потім в Москві, а зараз вона десь їздить по виставках братніх республік.

З цієї картини невеличкої виріс цикл із трьох полотен: «Віва, Альєнде!», «Біля воріт катівні», «Чилійські будні».

Зараз я працюю над полотном «Віва, Альєнде!», де мені хочеться показати людей, які переживають велику трагедію — не трагедію, а щось страшніше, — але вони сповнені надзвичайно великої людяності. Хоті-

лося зобразити невмирущих людей. Такі не вмирають. Я цією темою просто захоплений й пишу цю картину з повною віддачею своїх сил й свого знання в цій справі, а згодом піду далі до нових тем, до наступних сюжетів цієї значної теми.

Поряд, звичайно, й інші роботи — пишу натюрморти, пишу портрети, написав коней в степу, працюю над офортами, продовжую давній свій цикл «Українські народні думи і пісні». Але стільки задумів, коли його зробити?.. Ну, думаю, щось іще встигну.

ВЕДУЧИЙ: За видатні заслуги в розвитку радянського образотворчого мистецтва Михайло Гордійович Дерегус нагороджений орденом Леніна, орденом «Знак Пошани», йому присвоєно почесне звання народного художника Радянського Союзу.

Активний громадський діяч, Михайло Гордійович Дерегус обирався депутатом Верховної Ради Радянської України, головою правління Спілки художників республіки, членом правління Спілки художників Радянського Союзу.

Михайло Гордійович веде активну педагогічну роботу. З 1962 року він керує творчою майстернею при Академії мистецтв СРСР в Києві.

Вся діяльність визначного майстра спрямована на розвиток мистецтва.

ДЕРЕГУС: Усі митці — це велика сім'я, а коли живуть люди в одній сім'ї, вони не можуть не впливати один на одного. Але це не значить, що від цього нівелюється національне мистецтво. Нічого подібного. Великі реалісти російського мистецтва впливали на українських реалістів, і на білоруських, і на грузинських, і на естонських — на всіх впливали. Але ж кожне мистецтво від цього тільки виграє і ще більше збагачується, стає повноцінним як національне мистецтво.

Я люблю свою Вітчизну, люблю свою землю, свій народ, люблю історію його героїчну, люблю пісні і музику його. І ця любов робить мене українським художником.

В ім'я великої ідеї, яка надихає мій народ на великі подвиги, на великий рух вперед, я є сином свого народу. Хочу своєю працею допомагати своєму народу. Це для мене щастя.

*Олексій Роготченко,
студент 3 курсу КДХІ (мистецтвознавче відділення)
Київ*

В КАЖДОМ СЧАСТЛИВОМ ДНЕ...

Письмо в воскресный номер

1975

С детства каждый юноша готовит себя стать воином доблестных Вооруженных Сил, защитником Родины. Все начинается с детской «войны», игрушечных автоматов, ненастоящих атак. Позже, в школе, уже изучали военное дело. И, наконец, настает тот долгожданный день – радостный, напряженный волнующий.

Последние напутствия, пожелания, советы, и вот уже не гражданские, но еще и не военные, вчерашние рабочие, колхозники, студенты на призывном пункте. Служба началась, а вернее, не служба — просто первый негражданский день. Потом поезд, разговоры с товарищами, с которыми уже успел подружиться... К вечеру прибыли в часть. Здесь все по-другому, не так, как в той, оставшейся за КПП жизни. Одинаковая аккуратная стрижка, одинаковая форма, люди по-особому подтянутые. Сначала мы шутили: казалось, под влиянием учащенного ритма жизни и дисциплины даже кусты и деревья вытянулись по стойке «смирно». Но это лишь в первые минуты.

Прошло несколько дней, пообвыклись. Солдаты прибыли из Баку, Донецка, Ворошиловграда, Ростова, Киева и многих других городов Советского Союза. Разные характеры, разные привычки, но теперь нас всех объединяет одно: мы — советские воины.

Неудачи бывают порой в любом деле. Были и у нас. Рядовой Эсебул Абдулаев не знал, как пришиваются погоны. Пришлось младшему сержанту Альгису Земнасу прийти на помощь. Но это не самое страшное, ведь каждый должен однажды научиться. Надеемся, что дальше в этом отношении у нас все будет в порядке.

Уже прошли первые занятия. Учились правильно заправлять кровати, за 45 секунд одеваться и становиться в строй, ходить строевым шагом. Все оказалось не так просто, как представлялось раньше, как мы видели на экранах кинотеатров. Никак не могли уложиться в отведенное время. А после двух часов строевых занятий ноги становились словно свинцовые.

Честь мы только учимся отдавать. А подавать команды имеет право (из числа молодых солдат) пока лишь дневальный. Сегодня повезло рядовому Леониду Котельникову. Если в казарму входит офицер, звучит его команда: «Смирно», все в одно мгновение вытягиваются, как струна.

Мы еще нестреляли, но оружие в руках уже держали. Прошли даже первые занятия по огневой подготовке. Их проводил наш непосредственный начальник — сержант Ибрагим Алиханов. Человек интересный. Роста среднего, плечист, глаза чуть-чуть прищурены. Кажется, он видит все. У кого кровать не так, как надо, заправлена или полотенце висит неправильно — держись. Алиханов не пропустит. Но если все в порядке — похвалит. Он среди нас самый старший. Прослужил уже полтора года — бывалый воин.

Среди нас, молодых, много спортсменов. Александр Ружин из Донецка — перворазрядник по баскетболу, Александр Ревякин из Жданова — кандидат в мастера по велоспорту, Михаил Санжеровиц из Черкасс — кандидат в мастера спорта по легкой атлетике. Есть среди нас и знаменитость: мастер спорта по боксу, чемпион Советского Союза среди юниоров, участник чемпионата Европы в Венгрии, победитель и призер международных турниров в Италии, ФРГ, на Кубе Владимир Волков. Он из Ворошиловграда.

Но сейчас все — и разрядники и неразрядники — бегают по утрам километровые и трехкилометровые дистанции, подтягиваются на перекладине. Занятия по физической подготовке проводит Ахмаджон Давлатов.

Скучать не приходится. Занята каждая минута. А если и есть свободное время, надо подшить подворотничок, успеть сапоги вычистить, и, конечно, письма написать. В первую очередь маме, а уж потом друзьям по дому, по работе. Правда, пока пишем только мы, ответов нет — рано. Но скоро, очень скоро они придут.

И еще один факт. О нем хотелось бы непременно сказать во всеуслышание. Мы, молодые воины, на второй день после приезда в часть шли строем в столовую. Навстречу маршировали старослужащие. Шли строевым шагом. И вдруг команда: «Смирно! Равнение направо». Все головы — в нашу сторону. Прошли — ни один мускул на лице не дрогнул. Это они отдавали честь нам, молодым. Теперь я, кажется, начинаю понимать, что такое войсковое товарищество.

А пока все призванные осенью 75-го изучают азы военного дела и ждут торжественнейшей минуты в жизни, когда с оружием в руках будут присягать на верность Родине.

Рядовой А. Роготченко

НАШИ РАДИОПОЗЫВНЫЕ

1976

«Внимание, внимание! Говорит местный радиоузел. Вы слушаете очередной выпуск радиогазеты “Гвардеец”...”»

В казармах и на плацу, в столовой и в парке эти слова звучат два раза в неделю.

Голос диктора смолкает, и звучит бодрящая мелодия армейского марша.

Это позывные нашей радиогазеты. Создавалась эта мелодия у нас, в ритме напряженных солдатских будней. Написал музыку капитан И. Панюшкин.

После позывных начинается передача. Обычно радиогазета состоит из трех частей. В каждой из них — определенная тема.

Прежде всего — политические события в стране и за рубежом, трудовая поступь пятилетки.

Эту страницу радиогазеты мы с успехом используем для пропаганды материалов и решений XXV съезда КПСС. Для выступления перед микрофоном приглашаем военнослужащих, передовиков производства, знатных людей города, в котором служим.

Большой интерес вызвала у сослуживцев передача, посвященная итогам выполнения Государственного плана развития народного хозяйства СССР в первом полугодии 1976 года, под названием «Ударный старт пятилетия».

Рассказали также об успехах тружеников сельского хозяйства, о ходе уборки урожая. Подготовили материалы вместе с активистами члены совета клуба рядовой А. Мурач и сержант Л. Пурхало.

При подготовке радиогазеты всегда учитываем интересы нашего коллектива. Зная увлеченность многих воинов, во время Олимпийских игр мы давали довольно обширные их обзоры.

Перед микрофоном неоднократно выступал с рассказами о развитии спорта в нашей стране, об успехах советских спортсменов, в том числе и военнослужащих, одни из лучших наших спортсменов рядовой В. Петрик.

Пропаганда материалов XXV съезда партии, трудовых достижений Родины — это одно направление радиогазеты. Другое, не менее важное, — распространение и пропаганда опыта отличников учебы, лучших специалистов. Вот, например, в один из недавних воскресных выпусков «Гвардейца» послышался всем знакомый голос рядового К.Демченко. С первых дней службы воин настойчиво овладевал своей специальностью, быстро завоевывал авторитет у товарищей. Благодаря трудолюбию и упорству он вскоре сдал на 2-й класс. А на недавних занятиях в поле К.Демченко не только сам показал отличные результаты, но и помог в сложной обстановке рядовому А. Исмаилову.

Зная все это, мы и решили попросить рассказать о передовом воине его командира и рядового А. Исмаилова.

Страничка получилась эмоциональной, насыщенной интересными деталями из боевой учебы и жизни передового солдата К.Демченко.

Такие передачи о победителях социалистического соревнования, наших правофланговых идут, как правило, под рубрикой «Наши достижения».

В них слово предоставляется или самому отличившемуся, или его товарищам, командиру. В каждом отдельном случае мы этот вопрос обсуждаем заранее.

Должен отметить, что, кроме «штатных» членов редколлегии, в подготовке радиогазеты принимают участие и активисты. Мы прислушиваемся к их мнению и предложениям, учитываем их при подготовке очередного выпуска.

Радиогазета, несомненно, помогает воинам в совершенствовании боевого мастерства, повышении эрудиции.

Должен сказать, что радиогазета – незаменимое средство массовой агитации и пропаганды во время боевой учебы в поле. Здесь, в условиях, максимально приближенных к боевым, особенно ценна каждая крупица опыта отличившихся за день, дорогое слово тех, кто своими действиями и поступками вселяет в товарищей заряд бодрости, энергии, уверенность в себе.

Киномеханик подбирает на случай выезда в поле соответствующие магнитофонные записи. При этом учитываются пожелания воинов. И как им приятно услышать в заключение радиогазеты музыкальную страничку, где звучат и их любимые мелодии!

Мы прилагаем немало усилий, чтобы наша радиогазета не только была солдату добрым другом и наставником, но и создавала настроение. И чтобы настроение это появлялось уже с первых звуков нашего армейского марша.

Гвардии рядовой А. Роготченко, член редколлегии

УЖГОРОДСЬКІ СУВЕНІРИ

1977

Ужгородська фабрика «Художпром» була організована у 1960 році. Нині в її асортименті сто найменувань. Продукцію з емблемою півника на червоному тлі (символ фабричного товарного знака) знають у 24 країнах світу, зокрема, Чехословаччині, Польщі, Румунії, Англії, США, Японії, Бельгії.

На фабриці працює чимало народних майстрів і художників із спеціальною освітою. Головний художник Євген Юхимович Мокляк зумів згуртувати художній актив. Славні умільці працюють на фабриці — майстри по деревообробці Сергій Арсенійович Кадельчук, Степан Петрович Ешток, Михайло Васильович Андрейканич, гончарі й майстри розпису гончарних виробів Ганна Миколаївна Сочка, Рудольф Іванович Черепаня, Ганна Іванівна Васильчак, Наталія Юріївна Сима, Слава Федорівна Яроцька.

Характерна деталь: художники, майстри деревообробки і гончарі працюють разом. Завдяки цьому народжується новий різновид продукції. Цікава, в традиціях закарпатського народного мистецтва поличка з дерева, декорована випаленими візерунками геометричного орнаменту, а на ній глиняні тарелі, горщики. Автор дерев'яної конструкції Є.Ю.Мокляк, а керамічних виробів — Р. І. Черепаня.

Творчу співдружність можна простежити і в декоративному наборі для кави чи молока (автори Ю. Петкі, розпис Н.Сіми). На біле тло чашок і глечиків видовженої по вертикалі форми нанесені візерунки рослинного орнаменту.

Декоративні набори знадобляться у побуті. Так, декоративні дерев'яні мисники з глечиками, тарелями, куманцями, набори для спецій прикрасять будь-яку сучасну кухню чи їдальню і можуть бути використані.

Серед виробів фабрики є речі суто побутового плану. Наприклад, віртуозно вирізьблені шахи або комплект «Мисливський» з трьох предме-

тів — топірець, люлька, фляга (вони інкрустовані бісером і дуже обережно, з тактом орнаментовані вкрапленням залізних кілочок).

Популярними стали шкатулки, папки для паперів, декоративні тарелі, ужгородської фабрики, орнаментовані соломкою. Тут використовуються традиції закарпатського візерунка з його привабливими, лаконічними лініями.

Серед продукції фабрики — різьблені дерев'яні іграшки й скульптури. Переважна більшість композицій — птахи. Суворий орел-велепень з міцними крилами — в нього вирізьблена кожна пір'їнка. Жартівливо чепурна пташка настовбурчилася після дощу й сохне у перших променях ранкового сонця. Жанрова сценка — «Дід коло колодязя» приваблює композиційним вирішенням. Постать діда колоритна, сама криничка — цямриння — хоч у сотні разів менша справжньої, ретельно витесана.

Хочеться від щирого серця подякувати майстрам ужгородської фабрики за їхні твори, що можуть стати окрасою житла і в місті, і в селі.

ВОЗРОЖДЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ

1978

Возрождением народных промыслов на Украине сейчас вплотную занимается одна из служб Министерства местной промышленности — «Укрхудожпром». На данном этапе ее главной задачей является работа над возобновлением жизнедеятельности артелей народных мастеров на Волыни. Волынская область была выбрана неспроста. Этот край издавна славится переборным ткачеством, лозоплетением, вышивкой, кожушным, белодеревным ремеслами и целым рядом других видов народного искусства.

После детального обследования каждого района Волыни выявилась возможность возрождения народных промыслов, а вместе с ними и народного крестьянского искусства в целом.

Одна из мер — организация ткацких цехов и участков лозоплетения методом паломничества и выпуск малосерийными партиями уникальной чернозадымленной керамики в древнем ее центре — селе Ракита.

Из лозы, камыша, корешков сосны жители волынских сел издавна делают интересные, необходимые в быту корзинки, сумки, хлебницы и т. д. Сейчас этот вид промыслов почти угас. Заезжие туристы раскупают те немногие, ставшие уникальными, вещи на сувениры.

Возрождение народных промыслов в тех местах, где их мало или нет вовсе, — дело государственной важности. Это один из способов расширения ассортимента товара народного потребления, обеспечения работой сельского населения, продолжения старых и развитие новых форм народного искусства.

Желающих работать надомниками оказалось очень много. Профессиональные художники «Укрхудожпрома» на основе собранного в экспедициях, найденного в архивах и литературных источниках этнографического материала разрабатывают образцы традиционных волынских сорочек, рушников, керамической посуды. А руководство волынских предприятий местной промышленности позаботится об обеспечении на-

родных мастеров сырьевой базой, займется утверждением цен и проблемой сбыта готовой продукции. При условии выполнения этих задач уже в конце 1976 года городской покупатель сможет без труда выбрать красочный свадебный рушник, сорочку с забытым волынским орнаментом, изящную хлебницу или подставку для цветочного вазона с эмблемой «Волынские народные промыслы».

ДОСТИЖЕНИЯ И ТРУДНОСТИ ТЕКСТИЛЬНОГО ПРОИЗВОДСТВА

1978

Текстильное производство занимает в системе легкой промышленности ведущее место. Количество предприятий, выпускающих разные виды текстиля, исчисляется сотнями. И каждое из них, в борьбе за повышение эффективности производства и качества продукции, испытывает свои сложности, болеет своими проблемами. Суммировать их трудно, охватить их все невозможно. Мы решили выделить одно звено этой большой цепи, именно то, которое является наиболее ценным и дорогим как по сырьевой основе, так и по художественной значимости — производство набивного натурального шелка. Взаимодействие художника и производства на таком предприятии; влияние творчества художника на конечный продукт массового выпуска; организационные формы работы производственно-художественного коллектива такого типа; его сегодняшний опыт и перспективы — вот вопросы, которые мы пытались выяснить при посещении Киевского шелкового комбината.

Редакция встретилась и провела беседы с главным инженером комбината В. Буровой и художниками комбината А. Вовченко, М. Кирницкой, П. Щербаковой, Т. Мороз, В. Поздникиным, К. Щуцкой и другими.

Публикуемый репортаж обобщенно передает основные положения этого разговора.

«ДИ СССР»

В чем особенности вашего производства в системе текстильной промышленности? Какие меры принимаются для повышения качества выпускаемой продукции?

Главный инженер

Наше предприятие без преувеличения можно назвать уникальным: оно единственное в стране специализируется на выпуске тканей из на-

турального шелка. Никакой другой продукции у нас нет. За последнее время объем производства, вырос в полтора раза.

Основной ассортимент нашего комбината — крепдешин. В прошлой пятилетке было полностью завершено техническое перевооружение фабрики. Сейчас в цехах работают новые современные плоскочечатные машины, которые позволяют выпускать шелк высокого качества. Введение новой технологии расширило возможности оформления текстильного полотна — в рисунке сейчас может использоваться до восьми цветов. О такой гамме раньше только мечтали. Каждый художник, в соответствии с утвержденным планом, должен создать один рисунок в месяц. Этот сравнительно небольшой план установлен для того, чтобы новый образец ткани был тщательно продуман, отработан и подготовлен к запуску в производство. Наши художники получили право свободного посещения. Это оправдывает себя: большинство образцов, представляемых па художественные советы, высокого уровня, больше половины оцениваются как отличные.

Работа художника — важное звено в общем выполнении плана. Благодаря хорошему художественному оформлению многие наши ткани имеют Знак качества. А в этом году из 35 выпускаемых рисунков 34 получили индекс «Н» (новинка) — наиболее высокую оценку промышленной продукции, указывающую на новизну художественного решения.

Ежегодно мы обновляем ассортимент рисунков на 70—80 процентов. В среднем более двух лет рисунок «не работаем». А это, в свою очередь, играет не последнюю роль в том, что продукция комбината пользуется повышенным спросом.

«ДИ СССР»

Какие трудности в повышении качества встречаются на пути производства?

Главный инженер

Порой уровень нашей продукции снижают недостатки сырья, иногда шелк-сырец, поступающий на предприятие от поставщиков, не соответствует нужным стандартам.

Но главная проблема — это дальнейшая жизнь наших тканей. Ведь 80 процентов нашей продукции идет на швейные предприятия, остальные 20 процентов делятся между ателье индивидуального пошива и прилавками магазинов. Что и как шьется из наших тканей, какой готовый продукт поступает к людям — вот что нас беспокоит. Тут уже сфера

не нашего влияния и на этом месте стыка происходит много недоразумений.

Художники

До того, как перейти к вопросам взаимосвязи со швейниками, рассмотрим к технической части нашего производства глазами художника.

Да, новая технология расширила в чем-то палитру художника: появилась возможность делать многоцветные рисунки, появилась точность совмещения разных цветов, в связи с внедрением активных красителей обогатилась колористика. Но в нашей «дружбе» с машинами, существуют все же некоторые трудности. Беда в том, что при создании нового рисунка мы поставлены в определенные рамки, за которые выходить нельзя. Репорт рисунка должен быть не более 70 см и иметь незаметный стык между шаблонами. Ну, а если нужно создать рисунок по открытому фону, тут дело обстоит гораздо сложнее. На крупных предприятиях есть ротационные машины, которые имеют технические преимущества над плоскочечатной техникой, но они оправдывают себя при выпуске менее дорогостоящих тканей, когда продукция выпускается не тысячами метров в смену, а десятками тысяч. Для такой малотиражной ткани, как крепдешин, эти машины не подходят. Но ведь именно на нашем комбинате, выпускающем натуральный шелк, есть творческие силы для создания своеобразных, новых, ультрамодных рисунков и соответствующие механизмы должны быть для нас здесь верными помощниками.

Главный инженер

Но вернемся к самому «узкому месту» нашей работы. Если подходить к ситуации формально «подписано — и с плеч долой», тогда все в порядке. Художники делают красивые эскизы тканей. Ткани утверждаются советом, получают призы, награды, выпускаются нужным тиражом. Комбинат работает, планы перевыполняются, все довольны. Это с одной стороны. А с другой — получается вот что. Подавляющее количество нашей продукции идет на швейные фабрики. Мы поставляем шелк Горловскому, Запорожскому, Киевскому, Днепропетровскому и другим швейным предприятиям и они шьют из них платья, блузки, легкие женские костюмы. Как шьют? По каким моделям? Исходя из каких принципов? Нередки случаи, когда из дорогостоящей шелковой ткани шьют унылые старомодные платья или точно такую же модель, как из искусственного шелка, тиражи которого в десятки раз больше наших, а стоимость гораздо ниже. Беда еще вот в чем. Из-за того, что львиная доля

шелка идет в швейную промышленность, комбинат не может сам определять объем его выпуска. Швейники и торговля диктуют нам, с каким именно рисунком и в каком количестве выпускать ткани. И горестно, что предлагаемые нами прекрасные, утвержденные «на отлично» эскизы тканей часто не подходят для массового пошива швейных изделий. Крупный орнамент, клетка, широкая полоса отвергаются сразу. Современный орнамент с большими не заполненными рисунком плоскостями или сюжетный вариант композиции для швейного производства оказываются неудобны. Принимаются лишь маленькие цветочки, ромбики, горошки, часто уже надоевшие или морально устаревшие. А уж о модных сейчас купонных рисунках и говорить нечего. Они «нерентабельны» для швейников.

Все это происходит потому, что на швейных фабриках кроются сразу, одним нажимом пресса 100-120 деталей. Если в работе ткань с ритмично повторяющимся рисунком, то на воротнике или на манжетах будет по равному количеству цветочков. А если нет?

Вот и получается, что красивые современные шелковые ткани оседают в ассортиментном кабинете, а «выгодные» для швейного производства выпускаются по 450-500 тыс. метров (это при годовом-то плане 2,5 млн.).

Если бы основная наша продукция шла в дома моделей, ателье, в магазины, все могло быть иначе. При небольших тиражах, индивидуальном пошиве каждого изделия из нашего шелка художественный уровень и художественное качество последнего звена — готовой продукции было бы гораздо выше.

Нужно помнить, что натуральный крепдешин Киевского комбината — подлинна драгоценная ткань, редкая по своим практическим и эстетическим качествам, и нужно найти формы, чтобы достойно подать ее людям.

«ДИ СССР»

Какие именно организационные формы вы предлагаете для улучшения координации работы текстильщиков и швейников? Есть ли у киевского коллектива собственный опыт в этой области?

Художники

Между художниками нашего предприятия и модельерами киевского Дома модели существуют постоянные контакты. У нас с ним заключен договор о творческом содружестве. С нами, в частности, уже несколько

лет сотрудничает модельер Лидия Авдеева. Такое творческое содружество очень помогает. Мы уже научились чувствовать стиль друг друга и у нас получаются как будто не плохие ансамбли. Во всяком случае мы уверены, что ткань, разрабатываемая для конкретной модели или ряда моделей, как правило, бывает интересней, выразительнее той, которая делается просто «для плана». Небольшой положительный опыт совместной работы текстильщиков со швейниками на Украине есть. Ряд швейных фабрик выпускает экспериментальные партии одежды небольшими тиражами, специально смоделированные из лучших тканей. Фасоны этих платьев более модные, ткани более «острых» рисунков. Стоимость такой модели, правда, выше стоимости обыкновенной тиражной продукции, но зато сохраняется индивидуальность как пошива, так и материала. Продажа такой одежды сосредоточена в магазине «Новинка» в центре Киева. Здесь всегда много народу, вещи раскупаются охотно, покупатели довольны.

«ДИ СССР»

Каков сегодня статус художника на текстильном производстве? Что изменилось в положении художника на предприятии в обозримый период времени? Какие творческие проблемы волнуют художественный коллектив комбината?

Художники

Сегодня условия работы художников на комбинате не идут ни в какое сравнение с прошлыми годами.

Те, кто проработал в художественном бюро двадцать с лишним лет, может вспомнить нашу историю. Раньше с нами мало считались, не учитывали особенностей творческой работы художника. Мы проводили на предприятии полный рабочий день, выйти за территорию, пойти па выставку, в музей — не разрешалось. Сегодня художник — лицо предприятия, это понимает и дирекция, и технический состав и мы сознаем, какая ответственность ложится на наши плечи.

Мы имеем вольное посещение, творческие командировки и, главное, встречаем понимание своей роли на предприятии. И сегодня нас больше занимают собственно творческие вопросы, а не организационные.

В чем специфика деятельности художника-текстильщика? С одной стороны, его работа тесно связана с модой, он не вправе ее игнорировать, но с другой — он же творческая личность, со своим внутренним миром, художественным почерком, своеобразием замыслов. У него есть потреб-

ность сделать что-то свое, экспериментировать, предупредить моду, дать прогнозы на будущее. Выйти за рамки общепринятого, проявить индивидуальное творческое видение. Это еще не все понимают, не всегда удается осуществить оригинальные замыслы. Не без гордости хотим сообщить, что наш коллектив включен ВИАЛЕГПРОМом в группу разработки перспективной модной коллекции на 1980 — 1981 годы и успешно выступает на этом поприще. Большинство наших предложений принято. Следовательно, творческий запал в нас есть. Самое большое наше желание, чтобы те ткани, которые будут утверждены как лучшие и перспективные, дошли до потребителя.

«ДИ СССР»

В разговоре на текстильном предприятии основные упреки были адресованы швейной промышленности. Действительно, поскольку большая часть тканей, в частности набивного шелка, идет на швейные фабрики, ассортимент продукции, выпускаемый текстильными фабриками, зависит от заказов «швейников»; фактически до массового покупателя работа художников текстиля доходит в виде готовых изделий одежды. О трудностях взаимоотношении текстильщиков и швейников уже подробно писалось в специальном номере журнала, посвященном вопросам качества массовой продукции («ДИ СССР» 1976, № 10). Киевский пример подтверждает, что проблема эта характерна для всей системы. Взаимосвязь, контроль качества, координация работы этих двух звеньев проводятся еще недостаточно четко и удовлетворительно. Для того чтобы получить конкретную картину взаимосвязи «текстильщики — швейники», редакция выехала на Киевское швейное объединение имени Смирнова-Ласточкина, на котором среди прочего ассортимента идет пошив шелковых женских платьев. В художественном бюро фабрики нам продемонстрировали новые модели платьев, разработанные модельерами предприятия и подготовленные для тиражирования в 1978 — 1979 годах. Начальник экспериментального цеха Н. Гороховская, комментируя показ, подчеркивает, что внедрить в массовое производство новую оригинальную модель платья непросто. Всякое усложнение фасона требует дополнительного расхода ткани, дополнительных операций по отделке, а это нарушает рентабельность производства. Известно, что модные линии сейчас очень усложнились — кокетки, сборки, летящий силуэт, пышные рукава — все это требует гораздо большего расхода ткани на платье, чем два-три года назад, когда популярны были «мини», простые полуприталенные силуэты. Беспокоит, получают ли жизнь по-

дготовленные художниками-модельерами новые модели платьев модного направления? Пока в универмагах и специализированных магазинах таких платьев не встретишь. Исключение составляет уже упомянутый киевский магазин «Новинка», где продаются небольшие партии изделий женской одежды модного направления из лучших тканей украинских фабрик.

Опыт этого магазина, имеющего непосредственные контакты со швейными предприятиями и принимающего к реализации экспериментальные партии швейных изделий модного направления, очень плодотворен. Но в массовом пошиве по-прежнему преобладают упрощенные модели и однообразные пестрые ткани. Швейная промышленность возвращает упрек текстильщикам — поставки ткани идут неравномерно. Например, приходит контейнер, в котором 7 — 8 тыс. метров ткани одного рисунка или разного рисунка, но одной колористики. Это означает, что фабрика выпустит 2 — 3 тысячи одинаковых по внешнему виду платьев (если даже в моделях будут кое-какие отличия). Упрек этот в меньшей мере относится к Киевскому шелковому комбинату, так как отгрузка его продукции производится на швейные предприятия партиями не более 5 тысяч метров с обязательной подборкой 5 — 6 рисунков. Поставка тканей небольшими партиями в соответствии с планируемым пошивом разных по типологии моделей — важнейшее условие ритмичной работы швейного производства на хорошем качественном уровне.

Но с другой стороны, общая тенденция к экономии сырья и повышению количественных показателей производства ведет к тому, что модельеры швейных фабрик вынуждены отказываться от использования полосатых, каймовых и купонных тканей, тем более так называемых тканей компаньонов, которые требуют специального подхода при крое, тщательной подгонки, отчего рентабельность действительно снижается подчас на 4 — 6 процентов. Но ведь именно ткани такого типа являются наиболее интересными с художественной точки зрения. Именно они заключают самые свежие творческие находки художников Киевского шелкового комбината. Выполненные из них платья, смоделированные художниками киевского Дома моделей, представляют собой подлинно художественные ансамбли одежды и отвечают современному романтическому направлению моды.

Однако тут стоит задуматься вот над чем.

Одно дело Дом моделей, другое — массовый пошив. И различие их не только в профессиональном уровне моделирования и экономических условиях. Не менее важна сама типология создаваемого предмета.

Представьте себе, что показанные на фотографиях в журнале эффектные платья Дома моделей будут тиражированы в тысяче экземпляров.

Представьте, что эти платья оденет высокая и маленькая, стройная и полная, юная девушка и солидная женщина. Представьте, что они встретятся на праздничном вечере, когда каждая хочет выглядеть особенно привлекательной и нарядной. И станет очевидным, что не каждый прекрасный уникум может быть тиражируем. При массовом производстве такого индивидуально-конкретного предмета, как одежда, особенно важно нахождение особого типа конструкции и внешнего оформления, которое бы отвечало наиболее общим характеристикам человеческой натуры. Некоторая общая нейтральность, стандартизированность основных линий и форм, при самой тщательной их проработке в стадии конструирования одежды — чрезвычайно важный момент при создании массовых швейных изделий. Работа над качеством означает здесь не только поиски внешней броскости и привлекательности изделия, его поверхностного украшения, а прежде всего отработанность кроя. Ведь, как правило, одновременно сосуществует совсем немного, буквально 3 — 4 модных формы одежды. Впечатление же разнообразия дают ткани и варианты отделки. Но как же продуманы, отточены и отработаны до малейших нюансов должны быть эти формы, как они должны быть согласованы с пропорциями человеческой фигуры, чтобы быть по мерке каждой конкретной личности и удовлетворить массовую потребность в хорошей современной одежде. Очевидно именно в этом направлении должна вестись работа художников-модельеров на швейных фабриках.

Но вернемся к текстилю. Здесь особенно беспокоит дальнейшая судьба тканей из натурального шелка — наиболее высококачественного материала среди своих текстильных собратьев. Добившись такого значимого художественного уровня в набивных рисунках, который мы наблюдали на Киевском шелковом комбинате, обидно растерять его достоинства при запуске в массовый пошив. Думается, что отношение к натуральным тканям должно быть особым, их следует оберегать подобно реликтовым растениям, умно и бережно расходуя для самых лучших индивидуально сшитых ансамблей одежды. Как это сделать практически — направлять большую часть тиража в индивидуальные ателье и магазины, установить более тесную связь моделирующих организаций с текстильными художественными бюро или организовать специальные фирмы шелковой нарядной одежды? Мы не беремся ответить, но считаем нужным обратить внимание на необходимость практического решения этих вопросов. Так же как и на необходимость более тесной ко-

ординации работы текстильной и швейной промышленности в целом, координации, которая является важным моментом в борьбе за повышение качества конечного потребительского продукта — готовой одежды.

**Рейд «ДИ СССР» по предприятиям Украины продолжается.
«Мы все немного художники. Опыт фабрики «Киянка»**

Структура производства, формы связи и взаимодействия ее с рынком — важнейшие факторы, непосредственно влияющие на качество продукции и ее художественный уровень. Каким образом воздействуют они на работу художника! Редакция посетила Киевскую трикотажную фабрику «Киянка» и провела беседу с директором фабрики С. Марченко и старшим художником Н. Ройтер, в ходе которой они рассказали о действии этих факторов в условиях небольшого предприятия с замкнутым циклом производства.

«ДИ СССР»

Мы знаем, что ваше предприятие — образцовое на Украине, что ваши изделия имеют самую высокую репутацию и у специалистов и у массового покупателя. В чем, как говорится, «секрет успеха»?

Директор

Секреты производственных успехов обычно принято раскрывать в общих словах о «психологическом климате» на предприятии, о творческом отношении к работе всего коллектива, о личной заинтересованности и чувстве ответственности за то, что делаешь, у каждого работника и т. д. Безусловно, без такого отношения не может быть настоящих результатов, но, на мой взгляд, «психологический климат» сам является следствием более материальных причин — правильной организации и экономической структуры производства. Я бы назвала две наиболее важные особенности, определяющие характер нашего производства и уровень нашей продукции.

Первое. Наша фабрика — единственное во всей отрасли на Украине предприятие с полностью завершенным производственным циклом. Это значит, что все стадии и процессы изготовления изделия совершаются на фабрике. Мы получаем сырье в его первоначальном (в производственном смысле) виде — как пряжу, а выпускаем полностью законченный продукт — готовое потребительское изделие. Фактически наша фабрика — это объединение из пяти самостоятельных цехов-предприятий:

катонного, купонного, плоско-фангового и двух полотенных. Вторая особенность — в дальнейшей судьбе нашей продукции. Рынок наших изделий ограничен пределами республики.

«ДИ СССР»

Нас, как вы понимаете, интересуют проблемы, связанные прежде всего с художественной стороной дела. Имеют ли эти особенности, чисто организационно-производственные и экономические, какое-либо влияние на качество и художественный уровень продукции?

Директор

Очень сильное и самое непосредственное. Рассмотрим вначале влияние рынка. Ограниченность рынка торговыми предприятиями республики означает четкий предел количества для всех видов изделия. Любое наше изделие не может выпускаться в течении продолжительного времени без какого-либо существенного видоизменения — начинается затоваривание. Как только признаки его проявляются, а это наступает довольно скоро, нужно внедрять новое изделие или существенно видоизменить выпускаемое. Мы должны постоянно и очень активно обновлять и расширять ассортимент, выдерживать высокий уровень технического качества, быть в курсе потребительского спроса и тенденций моды. Отвечать на них вовремя, не опаздывая ни на месяц. А это, как вы сами понимаете, чисто художественная проблематика. Чем она продиктована? Экономическим законом насыщенности рынка. Ограниченность сбыта нашей продукции территориальными пределами, которые мы легко можем насытить, действует на нас как стимул к развитию той части нашего производства, которая относится к деятельности нашего художественного бюро. Вот тут и начинают действовать законы и механизмы категорий «качества» и «художественного». «Количество» — категория одномерного, одностороннего. Количество — это «только количество». Как фактор односторонней направленности оно не стимулирует производство к многообразию продукции и гибкости перестройки на выпуск нового. Качество — понятие многогранное. Это и технический уровень изделий, и широта ассортимента, и динамика его обновления. Это и соответствие облика изделия требованиям моды и вкусу потребителя.

«ДИ СССР»

Ну, а если конкретно, какими мерами вы обеспечиваете высокий технический и эстетический уровень выпускаемых изделий?

Директор

Борьба за качество — это комплексная программа, предусматривающая целую систему мер, при этом практически всего производства, а не только художников. Систему управления качеством в ее теперешнем виде мы стали внедрять одними из первых в республике еще в 1973 году. Тогда на фабрике был организован Отдел управления качеством — ОУК. Мы проанализировали причины всех претензий и рекламаций, поступивших на фабрику, мы обстоятельно проштудировали литературу по вопросам управления качеством продукции, посетили аналогичные предприятия отрасли для обмена опытом. Сегодня работа ОУК хорошо отлажена. Сотрудники отдела изучают рыночную конъюнктуру, участвуют в организации каждой выставки-продажи изделий предприятия, проводят анкетирование покупателей и торговых предприятий. Таким образом становится ясно, какие модели, какой расцветки, в какой шкале размеров, каким спросом пользуются в магазинах. Что лучше идет в городе, а что — на селе. Как выглядит карта распространения наших изделий по торговым предприятиям республики: где лучше идут свитера, где женские гольфы, где детские костюмы. В соответствии с этими данными ОУК программируется работа предприятия. Например, выпуск каких изделий временно приостановить или какой цвет для изделия лучше выбрать для данного момента.

«ДИ СССР»

А каково положение художника на предприятии и в чем специфика его работы?

Старший художник

На нашей фабрике восемь художников. Поскольку ассортимент широк и обновляется быстро, загруженность художника на «Киянке» очень большая. Рабочая норма — пять образцов в месяц. Четыре — для массового производства, один — творческий с дальнейшим внедрением. Практически все, что предлагают художники, внедряется в производство. В этом смысле положение нашего художника заметно отличается от условий творчества на других предприятиях художественной промышленности. Наши художники не только не работают «в стол», но едва успевают за темпом обновления ассортимента. В такой высокой загруженности, в реализации всех проектов, на мой взгляд, — большой стимул для творческой деятельности. Неслучайно ежегодно наши модели демонстрируются на 4 — 5 международных выставках.

«ДИ СССР»

А как влияет на работу художника замкнутый технологический цикл производства?

Старший художник

Художник — хозяин своего цеха и осуществляет творческий надзор за созданием изделия на всех стадиях его производства. Правда, за исключением качества и цвета пряжи — нашего сырья. А это немаловажная составная часть качества нашей продукции, и здесь часто бывают обидные для нас срывы. Мне кажется очень важным, что при оценке изделия художественной промышленности теперь учитывается и эстетический момент. Сегодня при рассмотрении образца фиксируется два уровня качества. Первый — технический, гостовский. Его высшее достижение отмечается Государственным знаком качества. Второй — потребительский. Его обозначают индексом «Н», что значит «новинка». Фактически это то, что можно назвать художественным качеством изделия, потому что под новинкой подразумевается прежде всего свежесть и оригинальность художественного решения изделия. Это очень важное новшество в отрасли, оно стимулирует художника на творческий характер труда (помимо этого он заинтересован в этом материально) и направляет борьбу за качество на предприятия в сторону художественного его понимания. Сейчас каждое второе изделие «Киянки» имеет Знак качества. С индексом «Н» в настоящее время выпускается более 30 процентов продукции.

«ДИ СССР»

Значит, можно сказать, что художник является главной фигурой на фабрике?

Старший художник

Мне кажется, дело в общем-то не в том, чтобы художник был «главным». Художественное производство, на мой взгляд, тем и отличается, что на нем все должны быть «немножко художники». Самоосознание себя творческим коллективом, именно художественным производством всеми без исключения — вот в чем, мне кажется, должна проявляться высшая власть художественного начала такого производства. Почему так важно, чтобы предприятие было хорошим техническим агрегатом с идеально взаимосвязанными и взаимодействующими частями, чтобы оно было (поймите меня правильно) и замкнуто и хорошо изоли-

ровано, как электрическая цепь, от всего лишнего, чтобы без потерь превращать свою энергию в продукт? Потому, что только при этих условиях предприятие может стать творческим организмом, с общими полями и единой художественной волей. Мне кажется, что и качество продукции — это отражение в изделии гармонии и равновесия самого производства- взаимосогласованности и взаимоуважения всех сфер производства. Это отражение в вещи культуры производства. Когда предприятие становится таким творческим организмом, его художественный почерк уже не ограничивается обликом продукции. Все, что каким-либо образом имеет отношение к предприятию, начинает отражать в себе этот почерк, формируя то, что называется фирменным стилем. Упаковка, реклама, экспозиции на выставках, эмблематика, оформление различного вида документации — на всем этом начинает отражаться художественный стиль предприятия. Фирменный стиль — это не только дополнительный экономический эффект для предприятия, это и выражение творческой жизни художественного предприятия, эстетическое выражение его структурного и функционального совершенства.

В рейде «ДИ СССР» участвовали Л. Крамаренко, Л. Смирнов, А. Роготченко. Редакция благодарит представителей администрации и художников Киевского завода художественного стекла, Киевского шелкового комбината, Киевской трикотажной фабрики «Киянка», а также секретаря правления СХ УССР Л. Жоголь и искусствоведа-референта З.Стрелову за помощь, оказанную редакции в знакомстве с промышленными предприятиями Киева. Материал «Достижения и трудности текстильного производства» и «Мы все немного художники. Опыт фабрики «Киянка» подготовлен к печати киевским искусствоведам Алексеем Роготченко.

ПЕТРИКІВСЬКІ ТРАДИЦІЇ

1982

Є на Дніпропетровщині славнозвісне село Петриківка. Ось уже кілька століть довколишня краса природи владно вабить до себе талановитих дівчат і юнаків. У буйній фантазії народних майстрів, у їх малюнках на стінах хат, весільних скринях, меблях, ужитковому посуді оживає все бачене навкруги — мальовничі береги Чаплинки, рясні вишневі садки, золоті плантації соняшників, розмаїття польових квітів.

Усе це трансформується в закінчену систему художніх образів, у безліч варіантів рослинно-квіткового орнаменту декоративного петриківського розпису, техніку якого з давніх давен знають у селі геть чисто всі. З покоління в покоління передають народні живописці таємниці своєї майстерності. Віртуозність малюнка, його вишуканість, ажурність, пластична довершеність досягаються завдяки досконалому володінню тоненькою щіточкою з котячої шерсті, а також спеціальній технології виготовлення фарб — із соку ягід і рослин, розведеного на яєчному жовтку з молоком.

Тож і для Марфуші Тимченко прихід у мистецтво був органічним, природним. Обдарованість дівчинки проявилася рано. Весело вчилася вона у Петриківській школі декоративного мистецтва. Всім серцем любила вчительку Тетяну Якимівну Пату, радувала її оригінальними малюнками, в яких була нестримна дівоча фантазія. Найбільше любила малювати птахів і квіти, існуючі в природі і казкові.

Вже зрілою художницею приїхала Марфа Ксенофонтівна до Києва в 1938 році, щоб продовжити навчання у школі майстрів народного мистецтва, що виникла на базі колишніх центральних експериментальних майстерень. Ця школа мала неабияке значення для розвитку українського радянського народного мистецтва, і чільне місце в ній належало Марфі Тимченко. Потім будуть Київський керамічний і Коростенський фарфоровий заводи, майстерня Інституту декоративно-прикладного мистецтва Академії архітектури УРСР і, нарешті, двадцять три роки праці

художником на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі. І весь час — творчий пошук, напружена праця, удосконалення майстерності.

Марфа Тимченко віртуозно володіє не тільки станковою графічною технікою петриківського розпису на папері, а й технікою малювання на фарфорі. Вона створює складні композиції з квітів, підпорядковуючи їх вимогам об'ємної форми. Сервізи її роботи «Калиновий гай», «Кобальт», «Сніжок», тарелі «Лисиця і виноград», «Невідомий птах», «Рушничок», вази «Берізка», «Птахи у калині», «Захист дітей» позначені рисами імпровізації, витонченістю, органічною лінійною пластичністю.

Майстриня постійно оновлює петриківську традицію надглазурного розпису, шукає образну виразність малюнка, кольорової гами, звертається також до підглазурного розпису солями, ускладнює орнамент новими сюжетами і мотивами. Її пейзажі, написані в Будинку творчості художників у Седневі, можна вважати еталоном образної виразності, мистецької завершеності, відмінного художнього смаку.

Окремо слід сказати про монументальні твори художниці -великоформатні декоративні вази. Так, широку популярність здобули її ювілейні вази.

Привертають увагу також великі декоративні панно, які Марфа Тимченко вільно розписує на шовкових та бавовняних тканинах, демонструючи володіння кольором, уміння знайти динамічні композиції. От і нині, до 60-річчя утворення СРСР (водночас і до свого 60-річчя) художниця працювала над великою шовковою завісою для нового Будинку культури колгоспу «Верховина» в селі Джурів на Івано-Франківщині. Підготувала вона до ювілею також декоративні вази в квітковому обрамленні.

До речі, чоловік Марфи Ксенофонтівни — Іван Степанович Скицюк і дочка Олена — теж художники декоративного мистецтва. До Олімпіади-80 вони разом з групою народних майстрів з Петриківки створили інтер'єр великого київського магазину іграшок «Казка». В техніці петриківського розпису використано сюжети 47 народних казок — російських, українських, народів світу. Тут є всі улюблені герої малечі: і Снігова королева, і Червона шапочка, і Іван-царевич. Стіни декоровано фантастичними квітами, без яких не уявляєш собі творчості цих художників. Зараз вони розробляють близько 50 сюжетів для оформлення дитячої бібліотеки в Білій Церкві.

Творчість М. К. Тимченко дістала загальне визнання і високу оцінку. Вона — народна художниця УРСР, заслужений майстер народної твор-

чості УРСР, кавалер ордена «Знак Пошани». Недавно її нагороджено Грамотою Президії Верховної Ради УРСР.

З її самобутнім, неповторним мистецтвом знайомі люди в усіх союзних республіках. Марфа Ксенофонтівна багато років підтримує міцні дружні зв'язки з ушавленими палехськими умільцями, з майстрами Прибалтики, Грузії, Вірменії, Казахстану, Узбекистану. Така мистецька дружба допомагає всім і водночас сприяє розквітові її щедрого таланту.

ВЫСТАВКА Л. Е. ЖОГОЛЬ

1983

В сентябре 1980 года в Одессе в залах музея западного искусства, а затем в Киеве в Республиканском выставочном зале Союза художников СССР состоялись персональные выставки заслуженного художника Украинской ССР Людмилы Евгеньевны Жоголь. В 1964 году Жоголь закончила с отличием Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства. Все ее творчество тесно связано с архитектурой. Созданные ею многочисленные декоративные ткани, покрывала, ковры, гобелены, панно участвуют в решении интерьеров гостиниц, дворцов культуры, санаториев. Особенность творчества Л. Жоголь — комплексное создание произведений декоративного текстиля для интерьеров общественных зданий. Создавая покрывала, ковры, декоративные ткани для гостиниц Украины, она учитывает особенности современной архитектуры, ее национальный колорит. Ковры и ткани художницы своеобразны по композиции, орнаменту, цветосочетаниям. Людмила Евгеньевна прекрасно знает народное искусство Украины — в свое время, в 50-е годы, она исходила многие области республики, изучая народное ткачество, вышивку, набойку. Особенность ее творчества — это не цитирование народных мотивов, а творческое переосмысление их.

Для жилых номеров гостиницы «Киев» ею созданы по мотивам народного ткачества покрывала-вереты и лижники, прикроватные коврики. В них ощущаешь образные, жизнерадостные черты народного искусства. Ткани Л. Жоголь — декоративные акценты интерьеров, обогащающие архитектуру помещений. Примером может служить банкетный зал в той же гостинице «Киев». Большой гобелен «Осень» — это торжество осенних красок щедрой осени. И как бы отзвуком этого яркого образа становятся изобразительные мотивы драпировок, рисунок которых построен на изящной графике цветов и птиц.

С конца 60-х годов Л. Жоголь успешно работает над созданием гобеленов. За эти годы ею создано более пятидесяти произведений, которые

находятся в интерьерах общественных зданий. Гобелены и художественный текстиль художницы экспонировались в Канаде, Италии, Бельгии, Финляндии, США, ГДР, Чехословакии и т.д.

В 1978 году Л. Жоголь была удостоена диплома Академии художеств СССР и диплома Союза архитекторов СССР за комплексное оформление гостиницы «Киев» в Киеве.

На выставке, посвященной 50-летию художницы, можно было увидеть гобелены, покрывала, панно, выполненные в технике холодного и горячего батика, а также декоративные ткани. Внимание зрителей привлекали фото интерьеров, где находятся произведения Л. Е. Жоголь, — это гостиницы «Киев» и «Русь» в Киеве, конференц-зал Академии наук УССР, санаторий «Черное море», Дворец культуры колхоза им. Шевченко и ряд других объектов.

Экспозиция знакомила и с теоретическими работами Л. Жоголь (она — кандидат искусствоведения). Ею изданы книги, брошюры и статьи по вопросам развития украинского декоративного искусства. Важно отметить, что свои теоретические высказывания Л. Жоголь подтверждает практической деятельностью, высоким мастерством и содержательностью своих произведений.

СОЮЗ КОРИСНОСТІ І КРАСИ

1983

Яскраве становлення творчої особистості Ніни Косаревої — натури енергійної, наполегливої, з невичерпною фантазією — відбулося протягом десяти років.

Вона народилася в Росії, в старовинному місті Ярославлі. Вчилася у Чернівцях, в Києві. На Україні стала членом Спілки художників України.

Її причарувала нев'януча краса народного мистецтва казково прекрасного гірського краю — Буковини. Вона полюбила цей край, з його стійкими народними традиціями, буянням зелені, золотим багрянцем осені, пухнастою білизною снігу на темно-смарагдових столітніх смереках взимку. Любить художниця згадувати про свої подорожі по гірських селах, зустрічі з чудовими людьми, у яких вона вчилася, про легенди й перекази, що їй там розповідали літні люди з незабутніми гордими обличчями.

Але поступово стан споглядальності, розчиненості в природі змінюється у художниці іншим настроєм — бажанням, по-новому осмисливши все бачене і чує, перетворити його на інший світ — світ мистецьких образів.

Своєрідність народного мистецтва Буковини, його декоративно-образний лад, що передається з покоління в покоління, вміння стилізувати природну форму, прагнення прикрашати предмети ужитку протягом століть відшліфованими орнаментами — все це стало тією основою, на якій формувалася творчість художниці, відбувалося утвердження її як самостійної самобутньої особистості в декоративному мистецтві.

Джерелом натхнення для Ніни Косаревої стає і образне мислення буковинців, і їхнє традиційне предметне середовище, і музика, історія, національний темперамент.

Одним з характерних ремесел на Буковині була художня обробка шкіри. Саме цей вид народної творчості обрала для себе Косарева. У ньому віднайшла свою неповторність, свій стиль, своє уподобання.

Десять років роботи відзначені постійним творчим пошуком, в процесі якого художниця використовує і те, що придбала протягом своїх

мандрів по селах Буковини, і те нове цікаве, що помічає і в різьбі, і в вишивках, і в ткацтві, і в кераміці. Вона прагне художньої образності і водночас ніколи не забуває про основний принцип творів народного мистецтва — логічний зв'язок між функцією і формою, формою і декором. Речі, які виходять з її рук, несуть відбиток сердечності, простоти і в той же час позначені емоційним навантаженням, що виявляється в пластиці орнаментів, ефектній динаміці їх композицій.

Самобутність і цінність творчості Косаревої в тому, що, виходячи з традиційних зразків та прийомів і не впадаючи в поверхове стилізаторство, вона створює побутові речі, які позначені національним колоритом і разом з тим цілком оригінальні, відповідають сучасним вимогам найприскіпливіших модельєрів. Сумки, пояси, кептарі, жіночі прикраси — все це речі довготривалого користування, необхідні в побуті. Вони виконані добротно, цілком забезпечуючи практичні вимоги. І разом з тим, вони красиві і за формою, і за характером обробки поверхні шкіри, і за декором.

Роботи Косаревої унікальні або малотиражні. Всі вони виконані вручну. Художниця постійно вражає несподіваністю, свіжою знахідкою, новим спрямуванням формотворення предмета. У її творах завжди — сміливість, свобода інтерпретації, висока майстерність виконання. Вишукані шкіряні безрукавки — кептарі — виконані з темно-коричневої або чорної чи рожевуватої тонкої і м'якої замші, вишиті в тон підібраними нитками або прикрашені бісером, металевими бляшками, бахромою.

Сумки, що за формою нагадують традиційні буковинські ташки, тобівки, декоровані ажурними орнаментами або викладеними із шкіряних смужок кісками, часто із застосуванням коралів, металевих гудзиків «бобриків», керамічних бусів тощо.

Широчінь інтересів, артистичність завжди шукаючої натури художниці, природно, залишають відбиток на всіх її творах. Це і сувенірні речі, і комплекти одягу, і святкові ансамблі, гарнітури.

Творення кожного предмета починається з форми. Але знайти нову форму чи якимось нюансувати стару, враховуючи вимоги сучасної моди, — праця, що вимагає неабиякого напруження. Треба віднайти і красивий силует, і пропорції, і відповідний їм декор.

Митець, який пов'язав свою професійну діяльність зі створенням побутових речей, — це активний провідник художньо-естетичних ідей у сферу побуту і матеріальної культури народу. Яку ж функціональну і смислову роль відіграють в житті людини красиві речі? Вони створюють атмосферу одухотвореності, роблять зовнішній

вигляд людини індивідуальним, неповторним. Про це ніколи не забуває Косарева.

Матеріал, з яким працює художниця, особливий. Залежно від технічної обробки він набуває того чи іншого вигляду. В процесі ж художньої обробки необхідно враховувати його природні якості і виявляти їх.

Ніна Косарева надзвичайно працьовита. Велика кількість створених нею речей може породити думку про легкість їх виконання. Але все, зроблене нею, — результат повсякденної багатогодинної творчої і фізичної праці, це результат пошуків і експериментів і в галузі технології, і в варіаціях композицій і побудов орнаментів.

Творчо інтерпретуючи давні народні зразки, вона прагне поєднувати їх сутність з багатьма нинішніми формами сучасної моди, виявляючи при цьому такт, смак, міру. В її творах народне і професійне почало проникають одне в одне, підтримують одне одного.

Косарева захоплюється збиранням старовинних побутових речей, вивчає їх, аналізує. Це допомагає їй вільніше оперувати формами, орнаментами.

Її твори різноманітні. Згадаймо сумки «Буковинський вінок», «Святова», «Тайстра», «Смерічка», «Ташка», «Весільна тобівка», комплект «Дружба», численні жіночі пояси з оригінальними металевими пряжками, довгими шкіряними шнурами; кулони з вставками з штучного каменю, бурштину, сумки, прикрашені вставками з орнаментованих кахлів XVIII ст., знайдених художницею в Хотині; оригінальні сувої, папки, записники, декоративні настінні килимки, набори шкатулок тощо.

Надзвичайно винахідлива художниця у створенні численних орнаментів. Рослинні, геометричні мотиви організовуються в логічні і закономірні композиції, де все масштабно співвіднесено, де частини підкорені цілому і де завжди присутнє почуття міри.

Сама художниця зазначає, що річ має бути красивою, але не прикрашеною, а орнамент не повинен нагадувати густо накладений грим.

Стилізовані квіти-розети, фантастичне листя, стебла створюють рисунок. Іноді ажурний візерунок перетворює поверхню на суцільне мереживо, що нагадує вологодське чи елецке плетиво. Іншим разом орнамент наче виліплюється шляхом викладки у вигляді спіралей, зірок, ромбів, трикутників, квадратів, кола, півкола, овала за допомогою шнурів чи кісок з шкіри. Композиції часто створюють враження безперервності руху ритмів. В цьому можна помітити перегук з іншими видами мистецтва — вишивкою, різьбою, ткацтвом. Колористична гама досить обмежена, але вишукана: коричневий, вохристий,

оранжевий, рожевий, червоний, чорний. Складні і живописні переходи різних колірних відтінків.

Ще один важливий момент: кожна річ — від ідеї до втілення, від неясного образу до готового виробу — твориться самою художницею, незважаючи на те, що деякі процеси (наприклад, тиснення) досить важкі для жіночих рук. Але працює Косарева натхненно і завзято, не помічаючи загрубілих пальців, бо має від роботи справжнє задоволення.

Енергія творчості Ніни Косаревої природно реалізується у ритмах сучасного життя. І — як наслідок — визнання її таланту, її працьовитості. Нещодавно їй присвоєно звання заслуженого майстра народної творчості України. У цьому — справедлива оцінка творчої зрілості художниці.

ТВОРЧЕСТВО Л. ЖОГОЛЬ

1984

Киевский мастер гобелена Людмила Жоголь принадлежит к числу тех, кто заявил о своей творческой индивидуальности в 50-е годы. Это поколение людей, детство которых забрала война, а юность пришлась на трудное послевоенное время.

Корни творчества Л. Жоголь уходят в прошлое родной земли, в духовно богатое эстетическое наследие народной сокровищницы, щедро питающее ее как художника. Человек и природа, природа и современность, духовный и нравственный мир человека — вот темы, которые волнуют художницу, определяют ее место в сегодняшнем декоративном искусстве Украины.

В своих произведениях Жоголь утверждает личностное отношение к окружающему миру. Она пристально всматривается в современность. По ее работам можно понять мысли и чувства художницы, узнать ее симпатии и привязанности. Во всех своих произведениях Жоголь воспевает природу в ее вечном движении и обновлении, изображает землю, небо, воду, любит весенним цветением, золотыми красками осени. Природа в ее работах — свидетельница и участница всей человеческой жизни.

Наше время живет в работах Людмилы Жоголь, вплетаясь и в художественную ткань. Мир поэзии, гармонии звучит в ее гобеленах, определяя их ритмику, цветовую гамму, а также их монументальность и пластику. Все элементы композиции приводятся к некоему единству, рождая свой особый целостный мир.

Еще во Львове, учась в Институте прикладного и декоративного искусства, художница почувствовала любовь к материалу, какое-то доверие к нему, сумела ощутить его живую прелесть. И с того времени вся ее жизнь связана с постоянным поиском, с изучением системы народного творчества — источника вдохновения художницы. Всю свою творческую энергию она сосредоточила на создании комплексных произве-

дений декоративного текстиля для интерьеров общественных зданий. На одном из них следует остановиться подробнее.

Двадцатипятиэтажная гостиница «Киев», сооруженная в столице Украины, — это одно из оригинальных творческих решений архитектора и художника, удачный, на наш взгляд, пример синтеза современной архитектуры и монументально-декоративного искусства. Художественное оформление интерьеров гостиницы осуществлялось под руководством и при непосредственном участии Л. Жоголь.

Художницей, в частности, были сотканы гобелены для банкетного зала, зала-ресторана и поэтажных холлов, шторы для ресторана, кафе в технике ручного плетения, а также различные декоративные ткани, покрывала. Всего ею непосредственно был осуществлен двадцать один проект.

В работе над оформлением гостиницы «Киев» Жоголь стремилась прежде всего в целостности, гармонии. Она успешно решила задачу использования в современном комфортабельном интерьере элементов национального характера. Художественному ткачеству Людмилы Жоголь принадлежит ведущая роль в композиционном замысле всего интерьера.

Глубокое знание народного искусства позволило художнице свободно обращаться к различным техникам ковроделия, ткачества и набойки. И вместе с тем это не повторение народных мотивов, а их творческое, активное восприятие и образное претворение. Примером может служить банкетный зал гостиницы «Киев», для которого был выполнен гобелен «Украинская осень». Размер его был задан размером торцевой стены зала. Гобелен представляет собой композицию, изображающую яркий диск солнца, а вокруг него — цветущие деревья, кусты, птицы. Рисунки декоративны, обобщены, стилизованы. В работе точно угадан масштаб отдельных «пятен», соблюдены пропорции, верно найден их ритм.

Людмила Жоголь одна из первых в Украине ввела гобелен в интерьер общественных сооружений, наделив его своеобразием образно-художественного решения пространственной среды и «открыв» новую функцию гобелена, как своего рода перегородки.

«Цветы Украины» — так называются гобелены-перегородки, заканчивающиеся длинной бахромой. Они как бы прикрывают собой раздвижную стенку, разделяющую зал ресторана. Композиция каждого из семи гобеленов представляет чередование светлых и темных квадратов с обобщенно изображенными на них букетами цветов — наподобие украинского коврового орнамента.

Сказочность и поэтичность, реальность и фантастика тесно переплелись в таких композициях, как «Тополя», «Небосвод», «Одуванчик», «Папоротник», «Красная гвоздика», и других, украшающих интерьеры холлов гостиницы «Киев». Мастер использует в них разнообразнейшую цветовую гамму — от перламутрово-лунного цвета (по народному поверию, папоротник зацветает в полночь) до багряно-алого, напоминающего цвет вечерней зари. Желтые, малиново-сиреневые и синие тона создают своеобразную, фантастическую феерию цвета. Это впечатление усиливается сочетанием разных фактур, достигаемых благодаря использованию различных видов ткачества — то гладкого, то петельчатого.

За комплексное оформление гостиницы «Киев» Л. Жоголь в 1978 году была удостоена дипломов Академии художеств СССР и Союза архитекторов СССР.

В своих произведениях Людмила Жоголь стремится передать живость и свежесть непосредственных впечатлений от природы. Уроки народных мастеров помогают ей понять многое не только в искусстве, но и в жизни, и даже в самой себе. Художница любит такие композиционные решения, в которых четко определены основные плоскости и объемы. Нередко она находит точки зрения, открывающие далекие панорамы Днепра, порой собирает воедино события, происходящие в разное время и в разных местах, и объединяет их в одной композиции.

Художница любит свой родной город и его замечательную архитектуру, любит златоверхие купола Софии Киевской, Лавры, Андреевского собора, любит неповторимые по своему очарованию улочки Подола. Она посвящает Киеву свои лучшие гобелены, такие, например, как «Любимый город», «Киев». Типическое в них проявляется в индивидуальном — образ города рождается из множества частных наблюдений и впечатлений. Здесь как бы суммированы мысли автора, подводится некий итог.

Работам художницы присущи простота и строгость. «Пора гармонии — пора зрелости», — любит повторять она. Мир образов Людмилы Жоголь — это наш реальный мир. С годами в творчестве художницы накапливаются все новые качества, которые порой сложно переплетаются между собой, создают новые черты стиля, несколько меняя характер ее искусства. Романтический пафос сочетается у нее с устойчивой приверженностью к достоверности. Давно уже видевшиеся ей эпические образы Космоса, Вселенной, Земли художница решает в гобеленах «Цветы — планете Земля», «Мир — Вселенной». В них удачно использованы приемы метафоры, есть в них и известная условность в решении пространства для передачи его глубины.

В свои композиции Людмила Жоголь часто вводит круг, вписанный в плоскость квадрата или прямоугольника. Иногда круг бывает разбит на две полусферы. Таким образом построены композиции гобеленов «Движение», «Земля моя, все плодящая мать», «Гимн Октябрю», «Знамена Октября».

Художница по-своему творчески интерпретирует характерную для народного ткачества композицию: два дерева, солнце, птицы, фантастические цветы. В ее работах профессиональное искусство и народное художественное творчество взаимно обогащают друг друга.

Значительное место занимают гобелены, где творчески трансформированы образы природы, переданы ее различные состояния. Таковы гобелены «Лето», «Весенний луч», «Радуга», «Первое цветение», «Весна» и др. Их характеризуют плавная напевность, поэтичность, сказочность. Смысловый акцент несет на себе цвет, организующий пространство и плоскость.

Живые впечатления, конкретные наблюдения, как уже говорилось, неизменно питают искусство художницы, являются импульсом к созданию новых работ. Очень близки ей стихи Расула Гамзатова. Так, его стихотворение «Журавли», положенное на музыку, вдохновило художницу на создание гобелена «Память», вызывающего чувство тревоги и грусти. Парящие в глубоком синем небе белые птицы словно будят в нас воспоминания, возвращая нашу память к событиям прошлого.

Людмила Жоголь в своем творчестве легко соединяет фантазию с реальностью, мыслит образами неординарными, яркими, свободно сочетает многоплановость ассоциаций с рациональным началом. Она стремится расширить границы национальной традиции, бережно осваивая богатое наследие других народов нашей многонациональной страны, и в первую очередь русской культуры. Это прослеживается в одной из работ крупноформатной композиции «Русь», созданной ею для одноименной гостиницы.

Глубокое и своеобразное понимание русского зодчества, русского народного искусства и фольклора, изучение орнаментов и рисунков безымянных пряж златотканой парчи, шитья жемчугом, изделий кружевниц Вологды и Ельца очень помогли ей в творческой разработке гобелена «Русь», образ которого насыщен философской многозначностью и эпической величавостью. Золотисто-перламутровая гамма подчеркивает светлое, праздничное настроение, создает особую гармонию.

Художница создала более пятидесяти гобеленов, которые находятся в интерьерах различных общественных зданий, в музеях: многие экспо-

нировались за рубежом — в Канаде, Италии, Бельгии, Финляндии, США, Чехословакии, ГДР.

Людмила Евгеньевна Жоголь работает не только как художник — ей принадлежит и значительное количество теоретических работ. В 1965 году она защитила диссертацию на тему «Художественное решение декоративных тканей». Она автор многих статей и очерков по истории народного искусства, книг по проблемам современного искусства интерьера. Среди них весьма популярным стали такие издания, как «Ткани в интерьере», «Декоративное искусство в интерьерах общественных зданий» и некоторые другие.

«Так получается, — говорит Людмила Евгеньевна, — когда я много работаю над гобеленом, мне уже хочется писать новую статью или книгу. А когда я сочиняю текст, меня неодолимо тянет в мастерскую. Одна работа стимулирует другую. Почему я пишу? Мне бывает очень больно видеть, как иногда по-мещански, без крупы вкуса оформлен интерьер современной квартиры, в которой все стандартно: и мебель, и освещение. Только произведение декоративного искусства, народное и профессиональное, способно, на мой взгляд, привнести какую-то индивидуальность». Художница считает, что современное жилище должно быть соотносено с характером каждого человека. Нет двух одинаковых людей, как нет и одинаковых вкусов. Несколько лет подряд она писала статьи специально для журнала «Радянська жінка» и на его страницах в популярной форме рассказывала женщинам о том, как лучше оборудовать свою квартиру — создать интерьер разных комнат, в частности детской, где ребенок рос бы в окружении прекрасного, с самых ранних лет постигал красоту, жил в ней.

В течение многих лет Л. Е. Жоголь работала в Киевском зональном научно-исследовательском институте типового и экспериментального проектирования жилых и общественных зданий, руководила большим отделом, занимающимся созданием различных интерьеров. Выполнялись заказы не только для Украины, но и для Молдавии, Казахстана, Дагестана, Узбекистана.

И еще хочется добавить один штрих к рассказу о художнице. Дома и в мастерской Людмилы Жоголь собраны прекрасные книги по искусству, архитектуре, истории, музыке. Это ее друзья и советчики, вдохновители и учителя. Многие редкие книги, слайды, фотографии, репродукции привезены художницей из ее творческих поездок.

«Я считаю, — говорит Людмила Евгеньевна, — что художник должен очень много смотреть и видеть, чтобы знать, как живут люди на планете

Земля, как развивается искусство слова, архитектура, декоративное творчество, современная живопись, скульптура. Я была в Швеции, на Кубе, была во Франции, в Египте, Марокко, Швейцарии, ездила в Италию, недавно возвратилась из Греции. Часто бываю на симпозиумах по декоративному искусству в братских социалистических странах — Чехословакии, Польше, Венгрии, ГДР. И где бы я ни бывала, народное искусство, соседствуя с ультрасовременным, выглядит благородным, теплым, родным. Оно таит в себе великую жизнедеятельную силу, его творческие возможности неисчерпаемы».

ЗВІТ КОСІВСЬКИХ МИТЦІВ У КИЄВІ

1984

Великий інтерес киян та гостей столиці викликала персональна виставка творів подружжя керамістів із Косова — Івана та Марії Рйопок. Експозиція була довгий час розгорнута в павільйоні народних промислів Виставки досягнень народного господарства Української РСР.

Творчість Івана та Марії Рйопок розвинулась на плідному ґрунті вікових традицій гуцульського народного мистецтва. Вже понад десять років вони активно працюють на Косівському художньо-виробничому комбінаті після закінчення місцевого технікуму.

Зараз Іван та Марія Рйопки — члени Співки художників СРСР, постійні учасники республіканських та всесоюзних художніх виставок.

Спільна персональна виставка — результат творчої співдружності, цікавих пошуків, експериментів. В експозиції представлено понад двісті робіт. Це — великі та малі вази, тарелі, кахлі, скульптурні композиції, традиційні сувеніри, побутовий посуд. Цікаво, що художники самі створюють і форми, і орнамент або сюжетні композиції, і виконують розпис. Персонажі малої скульптури і розписів позначені гумором, добротою, дотепністю.

Фантастичністю і казковістю сюжетів, що відповідав естетичним принципам українського народного мистецтва, вражають великі, середні за розміром та малі декоративні настінні тарелі. На них бачимо не тільки рослинні орнаменти, вдало закомпоновані в коло, але й народжені невичерпною фантазією зооморфні мотиви — зображення оленів, диких косуль, вовків, левів, турів, дивовижних птахів.

Приваблюють своєю простотою і ясністю, природністю злиття пластики і декору скульптурні композиції. В них простежується органічність задуму та форми втілення. Композиції «На базарі», «На пасовиську», «На парад», «Сім'я гуцулів», «Семеро з ложкою», «На сінокосі», «Сидів старий із старою», «Два куми», «Чарівна сопілка», позначені іронією, щирим гумором, цікавими пластичними знахідками, переважно унікальні, імпровізаційні.

У великих декоративних вазах, різноманітних за архітектонікою і створених художниками для прикрас жилого інтер'єру, бачимо вибагливість ліній, велику різноманітність мотивів, ритмічну організованість у побудові орнаменту. Унікальною є піч, викладена декоративними кахлями. Це — своєрідна «енциклопедія побуту» з життя Гуцульщини. Тут зображені побутові сцени, де жінка порає корову, сім'я їде на ярмарок, гончар сидить за гончарним кругом, гуцулка вишиває рушник, хлопчик грає на сопілці, а вівці його слухають, дівчинка стриже овечок і багато інших. Одержав визнання глядачів побутовий посуд — набори для вареників, молока, вина, макітри, цукерниці, супник, традиційні подарункові сувеніри — маленькі постолі.

Виставка засвідчила, що майстри добре володіють матеріалом, технікою архітектурної побудови твору. Подружжя Рйопок — Іван та Марія — працює в традиціях свого краю і водночас майстрам властивий пошук, експеримент, творчий неспокій. І в цьому запорука успіху в їхній подальшій роботі.

ІВАН ГРИГОРОВИЧ АПОЛЛОНОВ

1984

Виставка робіт Івана Григоровича Аполлонова суттєво розширює наші уявлення про можливості і художню цінність творів із скла.

Краплина скла — матеріал, за допомогою якого митець висловлює власне сприйняття світу, передає стан душі. Вона — ніби символ людських стосунків — добрих, світлих, радісних, щирих.

Діапазон творчості художника надзвичайно широкий. На стендах представлено зразки масових, серійних, унікальних творів — від побутового посуду із скла і кришталю до декоративних предметів для житлового інтер'єру, від скульптурних композицій з гутного скла до експериментальних робіт, виконаних у різному матеріалі різноманітною технікою.

І. Аполлонов — природжений скляр. Саме у склі знайшов він універсальний засіб художнього втілення образів реального світу, взаємодії його пластичних і змістових зв'язків.

Роки навчання в Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі імені В. І. Мухоміної надали художникові міцних професійних навичок, розвинули у ньому почуття матеріалу.

Його вчителями були Б. Смирнов, В. Марков, В. Васильківський, Ф. Ентеліс — не лише видатні майстри, а й люди широких творчих інтересів, невтомні шукачі і експериментатори.

У 1960 році художник починає працювати на Київському заводі художнього скла, де тоді в основному створювалися вироби побутового призначення, проводилися перші конкурси зразків масового скла.

За малюнками І. Аполлонова було виконано численні набори келихів, чарок, прибори для вина, квасу, води, декоративні блюда, вази для квітів.

Митець створює власний світ оригінальних форм, його твори відрізняє новизна замислів, безустанний експеримент.

У 1970-ті роки українські художники декоративно-прикладного мистецтва усе більше прагнуть до узагальнено-символічної трактовки образу.

І. Аполлонов звертається до декоративних можливостей кольорового гутного скла. У роботах цього періоду — варіації фігурних посудин, квасників, джбанів, кухлів, що розвивають традиції української гуті з її фольклорною образною основою.

Яскраві декоративні образи ніби втілили в собі думки й почуття, сполучивши їх із забутою символікою стародавнього мистецтва.

Завжди несподівані, асоціативні композиції художника позначені неабияким смаком та відчуттям міри. Яскравим прикладом образності є композиція «Тополі», що ніби «оживляє» поезію великого Кобзаря. У цьому творі скло виступає як матеріал пластичних ефектів та кольорових фантазій.

Декоративний ефект досягається тут тонкою колористичною проробкою, колірне вирішення побудоване на ледь помітних переливах зелено-блакитних та рожево-оранжевих тонів. Теплота, м'яка «неправильність» форм декоративних ваз підказані мудрою простотою творінь природи.

«Тополі» здатні «жити» в інтер'єрі навіть поряд з речами, що не несуть емоційного заряду. Кожна з ваз-скульптур — цілком закінчена річ. А вся композиція — плід високих почуттів, що сповнюють душу митця.

З плином часу І. Аполлонов відчуває все сильніше тяжіння до класичної української спадщини.

Поезія Т. Шевченка надихнула його на створення робіт, що викликають ліричний і, разом з тим, урочистий настрій. Це і декоративні кришталеві блюда «Кобзар», «Реве та стогне Дніпр широкий», і подарункові келихи «Тече вода з-під явора» та «І мене в сім'ї великій».

Емоційне багатство досягається тут завдяки різноманітним поетичним асоціаціям. Ці твори художника знайшли гідне визнання: на Республіканському конкурсі, присвяченому 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, вони були удостоєні премій.

У 1970–1980-ті роки митець створює оригінальні, емоційно-виразні композиції — «Морська хвиля», «Лісова фантазія», «Лісова пісня», «Прапори», «Кантата», «Верби», «Садок вишневий коло хати».

Майстер завжди вибирає сюжети прості, життєві: він оспівує природу в її невинному русі і оновленні, землю, весінне квітування і золото осені, мудрість зими і щедрість літа.

Казковість і поетичність, реальність і фантастика переплелися у лініях і формах декоративних ваз «Листя горобини», «Квіти», «Мороз», «Мімоза», «Ліс», «Ноктюрн», «Аметист», «Каштани Києва». Художник використовує найрізноманітнішу колористичну гаму. Феєрія, справжнє свято

кольору підсилюється фактурою, яка досягається різною технікою обробки. Тактовність матового гравірування по кришталю, «делікатність» створюваного мотиву виявляють тонкий смак майстра.

Роботи, присвячені видатним подіям у житті нашого народу і держави, знаменним датам та ювілеям посідають значне місце у творчості І. Аполлонова.

Ідейне звучання досягається символікою кольору, зображенням емблем, гербів, введенням написів, дат. Ці роботи завжди позначені органічністю і єдністю форм і декорів, умінням влучно й доцільно скомпонувати їх.

Ювілейні вази «Україна», «Будівництво», «Кольори прапорів» — метафоричні, асоціативні за образним ладом.

Вишукана трактовка орнаментів визначається по-особливому урочистим настроєм знаменних свят, єдністю оптимістичного світосприйняття. Привертають увагу монохромні кришталеві кубки, весільні келихи класичних форм, поліхромні набори кришталевих штофів, набори з гутного скла тощо.

Світло, здатне до найтонших кольорових нюансів, до несподіваних контрастів випромінюють твори художника із сульфідного скла — композиції «Блакитний світанок», «Спогади», «Ранок Київської Русі», де увага митця зосереджена на вирішенні пропорцій, форм, силуетів.

Багато і плідно працює І. Аполлонов у цікавому, але складному для скляної промисловості жанрі створення сувенірів.

Це й зроблена на основі традицій українського гутного скла з використанням фольклорних мотивів серія «Баранчик», «Сонечко», «Адам і Єва», мініатюрні фігурні посудини з живописними елементами, речі, присвячені 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, витончені пам'ятні подарунки «Київ», «Гончарний», «Літо», «Метро», «Відпочи-нок», «Весна» та багато іншого.

Нову серію сувенірів підготував художник до всесвітнього свята спорту й молодості «Олімпіада-80».

За створення українського сувеніра І. Аполлонов був удостоєний II премії на Всесоюзному конкурсі, присвяченому 50-річчю Радянської влади.

Досягненню успіхів у роботі сприяє і плідна творча співдружність художника з чудовими виконавцями, справжніми віртуозами своєї справи. Десятки років працюють разом з ним В. Погрібний та В. Залізко, які завжди вірно розуміють задуми автора і перетворюють їх на справжні витвори мистецтва.

Та унікальні виставочні речі — лише один бік творчості І. Аполлонова. Працюючи на заводі, він неодмінно відгукується на запити споживачів, водночас формуючи їхні естетичні смаки.

Разом з колегами: Л. Митяєвою, О. Балабіним, В. Геншке, С. Голембовською, І. Зарицьким, В. Затинайком, С. Сміян він щороку створює дев'ять моделей, оригінальних за формою, цікавих за декоративним оформленням.

Ставлення І. Аполлонова до виробництва дуже серйозне. Створені ним келихи, чарки — витончені, мають чудові пропорції класичних форм, довго не виходять із моди.

Він завжди прагне бути художником прикладного мистецтва у найвищійшій розумінні цього слова, його речі роблять життя красивішим, духовнішим. І в цьому Іван Григорович Аполлонов бачить своє людське і мистецьке покликання.

НАТАЛИЯ БОРИСЕНКО

1985

Девять лет тому назад, в 1976 году, Наташа Борисенко окончила Львовский государственный институт прикладного и декоративного искусства. Она занималась на кафедре художественного текстиля, училась у опытных талантливых педагогов: М. Токарь, И. Боднара, Е. Арафикина, Е. Фащенко.

Наташа с гордостью говорит о том, что она воспитанница львовской школы ткачества и гобелена, для которой характерны совершенное техническое исполнение, сюжетная содержательность, четкость форм. Наташа Борисенко научилась многому — сама ткёт, расписывает, вяжет, вышивает, работает в технике макраме, аппликации, хорошо рисует. Все это помогает ей совершенствоваться в искусстве художественного ткачества. Ее дипломная работа «Ростки земли», выполненная собственноручно, обратила на себя внимание. Уже здесь наметились основные характерные черты творчества будущего художника, идущего в самостоятельную жизнь: тонкое понимание цвета, чувство динамики и линейного ритма, связь с традицией, хорошее владение техническими приемами. После окончания института Борисенко работает три года на кафедре, преподаёт основы композиции. И совершенствуется сама. Она серьёзно изучает искусство классического гобелена, анализирует творчество известных художников-монументалистов. Это позволяет ей трезво оценивать свою работу. Суть творчества любого художника трудно передать однозначно. В нём — своя мелодия, своя ритмика, свои излюбленные цветосочетания, свои композиционные приемы. Художественный текстиль Наташа трактует как сложное явление, в котором соединены ремесло ткача с образным мышлением художника, его поэтическим осмыслением мира, отражением социальных идей общества. Свое внимание, свой поиск и эксперимент художница сосредоточила на искусстве гобелена с его монументально-изобразительным, декоративно-фактурным и объёмно-пространственным решением. Исходя из этого,

гобелены Наташи можно объединить в три группы: плоские, сюжетно-декоративные и объемно-пространственные. Среди наиболее интересных сюжетных композиций — большой гобелен (5 × 3) «Цветущая-Чаркащина». Художница стремится сочетать традиционную технику гобелена и язык современного монументального искусства, достигая определенной мажорности его звучания, приводя их к пластическому единству. В этом гобелене найден и соответствующий масштаб, передающий впечатление широты, необозримых полей, напоенных солнцем.

Образная выразительность гобелена достигается также удачной цветопластической проработкой. Белый, золотистый, красный и синий цвета ткачества вносят в пространство открытую эмоциональность, ясность, завершенность замысла. Наташа Борисенко имеет индивидуальный почерк, стремясь в каждой из работ выразить свое отношение к жизни, к окружающему миру. Интересной и оригинальной по замыслу представляется композиция Борисенко «Музыка». В ней обыграна возможность объемно-пространственного решения гобелена, который наряду с плоскостно-изобразительными работами занимает значительное место в творчестве художников Украины. Здесь использованы фактурные и пластические достоинства льна, его натуральная окраска, благородство тона. «Музыка» представляет собой мягкую декоративную скульптуру: вертикальные объемы, напоминающие трубы органа, составляют пространственную композицию на тему музыки, которой подчинены пластика и ритм. Художница подчеркивает, что очень многим обязана богатому наследию украинской национальной художественной культуры. В этом плане представляются интересными четыре декоративных коврика и гобелен, олицетворяющий ритмы и краски Карпат, созданные в 80-х годах. Предназначаются они для небольших жилых интерьеров, для долговечной жизни рядом с людьми. Поэтому художница сознательно лишает их монументальной патетики, призывая к созерцательности, радости, покою, раздумью. Сейчас Наташа Борисенко работает над циклом «Деревья», состоящим из четырех небольших по размеру гобеленов. «Я хочу, — говорит художница, — чтобы эти работы в законченном виде складывались в метафорическое высказывание о природе, ее вечности». Процесс работы, поиск, упорный труд — залог встреч на предстоящих выставках с новыми работами Наташи Борисенко.

ЗАСЛУЖЕНИЙ ХУДОЖНИК УКРАЇНСЬКОЇ РСР ІВАН ГРИГОРОВИЧ АПОЛЛОНОВ

1985

Іван Аполлонов належить до того покоління митців, дитинство яких припало на роки війни, а юність — на нелегкий повоєнний час. Саме це покоління нині стоїть у перших рядах будівників соціалістичної культури.

Творчість Івана Аполлонова, відомого майстра декоративно-ужиткового мистецтва, роз-ширює наше уявлення про можливості та художню виразність виробів зі скла — матеріалу, в якому він працює. Це художник, який зробив вагомий внесок в утвердження цілком особливого стильового напрямку, котрий визначають сьогодні як «київське художнє скло».

«Київське скло» — це продукування малосерійних високохудожніх виробів з безбарвного і кольорового скла та кришталю, виконаних в гутній техніці і позначених вишуканим колоритом та різноманітною гамою відтінків. Йому притаманні особлива барвистість, що відповідає естетичним принципам українського народного мистецтва, м'якість форм, декоративність, виразність силуету. Сьогодні «київське скло» — це також віртуозно виконана декоративна скульптура, що стала принципово новим явищем у роботі Київського заводу художнього скла і посіла вагоме місце в його асортименті. І, нарешті, «київське скло» — це тисячі витончених, практичних чарок та келихів, ваз для квітів, цукерниць, салатниць, столових наборів та багато інших речей.

Діапазон творчості Аполлонова, який працює у талановитому колективі заводських художників, доволі широкий: від унікальних творів, декоративних предметів для інтер'єра, скульптурних композицій, експериментальних робіт у різноманітних матеріалах до зразків масових, серійних, у тому числі й побутового посуду.

Іван Аполлонов саме в склі віднайшов універсальний художній засіб для відтворення свого цілісного сприйняття пластики, фактури, кольору, виробив просту, проте містку й виразну мову. Незмінно його задум втілюється у лише йому притаманну своєрідну форму; твори його позна-

чені вільним і сміливим володінням матеріалом, умінням виявити в ньому цілу гаму пластично-фактурних модуляцій. Особливості вдачі майстра — безпосередність та ліричність — повною мірою виявляються і в його творчості. Роботи митця відзначаються емоційністю, декоративністю і тією особливою поетичною недомовленістю, котра незмінно визначає їхню привабливість.

Народився Іван Аполлонов 28 квітня 1933 року на Полтавщині, у мальовничому селі Ве-селий Поділ. Перші дитячі враження завжди залишаються на все життя. Дитячі — це ж значить радісні, світлі. Так повинно бути. Та в Іванка Аполлонова дитинство було важким. Хлопчик не пам'ятав своєї матері. Вона померла, коли йому ще не було й десяти місяців. Та він добре пам'ятає бабусю, що взяла на себе виховання хлопчика. У неї Іванко прожив до п'яти років. А затим його забирає до себе батько в далекий Дагестан, у колгосп неподалік від міста Дербента, де вирощували виноград.

Прийшов час іти до школи. Це був 1940 рік. А в сорок першому почалася війна — невмо-лима і грізна. Батько йде на фронт і не повертається... Хлопчик залишається зовсім один. Живе у сусідів та чужих людей. Пізніше потрапляє в дитячий будинок. По закінченні війни його знаходить бабуся і привозить у рідний Веселий Поділ...

У 1949 році Аполлонов скінчив сім класів і поїхав у Дніпропетровськ, щоб вступити в художнє училище. Та його спіткала невдача: він запізнився, а набір уже було закінчено. Юнак, певна річ, був засмучений, але гаяти часу не схотів. Він вирішує їхати у Кременчук, де вступає в дворічне художнє ремісничє училище. Навчається він серйозно й старанно. Багато малює, опановує різні техніки, особливо акварель. Із вдячністю згадує тепер Іван Григорович добрі поради своїх учителів — художників А. Лялявського та С. Колоса, що прищепили йому працелюбність і самостійність мислення.

Та ось з'явилася в Івана Аполлонова мрія, що стала заповітною: задумав він вступити до Ленінградського вищого художньо-промислового училища імені В. Г. Мухіної, куди в той час приймали після семи класів, з попереднім навчанням на дворічних підготовчих курсах. Бажання потрапити в Ленінград було таким сильним, що Іван Аполлонов вирішує звернутися до міністра Трудових Резервів СРСР з проханням дозволити скласти іспити. Прохання його задовольнили.

Таким чином, у 1952 році, успішно склавши іспити, Іван Аполлонов вступає на перший під-готовчий курс Ленінградського вищого художньо-промислового училища імені В. Г. Мухіної.

Роки навчання в Ленінграді (1952-1960) дали художникові добрі фахові навички, його вчителями були Б. Смирнов, В. Марков, В. Васильківський, Ф. Ентеліс.

З-поміж усіх впливів, що їх зазнав у роки навчання Іван Григорович, найзначнішим був вплив Бориса Олександровича Смирнова, керівника його дипломної роботи. Саме він відіграв велику роль у визначенні творчої долі молодого митця. Широко освічений, з непогамовною зацікавленістю життям і невичерпною енергією, Смирнов був архітектором, графіком, театральним художником, знавцем літератури та музики. Він любив повторювати, що в мистецтві існує міцний зв'язок між всіма видами — його загальна основа: ритм, гармонія, образність.

Він зумів запалити ентузіазмом своїх учнів, створити обстановку напружених пошуків та експериментування. Видатний майстер навчав їх основам пластики, розумінню образного вирішення речі як органічної єдності форми та декору, підпорядкованих єдиному задумові. Б. Смирнов вів непримиренну боротьбу з несмаком і поверховим прикрашуванням скла.

Тепер цілком очевидно, що уроки й допомога вчителів багато в чому визначили спрямування творчості Івана Аполлонова. Саме ці уроки уже в перші роки самостійної праці зі склом допомогли йому опанувати специфіку матеріалу, секрети технології виробництва, визначити свою тему, своє коло пошуків, словом, допомогли стати справжнім митцем. Характер підготовки в училищі спричинив також появу в творчості Івана Аполлонова таких рис, як сміливе новаторство, свободу пошуків власної пластичної мови та образно-асоціативного звучання.

У 1960 році, по закінченні навчання, молодий майстер декоративно-ужиткового мистецтва направляється на Київський завод художнього скла.

1960-і роки, коли Іван Аполлонов почав свою самостійну творчу діяльність, це був період, коли на перший план декоративно-ужиткового мистецтва були висунуті практичні та естетичні вимоги естетизації навколишнього середовища, підвищення художнього рівня виробів, всебічного оволодіння технічними та декоративними властивостями матеріалу, нарешті, це був час сміливих експериментів та пошуків.

В декоративно-ужиткове мистецтво приходять чисті форми і строгі лінії. Все це з особливою силою мобілізувало енергію художників, спричинило значне якісне зрушення в художньому склі. Цьому сприяла також поява молодих художників — випускників вузів Москви, Ленінграда, Львова. До середини 1950-х років на заводах, окрім Ленінграда, ху-

дожники працювали лише епізодично, на замовлення. Переважна більшість продукції заводів випускалася за зразками, що вже давно застаріли. Новому поколінню доводилося долати великі труднощі. Потрібно було оновлювати асортимент, накопичувати власний досвід.

Успішна праця значною мірою залежала й від активної, творчої обстановки на заводі. Ху-дожники, які працювали пліч-о-пліч з Аполлоновим — П. Аверков, А. Зельдич, І. Зарицький, Андрій та Ганна Хом'якови, — почали серйозно вивчати й творчо інтерпретувати кращі досягнення світового та вітчизняного склярства. Відмовившись від надмірностей у декоруванні форм застарілими візерунками алмазного гранування, вони прагнули створювати вироби практичні і водночас художньо-гармонійні, розуміючи, що краса речі, її художній образ складається з уміння співвіднести форму, колір і виразність матеріалу. Ху-дожники шукали прості форми, строгі лінії, вишукану алмазну грань, намагалися вловити складну гру барв у товщі виробів із кристалю з гладкою поверхнею, прагнули домогтися асоціативного звучання та емоційності своїх творів.

Початок праці Івана Аполлонова на заводі можна охарактеризувати як період прискіпливого вивчення матеріалу, можливостей його естетичного діапазону, час накопичення різноманітних навичок художнього скловиробництва, вивчення розмаїття форм скла, специфічних особливостей його пластики, численних прийомів декорування. З майстрами скляної промисловості — склодувами, огранниками, гравірувальниками — він проходить усі технічні способи обробки скла, опановує всі тонкощі ремесла. Знайомлячись із різноманітними виробничими процесами, Іван Аполлонов прагне збагнути особливості роботи кожного з майстрів, ніби «приміряючи» до них образи, що вже переповнювали його уяву. Поступово налагоджуються такі важливі для художника контакти з майстрами-виконавцями. Глибокі й цінні знання одержав він од заслуженого майстра народної творчості УРСР Віктора Івановича Погрібного — одного з провідних майстрів, досвідченого фахівця вільного видування, з яким Аполлонов не лише пройшов школу майстерності, а й створив у подальшому чимало кращих своїх робіт.

Художник багато й плідно працює над зразками для серійного виробництва, в яких простежуються кращі традиції вітчизняної школи скловиробництва. Серед них — вази для квітів «Ялинка», «Мороз», «Горобинове листя», «Венера», «Сонце», «Зебра», «Ягоди», «Клітинка», «Золотий ланцюжок», ваза для фруктів «Ліс», десертний набір «Ювілейний» тощо.

У пошуках свого арсеналу художніх виражальних засобів Іван Аполлонов наполегливо звертається до форм живої природи, до народних традицій. У глибинних зв'язках з традиціями народного мистецтва він знаходить те важливе підґрунтя, на якому згодом будуть розвиватися його власна творчість, фантазія, уміння йти від простого до складного. Але все це ще буде, а поки що його роботи підкуповують своєю простотою і ясністю, природністю злиття декору з пластикою. З-поміж них найвдаліші «Сфінкс», «Чоловічки», «Півник», набір для коньяку «Ведмедик», «Адам і Єва». Зупинимось детальніше на останній композиції, в якій найбільше простежується органічність задуму і втілення. Художник продемонстрував віртуозне володіння формою фігурних «живих» посудин. Прості й лаконічні, «Адам і Єва» підкуповують іронією, щирим гумором. У цій роботі є щось від традицій потішних гутних іграшок чи порцелянової пластики. У композиції чітко прозвучав скульптурно-станковий акцент, котрий у майбутньому переважатиме в творчій практиці Івана Аполлонова. Згаданий твір був відзначений другою премією на всесоюзному конкурсі сувенірів.

З часом утилітарний посуд поступається місцем речам, що позначені прагненням до пластичного багатства й барвистості — унікальним творам, призначення яких — прикрашати побут радянської людини.

У творчості Івана Аполлонова можна простежити основні тенденції розвитку сучасного склярства. Художник звертається до техніки багатшарового скла, прозоре скло поєднує з білим глушеним, щоразу доповнюючи їх то одним, то двома кольорами. Він робить кубки, вази, штофи з гладкого прозорого скла та кришталю з кольоровим підфарбуванням та широкою плоскою гранню. Омеживши себе простою, зручною в побуті формою, Аполлонов легко варіює її, вносячи різноманітність у деталі. Запам'ятовуються такі тогочасні роботи, як подарунковий келих «Київ», ваза для квітів «Сосна», набір для ягід «Колечко», декоративна ваза «Дерева», ваза для квітів «Смугаста».

У 1970-х роках все відчутніше проявляється прагнення українських майстрів декоративно-ужиткового мистецтва до узагальнено-символічного трактування образу. Разом із змістовністю майстри домагаються й ціліснішої пластичної форми, органічнішого злиття пластики й колориту. Саме тоді Івана Аполлонова захоплюють декоративні можливості гутного кольорового скла. Більшість його гутних творів характеризує мажорне звучання. Це набір «Пісня», вази «Квіти», «Тополі», «Україна», набір ваз «Маківка», чайний набір «Радісний», набори ваз «Жито», «Спогад», «Зелений гай», чайний сервіз «Святковий», декоративні вази «Га-

лявина», «Кольори прапорів», «Відлига», «Урожай». Роботи 1970-х років позначені узгодженістю стилізації форм та символіки змісту твору з безпосередністю життєвих вражень автора.

Умовність зображення — не самоціль для художника, не суто формальний пошук, а засіб досягнення виразності образу. Композиції Івана Аполлонова завжди несподівані, асоціативні. Яскравий приклад асоціативної образності — композиції на теми поезій великого Кобзаря. Створити образотворчий еквівалент літературному матеріалові — завдання нелегке. Художник у даному випадку трактує скло як матеріал для пластичних ефектів та колірних фантазій, підтверджуючи думку про те, що скло вже саме по собі є мистецтвом святковим.

Як пластична симфонія, присвячена красі матеріалу, звучить композиція «Тополі» — одна з кращих у творчості Івана Аполлонова. Декоративний ефект в ній досягається насамперед витонченою колористичною проробкою. Колірне розв'язання побудоване на ледь помітних переходах блакитних, рожево-оранжевих тонів, виконаних з високою майстерністю.

У композиції «Тополі» чітко простежується прагнення до станково-декоративного втілення задуму. Перший варіант ваз виник 1971 року. Відтоді художник неодноразово повертався до цієї теми, щоразу збагачуючи її новим звучанням. Так з'явилася композиція «Тополі» 1975 року. У формах ваз, що їх підказала авторові мудра простота творінь природи, відчувається теплота, м'яка «неправильність», притаманна всьому сущому на землі. Обриси ваз-символів ніби запрошують глядача зусібіч оглянути композицію, перейнятися її рухом. Вони добре вписуються в інтер'єр поряд з предметами, що не мають образотворчого начала. Кожна з ваз-скульптур — це цілком завершена, самостійна річ. Значущість даного твору, його глибинний сенс розкривається в асоціаціях-спогадах, що переносять нас у далеке минуле, в нелегке дитинство Івана Аполлонова, у мальовниче село Веселий Поділ на Полтавщині, де так гарно цвітуть вишні та абрикоси... Композиція «Тополі» схиляє глядача до активних естетичних переживань, до роздумів, спогадів, розбуркує цілий світ емоцій, народжуючи суто особисте розуміння ним задуму.

З плином часу Іван Аполлонов проявляє все більший інтерес до класичної української літератури. Поезія Тараса Шевченка надихнула його на створення багатьох цікавих робіт. Серед них — декоративні кришталеві блюда «Кобзар», «Реве та стогне Дніпр широкий...», подарунковий келих «Тече вода з-під явора», кришталевий кухоль «І мене в сім'ї великій...», які отримали у 1964 році три перші премії на Республіканському конкурсі, присвяченому 150-річчю з дня народження великого Кобзаря.

Дивлячись на ці роботи, переймаєшся елегійно-ліричним і водночас урочистим настроєм. Емоційне багатство досягнуте в них завдяки широкій гамі поетичних асоціацій. В інтерпретації художника вірші Тараса Шевченка, втілені в реальній плоті форм зі скла, ведуть нас у світ краси поетичних образів, сприймаються по-новому, свіжо.

Прості об'єми повторюються у багатьох творах художника. Проте в кожному окремому випадку їх значення у створенні декоративного образу різне. Назвемо етапні твори майстра, які створені у 1970-1980-х роках і найбільше виражають його творче кредо, світобачення, характер мислення. Це декоративні вази «Морська хвиля», «Лісова фантазія», «Прапори». Усі вони позначені теплом рукотворності, суголосної людині масштабністю. В них майстер не прагне надмірно ускладнити пластику. Його завдання — якомога повніше виявити художні та естетичні можливості окремих форм, використати колір, фактуру скла та кришталю, різноманітні техніки. Згаданим роботам притаманні міцність форм, пружність ліній, вагомість об'ємів, оригінальність інтерпретації традиційного декорування.

Скульптурні композиції Івана Аполлонова — здебільшого унікальні. Вони відзначаються ім-провізацією, чітким моделюванням форми. Автор прагнув знайти свою, просту і водночас містку пластичну мову, відповідно використовуючи основні властивості скла — його прозорість, веселкову гру світла, ефект відбиття і заломлення світлових променів.

Одну з пластичних метафор художника добре ілюструє композиція «Верби». В ній передано поетичне сприйняття природи, що мимохідь причаровує глядача. Твір породжує відчуття раптовості, зупиненої прекрасної миті. Над прозороводим ставом сумно стоять верби, немов у поета: «...Там три верби схилилися, мов журяться вони...» Атмосфера довірчого діалогу між автором та глядачем викликає відчуття того, що твір виконано саме для тих, хто схильний до уважного, вдумливого споглядання, що саме їм віддає свій талант і майстерність Іван Аполлонов.

Спогади визначають образний лад іншої композиції — «Садок вишневий коло хати». Характерні скульптурні форми хатки, дерев, що входять у композицію, надають твору оригінальності. Витончена, сповнена ліричного настрою, ця робота засвідчила зрілість і професійну майстерність автора.

Тема природи, незабутні враження від чарівних краєвидів Наддніпрянщини, Надросся, романтичних садів Полтавщини, батьківщини Івана Григоровича, надихнули його на створення ліричного вірша:

Дерева, як люди,
Цвітуть.
Дерева, як люди,
Говорять.
Дерева, як люди,
Мруть.
Дерева, як люди,
Родять.
Дерева, як люди,
Сумують і плачуть.
Дерева, як люди,
Сміються неначе.
Дерева, як люди,
Люблять тепло.
Дерева, як люди,
Несуть добро.

Природа і людина з її духовним світом — ось теми, що визначили місце Івана Аполлонова в українському декоративному мистецтві. У своїй творчості він утверджує своє ставлення до навколишнього світу, незмінно прагне творити в душі сучасності.

Світ поезії, світ гармонії звучить у декоративних вазах з кришталю та кольорового скла, визначаючи їхню ритміку, колірну гаму, пластичний вираз. Добрим смаком відзначається стиль художника. Протягом усього творчого шляху він вибирає сюжети прості й вічні: оспівує природу в її невинному русі та оновленні — багатобарв'я літа і золото осені, сувору мудрість зими і народження весни. Казковість і поетичність, реальність і фантастика переплелися в лініях і формах декоративних ваз «Горобинове листя», «Квіти», «Мороз», «Міміза», «Комиші», «Ліс», «Соняшники», «Ноктюрн», «Сінокіс», «Аметист», «Каштани Києва».

Художник використав у них найрозмаїтішу колористичну гаму. Феерія і свято барв — перламутрової, рожевої, бузкової, смарагдової, червоної — ще більше підкреслюються завдяки фактурі, що її майстер домагається різноманітними прийомами обробки виробу. Тактовність матового гранування по кришталю, гутної обробки скла, витонченість образотворчого мотиву свідчать про високу майстерність Івана Аполлонова.

Твори, про які мовилося, вирізняються особливою «стильністю», багатством художніх асоціацій, щедрістю імпровізації на задану тему, свободою вираження.

Тематичні твори: вази, келихи, кубки, медалі, присвячені важливим подіям у житті нашого народу, знаменним датам та ювілеям, посідають значне місце в творчості художника, їхнє ідейне звучання визначається символікою кольору, введенням у композицію емблем, гербів, написів та знаменних дат.

Органічна єдність форми і декору, вміння вдало і доречно їх поєднувати простежуються у святкових вазах «Україна», «Кольори прапорів», приурочених до урочистих подій та дат. Їх характеризує метафорично-асоціативний образний лад. У вишуканому трактуванні орнаменту цих робіт читається особливий, піднесений настрій, оптимістичне світосприймання. Хочеться від-значити монохромні кришталеві кубки, вишукані весільні келихи, поліхромні набори кришталевих штофів, а також набори з гутного скла «Райдуга», «Червоні птахи» та ін. Модуляція форм названих виробів — надзвичайно різноманітна, часом несподівана. Виконано їх з ви-няtkовою витонченістю, декорування вражає вибагливістю й ритмічною організованістю орнаменту.

Відчуттям ніби вперше відкритої краси полонять нас вироби із сульфідного скла, напрочуд променистого, здатного на найтонші колірні нюанси, несподівані контрасти залежно від температурного режиму при його виготовленні. Прозрінь скла насичена опаловим димком, завдяки чому будь-який колір, вплавлений всередину, набуває ніжного сфумато. Так виникли ком-позиції «Голубий світанок», комплект яких складається з декількох видовженої форми декоративних ваз. Тут художник віддає перевагу холодній димчастій, голубувато-сірій гамі. Тонкий тональний серпанок огортає наповнені світлом об'єми.

Для Івана Аполлонова важливий ще один художній компонент — світло, що є активним чинником побудови форми, відчуття її матеріальності. Тонкі промені його ніби пронизують річ, наповнюють її простором, надають ілюзорного руху всій масі скла.

У наступних композиціях — «Спогад» та «Ранок» художник розширив палітру, вдавшись до яскравих кольорів: червоного, синього, жовтого. У такому колориті виконано вироби, котрі за своїм характером близькі до простого гончарного посуду — глеків, наборів для води, соків, компотів тощо.

Успішно експонувалася і одержала визнання глядачів композиція «Ранок Київської Русі». В ній основну увагу художник зосередив на пропорціях, формах, силуеті. Складається композиція з декількох об'ємів, увінчаних куполами. Форму розчленовано на три частини: потовщене дно-постамент, тулуб-циліндр та купол. Вже у самій формі твору «Ранок

Київської Русі» криється образотворче начало. Є в цьому камерному ансамблі відчуття неповторної краси перлини давньоруського мистецтва — Софії Київської. Монументальність композиції досягнуто завдяки узагальненню форм. Цей твір з погляду загальноприйнятих понять має цілком функціональний характер, хоч нікому й на думку не спаде використати його як вазу чи якусь іншу посудину. Функціональна роль його виявляється насамперед у естетично змістовній декоративності. У цій роботі ясно окреслилося прагнення Аполлонова до своєрідного синтезу декоративності та рис станкової пластики.

Безсумнівною творчою удачею вважаються набори штофів, що їх створив художник останніми роками. В цих роботах Іван Аполлонов використав живопис на склі, хоч не менш важлива роль належить самому скульптурному об'єму, що йде від традиційних народних штофів, сулій. Їхня прозорість створює певний оптичний ефект при сприйнятті живописного зображення, вдало імітує відчуття повітряного середовища.

«Живопис на склі, — говорить сам художник, — це пошук органічного зв'язку образотворчого мотиву з внутрішнім та зовнішнім простором скляного об'єму».

Створення живописного мотиву на склі — справа не проста, а досить трудомістка й копітка. Вона вимагає скрупульозної ретельності й уваги, знання технологічних особливостей різних типів барвників, їх художніх можливостей. Особливою красою та вишуканістю поліхромного розпису вирізняються штофи «Барви птахів», «Веселка». В них колір скляного об'єму вдало поєднується з живописом. Нині Іван Аполлонов у числі небгатьох художників скла активно використовує колір — один з основних чинників виразності художнього образу.

Іван Григорович багато й плідно працює над створенням сувенірів у цікавому, але вельми складному для художньої промисловості жанрі. Основне в сувенірі — це його пам'ятна функція, образне начало. При роботі над сувеніром необхідно мати на увазі його часову, іноді дуже коротку дієвість.

Майстер створив чималу серію сувенірів, в основу яких покладено традиції українського гутного скла та фольклорні мотиви. Це різноманітні варіації фігурних посудин. Яскраві декоративні образи поєднують сучасну форму із забутою символікою стародавнього мистецтва.

Сповнені життя і особливо переконливі з погляду образності мініатюрні фігурні посудини з образотворчими елементами «Баранчик», «Сонечко», сувеніри, присвячені 150-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, вишукані пам'ятні подарунки «Київ», «Гончарний», «Літо», «Метро», «Відпочинок», «Весна» та багато інших.

Нову серію сувенірів створив художник до Олімпійських ігор в Москві та до 1500-річчя столиці України — Києва. Успіхи Аполлонова в галузі сувеніра були відзначені премією на всесоюзному конкурсі.

Велику роль у творчості Івана Аполлонова відіграє мистецтво орнаменту, утвореного за до-помогою закономірного повторення, симетричного розміщення на поверхні виробу якогось вихідного мотиву. Завдяки орнаментам — рослинним та геометричним — художник організовує поверхню, визначає певні ракурси її сприйняття, скеровує рух погляду глядача, співвідносить ціле виробу з його частинами, підкреслює масштаб речі.

Створюється орнамент у техніці алмазного гранування та матового гравірування. Виконують його за малюнком художника майстри-виконавці. Найчастіше художник використовує орнамент у вигляді стилізованих квіток-розеток, фантастичних листків, стеблин, так званих «кучериків», елементи яких створюють враження рельєфного візерунка. Наскрізний візерунок надає поверхні виробу вигляду суцільного мережива. Віртуозно моделюючи зображення різноманітними за формою виїмками, майстер розміщує їх то дуже ясно, майже суцільними ритмічними потоками, то нечисленними скупими порізами. Певне розміщення порізів посилює враження руху вглиб, створює відчуття об'ємності. Іван Аполлонов завжди узгоджує візерунок з вільною площиною. Це дозволяє йому наносити на виріб найрізноманітніші візерунки: від простого геометричного орнаменту до складних розгорнутих композицій. Яскраві лінійні обриси забезпечують виразність образу в цілому, роблять його легким для сприйняття. Вишукані дрібні алмазні порізи коштовним розписом вкривають створені останнім часом художником подарункові вази, блюда, святкові келихи, чари, набори для всіляких напоїв тощо.

Своєрідна рифленість дає враження легкої вібрації світлотіні. Майстер розраховує в основному на близьке сприйняття, пильне вивчення деталей, прагне створити орнамент, що захоплює щирістю і старанністю обробки, виразністю пластичного моделювання і узгодженістю з масштабом усього витвору.

Художник уміло виявляє пластичні властивості матеріалу, збагачує площину світлотіньовою грою, контрастними співвідношеннями блискучої та матової поверхонь.

Різноманітні мотиви завдяки ритмічності та виразності повтору пластичних обрисів добре читаються як зблизька, так і на відстані. Образне сприйняття алмазної грані сприяє тому, що вона виконує функцію не лише декору, а й виступає головним формотворчим елементом, із якого виростає ліричний образ.

Кожен предмет якоїсь певної композиції являє собою органічну єдність, у якій фактура, ко-лір, форма гармонійно доповнюють один одного. Утилітарність відходить на другий план, поступаючись місцем декоративній змістовності.

Таким чином, підпорядковуючи специфічні властивості матеріалу, художник поглиблює ес-тетичну і духовну сутність своїх творів, позбавляє їх ознак звичної ужитковості.

Велику смислову роль у створенні образу-враження відіграє в роботах Аполлонова колір, що конкретизує художницький задум. Він особливо любить теплу насичену гаму кришталю, що нагадує йому сонячне літо, жнива, завітлі соняшники. Ансамблі та композиції художника, як звичайно, розраховані на взаємодію предметів, що входять у них. За своїм характером і масштабом окремо взяті форми можуть існувати поза композицією, але їм, образно кажучи, «самотньо», оскільки художник не прагне виявити самодостатню цінність кожної з них, а будує образ-враження в цілому.

Зупинимося тепер на творчій співдружності художника і майстра-виконавця. Для художника скла віртуоз-виконавець надзвичайно бажаний і важливий, адже втілення його задумів багато в чому залежить від рівня культури майстра. Тривалий час працюють разом з Аполлоновим першокласні майстри-виконавці: складуви, алмазники. Це Віктор Погрібний, Володимир Філіппов, Володимир Залізко, Анатолій Буров. Їхня творча дружба важлива й тим, що вони здатні до кінця збагнути авторський задум, дати йому життя в мистецтві.

Серед майстрів-склодувів побутує вираз «живе скло». Справді, розплавлене скло живе, пульсує, змінюється його пластика, і в мить зміни виникають нові, несподівані, не передбачені автором лінії, конфігурації. Знаходячись поряд з майстром, художник імпровізує, іноді змінює свій первісний задум, творить разом з ним, досягаючи сутність і значення кожного склярського прийому.

Справжнє призначення майстра полягає в тому, аби зуміти творчо прочитати і розкрити в матеріалі задум художника. «Але при цьому слід підкреслити,- каже Іван Григорович, — що саме в склоробстві, де роль виконавця проекту вельми значна, обдаровані складуви самі стають творцями. Я маю на увазі львівських майстрів, які стали відомими художниками: М. Тарнавського, Б. Валька, П. Думича.»

У створенні нових форм Іван Аполлонов іде своїм уторованим шляхом. На численних замальовках, начерках та ескізах ми бачимо геометричні мотиви кола, квадрата, овала, трикутника, трапеції. У процесі пе-

ретворення у скляні об'єми ваз, блюд, штофів, келихів художник ніби наочно демонструє творчий метод формоутворення, що йде від мистецтва, від художньої форми до функції, утилітарності. Роботи Аполлонова відзначаються, з одного боку, складною вибагливістю силуету, а з другого — красою підкреслено оголених геометричних форм, строгою співмірністю пропорцій, своєрідною монументальністю.

Створення унікальних виставкових речей — це лише одна з граней творчості Івана Григоровича Аполлонова. Багато сил він віддає проєктуванню масових і серійних виробів, враховуючи можливості підприємства, матеріалу, способи його механічної обробки.

Працюючи на заводі, прагнучи надати машинним виробам виразності форм та рисунка, Іван Аполлонов ставить собі за мету завжди реагувати на запити споживачів, впливаючи при цьому на їх естетичні смаки. Саме це — один з основних творчих принципів митця.

Проекти, що їх виконує Аполлонов для механічного відтворення, відзначаються чіткістю композиції, підкресленою довершеністю кожного з предметів.

Побутові, витвори Аполлонова з кришталю, кольорового та безбарвного скла вирізняються максимальною зваженістю всіх «життєвих» властивостей речі, всіх її граней як твору декоративного мистецтва, близького й зрозумілого людині, мистецтва, покликаного прикрашати її оселю, створювати в ній затишок.

Художник завжди пам'ятає, що неперехідна цінність побутового предмета полягає саме в точності й додержанні пропорцій, продуманості відбору деталей, любовному ставленні художника до скла, до його кольору та пластики елементів оздоблення.

Ось що говорить Іван Григорович про свою працю на заводі: «В художній промисловості є свої складності. Переконувати сьогодні, що художник необхідний виробництву, вже не доводиться. Головна причина складних ситуацій полягає в тому, що, з одного боку, зростає професійний досвід і майстерність художника промисловості, а з другого — виробництво, яке, розв'язуючи економічні завдання, ставить перед художником все більш тверді, вузькопрактичні вимоги. Сьогодні виробництво та художник повинні виступати в співдружності, на рівних умовах. Художник мусить враховувати можливості виробництва, а виробництво — реагувати на пропозиції художника. При проєктуванні масових виробів необхідно зважати на те, що вони слугуватимуть різним верствам населення й мають бути доцільними як у новому, так і в старому інтер'єрі».

Безперечно, в роботі художників Київського заводу художнього скла

велику роль відіграють планово-виробничі показники. Кожний з колег Івана Аполлонова — Л. Митяєва, А. Балабін, В. Геншке, С. Голембовська, І. Зарицький, В. Затинайко, С. Сміян — створює необхідну кількість оригінальних за формою й цікавих за декоративним оформленням, виробів. Це різноманітні вази, набори чарок, келихів, цукерниці, салатниці.

Але сьогодні художник промисловості виходить за рамки суто виробничих завдань. Він мислить ширше, перспективніше, прагне бути в річищі вимог часу.

Найважливішим результатом двоєдиної форми творчості стало нове виробниче поняття — малосерійний виріб. Порівняно недавно організована експериментальна дільниця активно вплинула на художність у підході до створення одиничних, унікальних зразків.

Іван Григорович Аполлонов добре усвідомлює, що створення і освоєння нових виробів для масового споживача потребує тривалого часу, що нові форми не завжди і не одразу належно сприймаються. Саме тому він прагне, щоб його вироби мали тривкі художні якості — насамперед практичність, вишуканість, гармонійність пропорцій, досконалість форми.

Твори Аполлонова позначені простотою, лаконізмом. Художника завжди передовсім захоплює образ. Він тяжіє до емоційної гостроти, вираженої через чистоту ліній, форм, кольоропластичні якості предмета. Союз мистецтва і виробництва — це насамперед зв'язок масового й унікального, малої серії та багатотиражних виробів.

Коли розглядати у майстерні Івана Григоровича його твори, написані темперою під час творчих подорожей по Байкалу, Білому морю, Середній Азії, Прибалтиці, Україні, а також за кордоном — у Японії, Єгипті, Югославії, Гані, переконуючися, наскільки серйозно, вдумливо він шукає можливості виразити не лише окремі враження, прекрасні миттєвості, а й свої глибокі роздуми про місце людини в світі, роздуми про людей, які йому особливо в пам'ятку.

Художника ваблять мінливі барви хвилястих гір, морська блакить, вигадливі контури тихоплинних хмар, строкатість екзотичних міст, і він зображує їх у своїх натурних пейзажах, що підкуповують тонким відтворенням розмаїтих відтінків стану природи, своєрідністю палітри («Білозерськ. Ранок на озері», «Біле море. Кійострів», «Байкал. Вечір», «Вечір. Сині гори у Вірменії» та ін.).

Живописні роботи Івана Аполлонова свідчать про його спостережливість, вміння підмітити й переконливо передати в творі характерні деталі, підпорядковуючи їх композиційному та колористичному розв'язу-

занню. Він любить писати широкими, енергійними мазками, вирішуючи форми предметів лапідарно й цілісно.

Важлива особливість почерку Аполлонова — його уміння виділити з надміру вражень від навколишнього світу, від розмаїття форм природи найхарактерніші, найпереконливіші декоративно виразні форми і знайти їм адекватне втілення в склі.

Щоб збагнути творчий метод Івана Аполлонова, визначити його основні закономірності, не зайвим буде звернутися до висловлювань Б. О. Смирнова, які часто повторює сам митець. Ось деякі з них. «Твір мистецтва — це завжди двоє: я та мій глядач. Якщо твір заторкне почуття глядача і йому стане цікаво, значить розмова відбулася. Нехай глядач сам розкриє мій задум, так, як він це розуміє. Я буду тільки втішений. Таким чином він стане співучасником моєї творчості».

Або ще: «Для того щоб привернути увагу глядача, необхідно його зацікавити ідеєю свого задуму, треба вразити його формою, композиційним прийомом. Завдання це — вельми складне. Дуже хочеться мені своєю творчістю створити таку художню атмосферу, де б проявилися кращі людські якості».

Нарешті, ще одне судження, котре характеризує розуміння Аполлоновим завдань і цілей мистецтва, його духовної єдності з народом. «Якщо художникові близькі традиції народу, його культура, то він сам повинен жити передовими ідеями і устремліннями своєї Батьківщини».

Переконаний у силі мистецтва, він судить про нього з високих громадянських позицій. Особливо близьке йому декоративне мистецтво — створення побутових речей, народна творчість — тому що вони пов'язані з людським життям, несуть радість в кожну домівку.

Романтичний, мрійливий, він над усе цінує в людині правду почуття, племін душі, любов до прекрасного — мистецтва. Одухотворити людське життя мистецтвом, створити навколо нього атмосферу краси, оптимізму й радості — саме в цьому вбачає Іван Григорович Аполлонов благородну й відповідальну місію радянського митця.

БУКОВИНСЬКА ЧАРІВНИЦЯ

1985

Косарева Ніна Сергіївна народилась 27 жовтня 1947 року у місті Ярославлі. Трудову діяльність почала швачкою-ученицею галантерейної фабрики № 2 міста Чернівці в 1965 році.

У 1969 році закінчила Київську професійно-технічну школу взуттєвників, потім працювала модельєром на Чернівецькій шкіргалантерейній фабриці.

З 1971 року працює у Чернівецькому художньо-виробничому комбінаті художнього фонду Української РСР художником-прикладником по художній обробці шкіри.

У 1972 році вперше взяла участь у всесоюзних і республіканських виставках.

У 1976 році її прийняли у члени Спілки художників СРСР.

У 1982 році Ніні Сергіївні Косаревій присвоєно почесне звання «Заслужений майстер народної творчості Української РСР».

Активною є її громадська діяльність у колективі, Спілці художників України, місті та області.

Ніна Сергіївна Косарева — член республіканської комісії Спілки художників України по декоративному і народному мистецтву, член республіканської художньої Ради, художньої Ради Чернівецького художньо-виробничого комбінату художнього фонду Української РСР. Неодноразово нагороджувалась Дипломами і Грамотами Правління Спілки художників України, художнього фонду Української РСР.

У 1983 році нагороджена премією та золотою медаллю ВДНГ УРСР.

Живе і працює у Чернівцях.

У Максима Рильського — ушавленого поета радянської України — є чудові рядки: «У щастя людського два рівних є крила: троянди й виноград, красиве і корисне». Слова ці можуть стати епіграфом до всієї творчості Ніни Косаревої — заслуженого майстра народної творчості Української РСР.

Яскраве становлення творчої особистості Ніни Косаревої — натури енергійної, наполегливої, з невичерпною фантазією — відбувалося протягом десяти років.

Вона народилася в Росії, у старовинному місті Ярославлі. Вчилася у Чернівцях і Києві. На Україні стала членом Спілки художників.

Її причарувала краса народного мистецтва казково прекрасного гірського краю — Буковини. Вона полюбила цей край з його народними традиціями, буянням зелені, золотим багрянцем осені, пухнастою білизнаю снігу на темно-смарагдових столітніх смереках взимку. Любить художниця згадувати про свої подорожі по гірських селах, зустрічі з цікавими людьми, у яких вона вчилася, про легенди й перекази, що їй там розповідали літні люди з незабутніми гордими обличчями.

Але поступово стан споглядальності змінюється у художниці іншим настроєм — бажанням по-новому осмисливши все бачене і чути, перетворити його на інший світ — світ мистецьких образів.

Своєрідність народного мистецтва Буковини, його декоративно-образний лад, що передається з покоління в покоління, вміння стилізувати природну форму, прагнення прикрашати предмети вжитку протягом століть відшліфованими орнаментами — все це стало тією основою, на якій формувалася творчість художниці, відбувалося утвердження її як самостійної особистості в декоративному мистецтві.

Джерелом натхнення для Ніни Косаревої стає і образне мислення буковинців, і їхнє традиційне середовище: музика, історія, звичаї, темперамент.

...Художня обробка шкіри відома була ще в древньому Єгипті. Це один з найдавніших видів декоративно-прикладного мистецтва. На Буковині він став одним з характерних ремесел. Ще в глибоку давнину гуцули робили з шкіри різні види сумок — ташки, тобівки, тайстри, пояси — череси, чоловічий та жіночий одяг, взуття, різноманітні побутові речі, предмети господарського призначення.

На Буковині плідно працювали і творчо розвивали цей своєрідний промисел талановиті майстри — Ю. Варивода, М. Вінтоняк, І. Калиновський та інші народні умільці.

Ніна Косарева теж обрала для себе цей вид народного мистецтва, в ньому віднайшла свою неповторність, свій стиль, своє уподобання.

Десять років роботи відзначені постійним творчим пошуком, в процесі якого художниця використовує і те, що придбала протягом своїх мандрів по селах Буковини, і те нове, цікаве, що помічає в різьбі, вишивці, ткацтві, кераміці. Прагнучи до художньої образності, вона ніколи

не забуває про основний принцип творів народного мистецтва — логічний зв'язок між функцією і формою, формою і декором. Речі, які виходять з її рук, високо естетичні, позначені емоційним напруженням, що виявляється в пластиці орнаментів, ефектній динаміці їх композицій.

Самобутність і цінність творчості Ніни Косаревої в тому, що, виходячи з традиційних зразків та прийомів і не впадаючи в поверхове стилізаторство, вона створює речі, позначені національним колоритом і разом з тим цілком оригінальні, такі, що відповідають сучасним вимогам найприскіпливіших модельєрів.

Із шкіри створюють аплікації, плетуть пояси і виготовляють декоративні панно, її розписують методом гарячого і холодного тиснення, інкрустують. А оскільки цей матеріал можна поєднувати практично з будь-яким видом тканин, можливості його використання дуже широкі.

Роботи Ніни Косаревої унікальні або малотиражні. Всі вони виконані вручну. Сумки, пояси, кептарі, жіночі прикраси — речі довготривалого користування, необхідні в побуті. Вони виконані добротно, цілком забезпечують практичні вимоги. І разом з тим вони красиві і за формою, і за характером обробки поверхні шкіри, і за декором. Художниця постійно вражає несподіваністю, свіжою знахідкою, новим спрямуванням формо-творення предмета. В її творах завжди — сміливість, свобода інтерпретації, висока майстерність виконання.

Вишуканими є шкіряні безрукавки-кептарі, виконані з темно-коричневої або чорної чи рожевуватої тонкої і м'якої замші, вишиті в тон підібраними нитками або прикрашені металевими бляшками, бахромою, сумки, що формою нагадують традиційні буковинські ташки, тобівки, декоровані ажурними орнаментами або викладеними із шкіряних смужок кісками, часто із застосуванням коралів, металевих гудзиків, «бобриків», керамічних бусів тощо.

Широчінь інтересів, артистичність натури художниці, природно, полишають відбиток на всіх її творах. Це і сувенірні речі, і комплекти одягу, і святкові ансамблі, гарнітури.

Творення кожного предмета починається з форми. Але знайти нову форму чи якимось нюансувати стару, враховуючи вимоги сучасної моди, праця, що вимагає неабиякого напруження. Треба віднайти і красивий силует, і пропорції, і відповідний їм декор.

Візерунок або орнамент малюють на шкірі олівцем, голку розжарюють і починають випалювати малюнок. Щоб він став виразніший, його підсилюють фарбами, які наносять на шкіру тоненьким пензликом. Художниця вважає, що найкращим матеріалом для створення ви-сокоху-

дожньої речі є опоек, шкіра молодого теляти. Вона м'яка, чиста, добре піддається обробці. Перш ніж розкроїти шкіру, художниця виготовляє з паперу лекала, на яких позначає візерунок, декоративні кнопки, строчки тощо. Лекала кладуть на шкіру з лицьового боку, виводять контури олівцем, пізніше вирізують деталі. Потім деталі композиційно об'єднують і скріплюють декоративним швом.

Матеріал, із яким працює художниця, — особливий. Залежно від технічної обробки він набуває того чи іншого вигляду. В процесі художнього творення враховуються його природні якості, щоб краще виявити їх.

Митець, який пов'язав свою професіональну діяльність зі створенням побутових речей, — це активний провідник художньо-естетичних ідей у сферу побуту і матеріальної культури народу. Яку ж функціональну і смислову роль відіграють у житті людини красиві речі? Вони створюють атмосферу одухотвореності, роблять зовнішній вигляд людини індивідуальним, неповторним. Про це ніколи не забуває Ніна Косарева. Вона надзвичайно працююча. Велика кількість створених нею речей може породити думку про легкість їх виконання. Але все, зроблене нею, — результат повсякденної кропіткої праці, результат пошуків і експериментів і в технології, і у варіаціях композицій, і в побудові орнаментів.

Творчо інтерпретуючи давні народні зразки, вона прагне поєднувати їх сутність з багатьма сучасними формами моди, виявляючи при цьому тактовність, смак, міру. В творах Ніни Косаревої народне і професійне начала взаємопроникні, підтримують одне одного.

Художниця захоплюється збиранням старовинних побутових речей, вивчає їх, аналізує. Майстриня багато подорожує по нашій країні і за кордоном. Плідною була її творча подорож до Будинку творчості «Паланга», де вона ознайомилася з роботами оригінальних талановитих митців з інших республік нашої багатонаціональної Батьківщини, які також працюють у галузі декоративного мистецтва.

Контакти з новими людьми, з мистецтвом інших народів, навіть просто яскраві спогади від зарубіжних поїздок не тільки цікаві, а й необхідні для серйозного митця. Вони дають поштовх до нових думок, зіставлень, належної оцінки власної творчості.

Побачила Ніна Косарева цікаві і змістовні твори народного мистецтва Румунії, Болгарії, Югославії, Угорщини, Мексики, Індії. Це стимулювало її професійну активність.

Кожного разу, повертаючись додому, вона створює багато нових зразків, і кожний раз ми захоплюємось невичерпною фантазією, вмінням по-новому, по-своєму переосмислити і створити справжній мистецький твір.

Твори Ніни Сергіївни різноманітні. Згадаймо сумки «Буковинський вінок», «Святкова», «Тайстра», «Смерічка», «Тапка», «Весільна тобівка», комплект «Дружба», численні жіночі пояси з оригінальними металевими пряжками, довгими шкіряними шнурами, кулони зі вставками зі штучного каменю, сумки, прикрашені вставками з орнаментованих кахлів XVIII століття, знайдених художницею в Хотині, оригінальні сувої, папки, записники, декоративні настінні килимки, набори шкатулок тощо.

Надзвичайно винахідлива художниця у створенні численних орнаментів. Рослинні, геометричні мотиви організовуються в логічні і закономірні композиції, де збережено масштабне співвідношення, де частини підкорені цілому і де завжди є чуття міри.

Сама художниця зазначає, що річ має бути красивою, але не прикрашеною, а орнамент не повинен нагадувати густо накладений грим.

Стилізовані квіти-розети, фантастичне листя, стебла створюють рисунок; іноді ажурний візерунок перетворює поверхню на суцільне мереживо, що нагадує вологодське чи елецьке плетиво. Іншим разом орнамент наче виліплюється шляхом викладки у вигляді спіралей, зірок, ромбів, трикутників, квадратів, кола, півкола, овалів за допомогою шнурів чи кісок з шкіри. Композиції часто створюють враження безперервності руху ритмів.

У цьому можна помітити перегук з іншими видами мистецтва — вишивкою, різьбою, ткацтвом.

Колористична гама, яку полюбає автор, досить обмежена, але вишукана: коричневий, вохристий, оранжевий, рожевий, червоний, чорний.

Складними і живописними є переходи різних колірних відтінків. Ще один важливий момент: кожна річ — від ідеї до втілення, від неясного образу до готового виробу — твориться самою художницею, незважаючи на те, що деякі процеси (наприклад, тиснення) досить важкі для жіночих рук. Але працює Ніна Косарева натхненно і завзято, забуваючи про втому, бо має від роботи справжнє задоволення.

Крім щорічного експонування творчих зразків на республіканській виставці-ярмарку, де роботи художниці завжди отримують високу оцінку художньої ради, Ніна Косарева підготувала чотири персональних творчих виставки, на яких продемонструвала свій артистизм, фантазію, володіння технікою старовинного виду мистецтва — мистецтва художньої обробки шкіри.

У столицях трьох братніх республік — Мінську, Києві, Тбілісі — з великим успіхом пройшли творчі звіти буковинської чарівниці. Скільки

теплих відгуків, добрих слів почула Ніна Косарева від численних глядачів. Тут художниця ділилася своїм творчим досвідом, давала корисні поради усім, хто має вправні руки, хороший смак і хотіли б оволодіти технологією художньої обробки шкіри. Ніна Сергіївна своєю творчістю переконує нас, що красиве і корисне йдуть поруч у житті, що творити для людей — найвища насолода і найпочесніший обов'язок митця.

Тож побажаємо їй нових творчих звершень у розвитку народного мистецтва, яке робить людину багатшою і щасливішою!

ВИСТАВКА ПЕТРА ПЕЧОРНОГО

1989

Виставка київського художника, майстра декоративно-прикладного мистецтва Петра Петровича Печорного переконує, що діапазон його творчості надзвичайно широкий. Глядач знайомиться з речами побутовими і унікальними, має змогу оглянути оригінальні сувеніри і суто експериментальні роботи, виконані з фарфору, фаянсу та кераміки.

У кераміці, матеріалі, в якому зараз працює Петро Печорний, він знайшов універсальний художній засіб для передачі образів реального світу взаємодією його пластичних і змістових зв'язків.

Роботи художника сприймаються легко, органічно, вони ніби випромінюють тепло, радість буття, внутрішню одухотвореність.

За інтенсивністю і творчим ритмом Петро Печорний чи не найактивніший серед українських художників-керамістів. Свідчення цьому — не лише кількість робіт, але й несподіваність та багатогранність їхнього вирішення.

У численних творах чітко простежується потяг до образотворчого, образно-ліричного висловлювання, мистецтво оперувати кольором і фактурою, експресивною і лаконічною формою.

Петро Печорний демонструє глядачеві віртуозне володіння матеріалом, де звичайні керамічні форми слугують тлом для образів, народжуваних його романтичною уявою.

П. Печорний — художник різнобічний і багатоплановий. Для найкращої реалізації задумів, численних ідей у нього є перевірені роками способи виконання і засоби їхнього пластичного втілення. Майстер цілеспрямований, серйозний, зосереджений, він ніколи не піддається моді.

Особливості світосприйняття художника диктують йому і теми, і образи, і пластику. Є в творчості Петра Петровича конкретність і символічність, що виступають разом. Головне для нього не відтворення подібності речі, а намагання до узагальненої суті явища.

Любити свою роботу, вбачати в ній сенс життя навчили Петра Печорного його талановиті вчителі спочатку у Київському училищі прикладного мистецтва, а згодом — у Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі імені В. І. Мухоміної, яке він закінчив 1966 року.

Роки навчання дали П. Печорному міцні професійні навички, розвинули тонке відчуття матеріалу. Він вдумливо вивчає, творчо інтерпретує кращі досягнення світового і вітчизняного мистецтва, відвідує Ермітаж та інші музеї Ленінграда, опановує академічний рисунок, композицію, перспективу.

Майбутній художник вивчає також технологію виготовлення декоративного посуду Китаю, Греції, Єгипту.

Все це пізніше стане йому в пригоді, допоможе в роботі на посаді головного художника Городницького фарфорового заводу, куди він отримав призначення після закінчення училища.

Роки роботи на заводі стали постійним творчим пошуком, досконалим вивченням багатой художньої традиції українського декоративного мистецтва та історії свого народу.

Все це різноманітно відбилася на творчій манері художника, вплинуло на його естетичні орієнтації та мистецькі ідеали.

Саме на заводі проявились неабиякі організаторські здібності Печорного, Адже головний художник підприємства повинен щодня вирішувати безліч невідкладних завдань — виробничих, творчих, експериментальних.

Захоплення ще під час навчання у Ленінграді агітаційним фарфором 1920-х, штудіювання робіт відомих художників С. Чехоніна, А. Щекотихіної-Потоцької, З. Кобилецької, В. Городецького спричинилося до створення ряду самостійних композицій на тему героїки громадянської війни.

Разом із художниками заводу він працює над новими зразками масової та серійної продукції, приділяє неабияку увагу підвищенню професійної майстерності працівників лабораторії, виявляючи індивідуальні якості кожного.

Активну участь бере він у конкурсах. Нові технологічні розробки стають стимулом для подальших експериментів щодо втілення образно-пластичних ідей.

У роботах художника 1960-х років помітне тяжіння до ліричної поетики, емоційного осмислення дійсності.

На Республіканських конкурсах, присвячених 50-річчю Радянської влади, митець експонує сувенірно-подарункові вироби із фарфору, які були схвально прийняті художницькою громадськістю.

Близько тридцяти декоративних наборів та сувенірних виробів з майоліки і фарфору з успіхом експонуються на виставках «Молоді художники України», «Всесоюзна виставка кераміки і скла», «Декоративне мистецтво СРСР», «ЕКСПО-67» в Монреалі (Канада) та інших.

У його декоративному наборі «Тачанка», кухлі «Червона кіннота», вазах «Богунія» та «За новий світ», тарілях «За владу Рад», «Червоний командир», «Вершник революції», «Слава Жовтню» вражають вільний рисунок, довершеність форми, чітка композиція.

Неабияке знання багатой художньої традиції українського фольклору, народних пісень, дум, легенд трансформується у художника в своєрідні жанрові композиції із зображенням улюблених народом героїв.

Такі баклаги «Козак Мамай», «Тарас Бульба», штофи «Козачий», «Їхав козак за Дунай» тощо.

Творчість Печорного 1970-х років позначена зв'язком з народним світосприйняттям, з живою традицією фольклору.

Художник утвердив свій оригінальний фольклорний напрямок у сучасних фарфорі та кераміці, яким властиві простота, ліричність образів.

Ця висока простота — плід копіткої щоденної праці. Органічне вродження майстра в ґрунт традицій очевидне, але це аж ніяк не означає так би мовити «нерухомість» його творчості. Навпаки — воно є стимулом до нових творчих пошуків.

У 1970 році художник починає працювати в Українському науково-дослідному інституті скляної та фарфоро-фаянсової промисловості. Він очолює лабораторію конструювання керамічних виробів, яка працює над удосконаленням технології декорування, над створенням підглазурних солевих та порошкових фарб для фарфору.

Науково-дослідну роботу митець вдало поєднує з творчою. Нові декоративні набори, тарілі, баклаги, кухлі, сувеніри, виконані ним, прикрашають стенди ювілейних виставок народно-декоративного мистецтва, при-свячені 100-річчю від дня народження В. І. Леніна, художню виставку до XXIV з'їзду КПРС та XXIV з'їзду Компартії України.

У 1973 році Печорного запрошують працювати до Центральної кон-структорсько-експериментальної лабораторії Українського республікан-ського товариства охорони пам'яток історії та культури, де він очолює керамічну ділянку. Тут виготовляють тематичні традиційні українські сувеніри з кераміки — келихи, баклаги, люльки, кубки, майстерно оздоблені рельєфом, рослинним орнаментом, художнім металом, декоративними обручками, брілками, литими та карбованими кришками.

Великим попитом у покупців користувалися оригінальні сріблясті, золотисті, вохристо-зелені керамічні люльки «Козацька», «Запорізька», сувенірні набори «Київський», «Полтавець», набір ваз «Казковий», фляга «Козацька», позначені творчими пошуками, високою культурою виконання.

Починаючи з 1979 року Печорний — у творчо-виробничому об'єднанні «Художник», у комбінаті монументального та декоративного мистецтва.

Він працює не лише над створенням подарункової декоративної керамічної пластики, а й виконує монументальні роботи для оздоблення громадських інтер'єрів.

Петро Печорний — автор монументальних робіт для Лиснянського будинку культури Черкаської області, панно для дитячого садка та кондитерського кафе у Києві, серії розписних тарілей «Альоша Попович», «Добриня Никитич», «Ілля Муромець», «Кирило Кожум'яка», «Козак Мамай», «Богдан Хмельницький», «Козак Голота», «Богун», а також декоративних тарілей для інтер'єру нового приміщення редакції газети «Київська правда».

Активну творчу роботу Петро Печорний поєднує з громадською, залюбки передає свій досвід творчій молоді.

За довгі роки мистецької праці художник зумів віднайти власну образну мову, міцно посісти свою мистецьку позицію, здобути неабиякий творчий потенціал.

Зараз митець у розквіті творчих сил. Попереду — нові звершення.

ЕМОЦІЙНА ОБРАЗНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА МІЛОВЗОРОВА

1991

Важко визначити галузь художньої творчості предметного світу, в якій би не працював Олександр Міловзоров. Головні особливості Міловзорова-художника, що визначають позицію майстра в сфері його діяльності — неупередженість підходу до вирішення будь-якої професійної проблеми й прагнення до органічності цих рішень. Від першої особливості йдуть експериментальність, гострота, подолання інерції звичних уявлень і прийомів. Від другої — образність, емоційна насиченість, змістовність.

Роботи Міловзорова завжди примушують глядача думати, вступати в діалог з художником, не чекати готових відповідей. Нахил до асоціативності, неоднозначності вирішення, що йде від насичених ритмів сьогодення життя, припускає різноманітне трактування будь-якого твору майстра й найчастіше втілюється у нього в гротескову форму, з м'яким гумором, а іноді й дотепну іронію.

Немає рації повторювати докладну, ґрунтовну біографічну довідку про життя й творчість Олександра Міловзорова. Хочеться тільки нагадати глядачеві про найзначніші роботи художника й запросити його самого на виставку, де він наочно зустрінеться з новими й найбільш значними роботами цього талановитого, оригінального майстра.

Олександр Міловзоров полюбляє працювати з глиною, шамотом, склом, текстилем, металом, працювати легко, з великим емоційним зарядом.

Три основні теми, що постійно звучать у Міловзорова, збагачуючись різними відтінками, ракурсами, що змінюються: це «Екологія», «Пам'ять» та «Комунікація».

Коли художник дивиться на стіни будинків рідного міста, що оперезані, затиснені щупальцями труб, кранів, вентилів, то з його болю виникає композиція «Середовище проживання». Потім ця тема продовжується в «Культурному шарі» та в «Біохімічному організмі», а передчуття

екологічної катастрофи звучить у роботі «Вибачте, потомки» (1985 р.) ще до Чорнобильських подій. Тема духовної спадщини, історичної пам'яті почалася у художника ще задовго до святкування 1500-річчя Києва та 1000-ліття хрещення Русі. Це знайшло своє втілення в композиціях «Пам'ять», «Пізнні записи» й похмурому «Благовіщені», продовжилося в несподіваному «П'єдесталі» й «Складні». Ця тема ще не знайшла завершення у творчості майстра.

Третя — провідна, що постійно виникає і переплітається, тема — «Комунікація», що почалася роботою «Телефонні розмови», виникла в 1990 році в композиціях «Знаки» і, мабуть, матиме продовження.

Об'єм і багатобічність робіт Олександра Міловзорова, що виконані в монументальному та декоративному мистецтві, в архітектурі — справляють незабутнє враження. Логічно й те, що художник і людина, що володіє такою духовною напругою й творчим, потенціалом, такою фізичною молодістю і активністю, інакше жити й творити не може.

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

2001

Шановний пане редакторе журналу «Образотворче мистецтво»!

Дякую за пропозицію надрукуватися у Вашому журналі. Я слідкую за ним з першого номера і радію Вашому професійному мистецтвознавчому зростанню. Отже Ваше запрошення для мене — честь. На жаль, ми не поспілкувалися влітку на славетній Полтавщині в селі Опішня — центрі українського гончарства, де проходило одразу кілька непростих в художньому житті країни явищ. А саме: Міжнародна науково-практична конференція «Відродження визначних центрів народного мистецтва України: блеф романтиків чи прогноз аналітиків» у рамках другого Національного симпозіуму гончарства «Опішня-2001», закінчення творчої групи професійних художників, керамістів і ковалів, конференція мистецтвознавчої секції Київської спілки художників «Проблеми мистецтвознавства початку нового століття» і моя авторська програма «Мистецтвознавці всіх країн і напрямків, єднайтесь». Стосовно назви моєї програми. Вона ж Вас роздратувала? Чесно? Бо багатьом не сподобалась, а значить, не залишила байдужими. Це перший крок до уваги. А цитата зі знайомими гаслами пролетарської єдності — спеціальна. А пролетарі, до речі, об'єдналися і довгих сімдесят років прекрасно жили. Що вони зробили Ви, звичайно, знаєте, але в єдності та палкій дружбі проти інакомислячих їм не відмовиш. Я не за дружбу проти когось. Я за дружбу взагалі — творчу, чесну, без підлості, сексотства і особистої користі. От би не сваритися на секції, дійти згоди в творчих, національних, політичних питаннях, поважати думку іншого, навіть тоді, коли вона не повністю схожа на твою, чи взагалі несхожа. А що вже до смаків і вподобань у мистецтві та мистецтвознавстві — тут такого нафантазувати можна!

Ідею мистецтвознавчого пленеру мріяв втілити в життя багато років. Три останніх, як став заступником голови секції критики, — весь час. У соціалістичному минулому нашої країни для мистецтвоз-

навців, яким пощастило вступити до СХ, було зроблено чимало корисного. І особливо приємно згадувати седнівські творчі групи у вересні. Вересень був мистецтвознавчим. До тридцяти членів спілки, молодіжного об'єднання і кращих студентів нашої кафедри Худ. інституту за кошти секції приїжджали в будинок творчості на цілий місяць з повним пансіоном і одним обов'язковим виступом серед колег. Щодо матеріального болючого питання — тут користь безперечна, але найголовніше було в іншому. Аспект моральний. Позаслужбове спілкування — найцінніший винахід творчої групи. Мені вже майже 50. Людей, з якими спілкувався більше тридцяти років тому у творчих групах ще студентом КДХУ і в перші роки після закінчення — киян, москвичів, ленінградців — багатьох давно немає на світі, а мені вони згадуються не лише написаними творами, книгами, виступами чи лекціями, а й у житті: Леонід Владич на риболовлі, Петро Говдя у лісі з москвичем Марком Нейманом збирають гриби, за ще незбудованим новим корпусом коло вогнища Валерій Прокоф'єв з Росії, Мурсал Науजारов з Азербайджана, з Харкова Маріанна Чернова, львів'яни Григорій Островський і Анатолій Попов, Абдулхай Умаров з Узбекистану, красуня Ніна Велігоцька з Києва. Ці спогади — складова мого життєвого щастя.

Отже мета була і залишається головною — єднання. Паралельно — спілкування у неформальній обстановці і можливе вирішення чи принаймні спроба розібратися у болючих сьогоденних проблемах. Звідси й назва.

Секція критики ніколи не відігравала ролі головного мистецтвознавчого центра країни, але її користь в доперебудовчий період була відчутною. За останні 10 років весь жах, що спіткав СХ, звичайно, віддзеркалився і у мистецтвознавчому гурті. І справа зовсім не в тім, що вже немає творчих груп і матеріальної допомоги, і що не замовляють основної доповіді на провідних виставках, за яку платили в колишні часи від 100 до 200 крб. (абсолютно пристойний еквівалент сьогоденнішому долару), і що не видає СХ каталоги зі статтями і упорядкуванням мистецтвознавців, а головна біда в тому, що секційні збори давно перестали користуватися попитом і що важке життя порозкидало людей з унікальною освітою і науковими здібностями далеко від Львівської площі, і багатьом зовсім не цікаво, бо вже й не обіцяють, що життя покращиться, і майстерень практично не дають, бо нових не будують, а старі кимось зайняті, і таке навколо, як у романах Маркеса, з тією різницею, що письменник вигадав про дощ, який ішов сто років, і що дівчинка у торбинці носила кісточки своїх батьків, а зму-

шений емігрувати до Німеччини мій реальний сусід по будинку на Курганівський, відомий і надзвичайно талановитий мистецтвознавець, не мав грошей щоб прогодувати сім'ю, а інший чергує консьєржем коло ліфта, і абсолютно нікому не потрібні старші наші колеги і стає незрозумілим, нащо ж вони стільки знають, якщо їх знання не мають попиту.

А вже після таких роздумів я можу пробачити підняту руку при голосуванні за того чи не за того. Бо з голодним інтелектуалом домовитись дуже легко. На жаль, обіцянки не виконуються. І це нечесно, коли дорікають секційному керівництву минулого десятиліття. Бо без грошей, без фінансування і реальної влади в Спілці важко допомогти колегам, а те, що можна зробити, безумовно робиться. Шкода, що можливості вже надто малі. Але надія вмирає останньою. Цей рік став етапним. Вступила до Спілки творча молодь, нас почули на двох з'їздах. Врешті, відбулася Опішнянська конференція.

Отож в Опішні я хотів зібрати мистецтвознавців-професіоналів, яких розпорошила нинішня ситуація у державі. Людей, що працюють у різних установах, музеях, галереях, наукових інститутах, в Академії мистецтв тощо. Була мета за одним столом зібрати викладачів, державних службовців, «вільних стрілків», спілчанське керівництво, наших пенсіонерів, мистецтвознавців з фонду «Відродження», представників Асоціації арт галерей, аспірантів, студентів і провінційних сільських вчених, тому що проблеми є у кожного, а я певен, що чужого болю не буває. Можу з упевненістю сказати, що чотири дні перебування в Опішні і три дні роботи двадцяти мистецтвознавців розкрили ті фахові проблеми, які давно мусили вирватися назовні з обов'язковим обговоренням, питаннями і відповідями, бо в сьогоднішньому культурному житті столиці є все, чи майже все, але немає мистецтвознавчої тусовки. Справжньої. Послухати про що говорять, як жартують, і подивитись, як розважаються мистецтвознавці, багатом було б корисно.

Цьогорічний літній Опішнянський пленер проходив під біло-жовтим наметом з парашутного шовку за трьома столами, зробленими з триметрових дверей ХІХ сторіччя. Під час роботи на свіжому повітрі можна було курити цигарки, пити каву, чай, вино, гуляти в садку і взагалі піти геть, як щось не сподобається. Мою професійну гордість тішить те, що ніхто з присутніх не схотів скінчити роботу раніше. Почали о десятій, закінчили біля другої ночі. Двадцять високопрофесійних доповідей. Участь мистецтвознавців Києва, Львова, Опішні, По-

лтави. Професори, доктори наук, кандидати наук, чільні особи Української національної спілки художників — у відвертій професійній дискусії.

Ще задовго до літа, в період підготовки до опішнянської програми, запрошуючи представників різних груп мистецтвознавства, я зрозумів те, що переважна більшість прагне єднання, нормальної розмови, людського спілкування, допомоги у вирішенні суто професійних і життєвих проблем. Вперше відбулася спроба зібрати людей з діаметрально протилежними думками. А відгукнулись абсолютно всі. Щоправда реакція на запрошення була різною. І якщо Пьотр Козакевич з Польського інституту зрозумів усе одразу, то Єжи Онух, мабуть, чекав, коли ж у нього попросять грошей на організацію проекту і був здивований, що грошей не попросили, але ідея консолідації йому дуже імпонувала.

Стосовно доповідей — були напрочуд цікаві. Лілія Ковальська та Ірина Горбачова — про нову експозицію Українського музею. Марина Протас — про запрограмовану теорію катастроф у житті та мистецтві, Леся Авраменко — висновки Венеціанської бієннале, Юлія Смоглій — проблеми народного мистецтва Дніпропетровщини (Петриківський розпис), Олена Клименко — супер цікава подорож у світ опішнянської кераміки. Олексій Роготченко з аналізом соціального і асоціального в сучасному українському мистецтвознавстві, Микола Кіщук — розповідь про внутрішній світ Спілки художників, про проблеми, незнайомі більшості спілчан, Володимир Могілевський — проблеми навчального процесу Академії мистецтв, Раїса Захарчук-Чугай — про сучасні проблеми науковців Львова. Тетяна Зіненко — опішнянка, з надзвичайно гострим виступом про проблеми сільського вченого, Віктор Хаматов об'єднав у доповіді дві теми — мистецтвознавчу і економічну. Це перша спроба зазирнути в економічне підґрунтя проблеми. Михайло Селівачов з роздумами про майбутнє мистецтвознавчої науки. А ще доповіді Олександра Клименка, Тетяни Романець, Тамари Придатко, Галини Скляренко, Олени Загаєцької, Дмитра Грушковського.

А ще до того ж народження двох нових проектів. Перший — єднання двох найбільших центрів українського мистецтвознавства — Києва і Львова та проведення конференції Київ — Львів (скоріше за все у Седневі взимку чи навесні), а на те літо — проведення міжнародної конференції з колегами з Америки, Росії, Канади, Польщі, Балтії, Словенії, України. Питання спільне — «Мистецтвознавство за

останні 10 років» (для країн колишнього соц.табору — шляхи подолання посткомуністичної кризи).

Пане редакторе! А знаєте про що Ви справді можете пожалкувати? Цей рік в Опішні Маруся Порфириха та її донька Наталя частували гостей пирогами на два боки, локшиною, полтавськими галушками і ще якимись такими стравами, що я не знаю тих назв. Все полтавське, опішнянське. Наступного літа на наступну конференцію обіцяли зробити млинянські крученики за рецептами позатого століття. Приїдете?

*Олексій Роготченко,
заступник голови секції мистецтвознавства
і художньої критики Київської Спілки художників*

СЬОГОДНІШНЄ МИСТЕЦТВО ЗДАЛЕКУ І ЗБЛИЗЬКА

2001

Сьогодні світ цікавиться Україною мало. На жаль, мало. За винятком вузькопрофільних інтересів у сферах прикладних наук, притому що основна увага до держави зосередилась на рівні геополітики. Причина перш за все в географічному положенні та зручних коридорах транзитів чужих корисних копалин. По-друге, Україна цікава як ринок збуту товарів середньої та нижче середньої якості, і, може, зовсім у кінці, наостанок з'являється кволий інтерес до культури країни. Сумно стає, коли усвідомлюєш, що футболіст Андрій Шевченко, боксери брати Клички і сумнозвісний «кольчужний» скандал зробили більше для популяризації країни, ніж усі до купи зібрані виставки митців часів незалежності. Треба бути чесними. Зрозуміти і сказати собі вголос: «Ми мало цікаві світові. І в новому тисячолітті нічого не змінилося на краще. Це не світ повинен інтегруватися в нас, це ми зі своєю культурою, мистецтвом і наукою мусимо підкоряти світові вершини і намагатися бути корисними і цікавими для навролишньої дійсності». Для тих, хто це призабув чи не знав, зовсім корисно нагадати, що всі необхідні чинники для інтеграції у світовий культурний простір Україна має. Це одна з найдавніших відомих сьогодні країн з міцною, живучою і дуже логічною культурою. Починаючи від скіфських племен, від Ольвії і Херсонеса, що на нашій землі, від християнства з його шедеврами в архітектурі та образотворчих мистецтвах — іконописі, книгодрукуванні, у мініатюрах і зразках дерев'яного храмового будівництва середніх віків, — від барокових іконостасів, світських портретів, пейзажної лірики, авангарду та блискучих зразків реалістичного напрямку до досягнень сьогодишнього мистецтва, Україна доводить, що була і залишається країною розвинутої культури.

Щоправда, досі не маючи чіткого уявлення щодо соціальності держави, важко ідентифікувати та класифікувати розвиток культури останньої доби. Модний нині у світі філософ Славоу Жижек у відомому творі «Піднесений об'єкт ідеології» робить висновок щодо сьогодишнього розвитку

країн капіталістичної орієнтації: «Ось чому вибір капіталу як власного закінчення не треба розуміти з позицій еволюціонізму. Справа в тім, що саме внутрішнє закінчення, «внутрішня суперечність» примушують капіталізм до неспинного розвитку» [1]. Сказано слушно й абсолютно справедливо, але ж не про нас. А ось далі: «Хіба не стало сьогодні вже місцем загального користування твердження, що хоча «реальний соціалізм» і дозволив здійснити швидко індустріалізацію, та, коли виробничі сили досягли певного рівня розвитку (позначеного звичайно нечітким поняттям «постіндустріальне суспільство»), суспільні відносини реального соціалізму унеможливили їхній подальший розвиток?» [2] І це не про нас, але значно ближче, бо соціалістичне минуле, без сумніву, перемагає напівкапіталістичне сьогодні. Львівські аналітики, культурологи і мистецтвознавці, які згуртувалися навколо незалежного культурного часопису «І» (котрий, як на мене, сьогодні є найкращим прикладом періодичного інтелектуального друкованого видання), у матеріалі «Запізніле формування української нації в умовах глобалізації» стверджують, що сьогодні у світі відбувається перехід від індустріального до інформаційного суспільства.

«Відповідно, осмислення поняття «нації» як певної єдності у глобалізованому світі змінюється. Вже сьогодні її не можна обмежити територіальною чи мовною спільнотою» [3]. Отож стає зрозуміло, що зацікавити світову громадськість своєю культурою чи образотворчим мистецтвом сьогодні можливо у трьох випадках. Перший — сповідувати і працювати лише у національному, себто фольклорному, стилі, друге — вийти на рівень новітньої або суперновітньої технології, і третє — намагатися донести світові найцікавіше і найкраще з вітчизняної історії вже створеного мистецтва. Що стосується першої позиції, то тут все зрозуміло. Безумовно, люблячи, поважаючи і цінуючи національну культуру, обмежуватися лише її здобутками минулого щодо цілого світу вже замало. Етнографічний, фольклорний інтерес, безумовно, є, але з уявних 100 % він не складатиме і третини. Тут не може віднайти місця обуренню, адже така статистика стосується не лише нашої держави, а й усіх інших сучасних країн. Світ знайомився з національним українським мистецтвом, починаючи з перших років ХХ сторіччя, на виставках, де експонувалися твори Марії Примаченко, Ганни Собачко, інших майстрів декоративно-прикладного мистецтва. На художніх виставках часів радянської влади українське народне мистецтво було в експозиції 1936 року в Парижі, 1937-го — у Сполучених Штатах Америки, й аж до кінця минулого століття жодна велика презентація за кордоном не відбувалася без вишивок, ліжників, різьблених тарелів, глечиків, горщиків. Ці експозиції завжди викликали жвавий інтерес,

але, окрім українського народного мистецтва, світ знайомився з фольклорним мистецтвом багатьох інших країн, тієї ж Африки, Австралії, Нового світу, Мексики, Західної Європи, де Україна в цьому контексті була рівною серед рівних. Важко виділяти чи оцінювати народне мистецтво різних народів на зразок «хто кращий». Всі цікаві і самобутні.

Мистецтво оновленої України, тобто 12–15 останніх років, розвивалося за тією ж чи майже тією ж схемою, що і в інших (за винятком Балтійського регіону) республіках колишнього Радянського Союзу. Відразу майже масово митці звернулися до національної, забороненої раніше теми, згодом — до використання у творах сакральної (також не рекомендованої раніше) тематики, потому почалися пошуки нового чи ультранового в сучасному мистецтві. «Новим» виявилось звернення до вже не забороненого абстрактного мистецтва (здебільшого вибір засобів зосереджувався на активному використанні плями і локального кольору в побудовах композицій), а в реалістичних зображеннях — звернення до не рекомендованих за радянських часів сюжетів і мотивів, як-от: психоаналітичні роздуми, філософські мандри чи гіперреалістична псевдофотографія. Як на необізнаного пострадянського глядача, ці вправи у живописі були сприйняті цілком схвально. Насправді новим це мистецтво було лише на теренах колишнього СРСР. Аналоги такого живопису залишалися добре відомими в галереях усього світу, тож українські «нові» новими сприймалися лише на Батьківщині.

Намагання більшості українських митців ствердитися за кордоном на початку 1990-х особливих успіхів не мали. Толерантний Захід, звичайно, експонував твори з України, але так само виставлялися художники з Бірми, Гондурасу чи Нігерії. Митні формальності для наших співвітчизників спростились, і тому митець міг вже везти через державний кордон не три, а тридцять три власних і не тільки власних творів. Так народилися перші мистецькі кур'єри. Звичайно, ними були не мистецтвознавці. Люди, що на рубежі 90-х спекулювали в Югославії, Польщі, Туреччині товарами народного споживання, вмить вловили тимчасову зацікавленість Західної Європи пострадянським мистецтвом колишньої імперії. Власне, закордонному замовнику було принципово все одно — виставляти митця з Вінниці чи Барнаула. Близькість кордонів зіграла на нашу користь, і тому українських і білоруських митців возили більше, ніж, скажімо, казахських. Організатори таких закордонних експозицій залишались людьми радянського бізнесу і доволі часто обманювали художників у відсотках. Ця практика швидко закінчилася, хоча виявилась і не такою вже безкорисною.

Поодинокі намагання українських скульпторів пробитися на міжнародні симпозиуми (в таких форумах брали участь Ю. Синкевич, М. Цветков, Є. Прокопов та ін.) мали тимчасовий локальний успіх і, на жаль, не переросли в масовий процес. Приблизно те саме можна констатувати і щодо прикладного мистецтва. Безсумнівно цікаві творчі роботи Т. Левків, О. Міловзорова, Н. Юсупової, О. Миська, Л. Богинського, А. Бородкіна, І. Ковалевича, Л. Красюк проривалися на міжнародні бієнале (в основному у Фаєнці) і навіть посідали там призові місця, але й ці спроби прославити країну великого успіху не мали.

Стабільним лідером у професійному декоративному мистецтві була і залишається Західна Україна. Це, звичайно, пояснюється ґрунтовною львівською вищою школою і школами середнього рівня в Ужгороді, Косові тощо. Сучасні, сьогоденні роботи О. Липи, О. Дзиндри, У. Ярошевич, Р. Безпалкова продовжують прославляти Україну на міжнародних форумах. Але із сумом доводиться констатувати, що навіть цих талановитих, фанатично відданих справі митців замало для величезної держави. Гучних імен нашого мистецтва на Заході не залишилося. У Парижі — Сергій Чепік та Антон Соломуха — колишні кияни, у Нью-Йорку — Євген Прокопов, у Москві — Сергій Гета і Сергій Базилев, Орест Мисько у Прибалтиці...

Вітчизняне образотворче мистецтво нині важко класифікувати як класичний живопис, графіку чи інсталяцію, бо в переважній більшості робіт сьогодні присутні всі ознаки споріднених жанрів, які постають інструментом, що допомагає самовираженню майстра. Наприклад, Василь Бажай, у якого графічний, по суті, твір виконаний живописним кольором. Ефект підсилюється завдяки декоративній загадковості. Свіжі гарні роботи. Цей прийом використовував і Петро Бевза, може, більше уваги приділяючи графіці у живописі. Мій однокурсник Володя Бовкун вірний своєму фаху монументаліста. Його живопис монументальний, кольори здебільшого локальні. Матвій Вайсберг — несподіване звернення до сакральних мотивів, може, ледь підсвідомо, бо конкретних образів не існує, а стан душі і настроїв глядача подумки навертаються до іконопису. Олександр Дубовик та Олександр Міловзоров сповідують авангардне, абстрактне мистецтво. Це люди вже старшого покоління. Їхні абстракції не данина сьогоденню і можливість заробити. Обидва, міцні в минулому реалісти, ще в кінці 60-х вперше звернулися до нефігуративу. Обоє вважаю класиками жанру. Плямами кольору вибудовані живописні композиції Петра Лебединця. Його живопис космічний, яскравий, радісний і зрозумілий. Так само плямами створює свій живопис Тіберій Сільваші, щоправда, пляма інколи стає домінантою всього образу. У тому-то й майстерність. Юрій Соломко підхопив колись

модну в Європі тему живопису на картах світу. Так робила і Саша Прахова. Владислав Шеришевський спочатку використовував образ старої фотографії, навіть не намагаючись змінити сюжетну лінію дореволюційного фотографа, а пізніше звернувся до зображення еротичних моментів у живописі. Це було несподівано для українського глядача і викликало спочатку позитивні враження. Глибше у проблему психоаналізу в живописі заглибився Ігор Ступаченко. Його твори — діалог-відповідь Зигмунду Фрейду, не копіювання вже виробленого в літературі образу, а саме співпраця живописця з психоаналітиком.

Прізвищ сильних, талановитих митців можна було б навести сотню чи навіть більше. І вищезгадані, і незгадані персони — це люди, віддані українському образотворчому мистецтву, які мають визнання на Батьківщині і є дуже гарними, цікавими і професійними митцями. Вони, безперечно, досягли у своїй творчості європейського, а подекуди світового рівня. Досягли, і тільки. У нас, на жаль, немає прикладу перемоги сучасного мистецтва на світових рівнях. У кращому разі це «біля», «коло», «у контексті». І це зовсім не тому, що українські митці бездарні чи погані, ні. Просто такого рівня творчості досягли художники переважної більшості цивілізованих країн з різних континентів земної кулі. І графічні лінії на живописі, живопис у плямах, плями як засіб композиції, керамічні глечики і горщики виробляють сьогодні всі. У цьому змаганні немає переможців. Весь світ рівних можливостей, а з появою Інтернету — і рівної обізнаності. Образотворче мистецтво світу досягло межі, де лідера вже не існує і, мабуть, ніколи не буде. Намагання зацікавити глядача, слухача, поціновувача новими знахідками чи розробками сьогодні є життєвою необхідністю і засобом виживання усього, що претендує на звання «мистецтво». Як на мене, це логічно і цілком нормально. Ненормальним є нерозуміння проблеми і спроби в будь-який спосіб привернути до себе увагу, які часто, не увінчуючись успіхом, перетворюються на посміховисько, гідне хіба що... жалю, так само як і бажання продертися в лідери, експлуатуючи суто політичні, військові, сексуальні чи етнографічні важелі.

Останнім часом увага світу була привернута до art vision — мистецтва, яке твориться тут і зараз. Art vision швидко охопило більшість країн і, звичайно, проявилось в Україні. І що? Що нового? Вбивання поросяти в галереї, десяток одночасно включених телевізорів, повітряні кульки чи розмальовування людини фарбами? Може, нічна графіка з підпалюванням вогнищ? Ну хіба все це не призабуте стареньке? Масштаби, правда, не ті. Та куди там сучасним поодиноким винахідникам чи групам однодумців братися. Тільки уявіть на хвилину одночасний

старт тисячі гоночних мотоциклів з форсованими міцними двигунами в нацистській Німеччині... А палаюча свастика в нічних колонах із десятками тисяч вогнів, що рухаються? А сталінські паради? А кілька тисяч парашутистів в одну мить, а слова «Ленін», «Сталін», намальовані літаками в повітрі? А живі картини, складені з людських тіл у різнобарвному вбранні? А китайські змагання з плавання під керівництвом і за участю Мао Дзедуна? Невже хтось заперечить, що нове в сьогоднішньому мистецтві — це все те саме старе, лише переосмислене і перелатане? Отже, при більш детальному і професійному вивченні проблеми можна зробити висновки про сьогоднішнє захоплення сучасним мистецтвом без ознак національності і віросповідання. Тут і зараз.

Що ж цікавить художню світову громадськість сьогодні? Невже нічого? Зовсім не так. Останнім часом знову вкотре повертається мода на стиль, який вже встигли назвати «фігуративізмом», — зображення конкретної людини в конкретній дії. Художній світ згадав про академічний малюнок, закони побудови композиції та реальне чи натурне зображення героя в навколишній дійсності. Ось і згадалися наша академія і вірність академічному вихованню. У світі вже цілі прошарки сучасних митців не вміють намалювати руку, вже не кажучи про фігуру в цілому. Багато хто не вміє, а багато хто вже й не хоче. І тому цілком істотним є підвищений інтерес до країн, мистецтво яких збудоване на реалістичних засадах. Поміж них — Україна. До українського мистецтва 1920–1930-х років і особливо 1930–1960-х сьогодні багато уваги. Серед найбільш модних художників тієї доби росіяни — Лактіонов, Герасимов, Дейнека, Пименов, Корін, далі Коржев, Мойсеєнко, серед українців — Костецький, Бокшай, Шовкуненко, Отрощенко, Пузирков, Трохименко, Меліхов, Яблонська, Глюк, Григор'єв, Божій, Лопухов, Хан, Югай, Артамонов, Чичкан, Севастьянов, Голембієвська, Шаталін ...

І це дуже добре, і радісно таке розуміти. Бо якщо в такому великому, перенасиченому, безкомпромісному світі знайшлося врешті те, що привернуло увагу до української образотворчості, — слава Богу. Адже є десятки, сотні країн, мистецтво яких у світовому контексті не цікаве вже зовсім.

1. Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии. М.: Издательство «Художественный журнал», 1999. С. 59.

2. Жижек Славой. Возвышенный объект идеологии. М.: Издательство «Художественный журнал», 1999. С. 60.

3. Незалежний культурний часопис «І». № 22. Дрогобич: ПП «Коло», 2001. С. 5.

КИЇВСЬКА ОРГАНІЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

Шляхи розвитку і становлення

2002–2013

На долю України та її митців випало стільки випробувань, скільки більшості країн світу не судилося пережити і за кілька століть. А це, з одного боку, війна, роки розрухи і відбудови міста, з іншого — боротьба з формалізмом, космополітизмом, націоналізмом, утвердження соціалістичного реалізму, як єдино вірного і зрозумілого простому радянському народові художнього методу, і тиск комуністичного режиму, що не зупинявся й перед людськими жертвами.

Безумовно, у тій державі для художників було зроблено немало. Київ мав державний художній інститут — колишню Академію мистецтв, Лаврський технікум прикладного мистецтва — нинішній Інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, Республіканську художню школу, п'ять виставкових залів, п'ять художніх салонів, творчі дачі, потужний художньо-промисловий комбінат з цехами і виробничою базою, власні житлові будинки, творчі майстерні, видавничий відділ при Дирекції виставок. Кияни брали обов'язкову участь у творчих групах у Седневі, Дзинтарі, Сенежі, Паланзі, Гурзуфі, творчо працювали на кордонах республіки, а київський Будинок художника, зведений 1978 року, був центром культурного життя столиці, місцем зустрічей творчої еліти держави.

Член Спілки художників мав гарантований заробіток у Художньому фонді, художньому салоні, у видавництвах. По суті, обов'язковими були закупки з персональних, республіканських, рідше всесоюзних художніх виставок. Практикувалось соціальне замовлення. З художниками працювали професійні мистецтвознавці. Окремою ланкою було молодіжне об'єднання. Звичайно, за всі ці пільги треба було платити ... свободою творчості.

Революційні зміни в державі, крах комуністичної ідеології, проголошення Незалежності змінили творче життя нації і Київської організації Спілки художників, як складової її частини.

Працювати в нових умовах було важко. Зведене до мінімуму державне замовлення і державне дотаційне фінансування, перехід на нові правила

існування у соціумі зламали старі стереотипи і докорінно змінили умови можливого виживання. На початку 1990-х фінансове благополуччя більшості художників, зорієнтованих у своїй творчості на радянську тематику, водночас перетворилося на фінансове зuboжіння.

З іншого боку, демократичні умови розвитку оновленого суспільства дали можливість потужного творчого росту новій молодій генерації та митцям, чия творчість не базувалася на образах керманичів і оспівуванні досить сумнівних подій новітньої історії. Замість єдиного методу соціалістичного реалізму, художники Київської організації початку 90-х почали працювати у різних напрямках і течіях сучасного мистецтва. Перш за все, це звернення до національної та сакральної тематики, глибинне вивчення історії у новому, чесному її трактуванні, освоєння здобутків європейського та світового малярства, графіки, скульптури. Це і можливість працювати в не фігуративному живопису, використання художніх алегорій, гіперреалізму, чистої експресії, а також сотень незастосовуваних раніше методів і прийомів у побудові художнього образу твору. У Києві художниками нової генерації творилося нове мистецтво.

У сучасній Київській організації представлені майстри, що працюють у більшості можливих мистецьких напрямків. І практично усі вони у 1991–2013 роках зробили багато гарних, емоційних, цікавих творів. Для ілюстрації вищесказаного варто було б навести сотні імен наших творців і тисячі назв їхніх творів останнього десятиліття. У майстернях на вулицях Філатова, Перспективній, Дашавській, Курганівській, Сошенка, Антоновича, на Оболоні, на Андріївському узвозі, у седнівських творчих групах, у групових виставках межі 1980–1990-х, у переважній більшості, працювали члени Спільки художників чи молодіжного об'єднання. Так, якщо на початку сімдесятих число членів Спільки художників усієї України було трішки більше за півтори тисячі, то станом на 1990 рік майже така чисельність була у самій столиці.

Початок 1990-х позначився активною творчою працею більшості київських художників. Цьому сприяла оновлена Україна, прийняття нової Конституції, затвердження державних символів — тризуба і жовто-блакитного прапора, використання козацької символіки і водночас — можливість творчих стосунків із зарубіжжям — активні поїздки київських митців до Канади, США, Німеччини, Франції, це влаштування виставок у Чехії, Словенії, Польщі, Угорщині, Болгарії, це дружні стосунки Київської організації Спільки художників з Президентом України Леонідом Кравчуком, його приїзд до Седнева у травні 1992 року і зустріч з київськими митцями у Будинку художника. Все це вимальовувало картину демократичного сус-

пільства, де шанобливо ставляться до митця, поважають ветеранів і радіють здобуткам творчої молоді, а творчі можливості кожного митця оцінюються лише глядачами і шанувальниками. Чільні особи держави зустрічалися з митцями на відкриттях виставок, новий Президент України Леонід Кучма цікавився образотворчим мистецтвом не менше попереднього, він також відвідував Будинок художника і особисто вручав документи про почесні звання київським митцям. Міністр культури, віце-прем'єр-міністр України, Голова Київської держадміністрації виступали з промовами, обіцяючи підтримку столичним митцям. У жовтні 1997 року Л. Кучмою було підписано Закон «Про професійних творчих працівників та творчі спілки». Спілка художників України стала називатися Національною. Щоправда, кількості нових замовлень, виставкових залів, галерей чи державних стипендій це досі не додало.

Що ж дає нам наснагу? Що зумовило здобутки українських митців останнього десятиліття і допомогло їм піднятися до рівня образотворчості розвинутих європейських країн, стати цікавими не лише рідному невибагливому народу на Батьківщині, а й далеко за її межами. Перш за все — толерантність. Право рівного співіснування різних мистецьких уподобань, течій, напрямків у сьогоdnішньому мистецтві, коли, приміром, на одній виставці, під єдиним дахом мирно співіснують реалістично виписані чи виліплені образи поряд з відверто абстрактними. Рівні можливості усіх митців незалежної Національної спілки дали поштовх у відображенні національної ідеї, пошуках нових технік і технологій. З'явилося небачене раніше мистецтво інсталяції, contemporary art, трохи згодом art vision, «нова хвиля», «південноросійські», «реліктово-романтичні», у графіці — об'єднання нових тем і технік (Л. Бруєвич), у професійному декоративному мистецтві керамічний твір з майстерні художника переходить у сучасний інтер'єр та екстер'єр (Н. Юсупова, Л. Богинський, О. Миловзоров), ювелірне мистецтво киян зайняло місце серед найцікавіших зразків світових форумів у Москві та Яблуноксі (В. Друзенко, В. Балибердін, В. Хоменко, С. Серов), з підпілля вийшло нове мистецтво чорного кованого металу (О. Стасюк, О. Долинний), майже знищене ще за перших років радянської влади, як таке, що обслуговувало панівні класи. На початку 1990-х у Києві, як і в більшості міст і містечок України, з'являється багато галерей, навколо яких гуртується творчий люд, і не лише галерей, але й різних об'єднань, заборонених раніше як засобу можливого спілкування однодумців. Десять стрімких років уже перетворили на історію сучасного мистецтва неформальне творче об'єднання молодих радикалів, що неофіційно називалися «художниками Паризької комуни» (від назви вулиці, де містилися їхні

майстерні), об'єднання «Совіарт», лідери якого доклали багато зусиль для популяризації і становлення сучасного мистецтва, здійснивши ряд гучних виставок і міжнародних програм за участю київських митців і художників інших регіонів України, об'єднання «Погляд», об'єднання «Триптих», започаткованого О. Миловзоровим та О. Роготченком з метою згуртування професійних художників декоративного мистецтва, і можна було б згадати ще чимало новостворень у мистецькому житті столиці. Але ж уся художня «перебудова» почалася з Київської організації Спільки художників, з молодіжного об'єднання, керованого Т. Сільвапі, талановитих О. Голосія та І. Чичкана. На всесоюзній молодіжній виставці 88-го для усієї величезної держави стали одкровенням твори О. Гнилицького, О. Голосія, В. Трубіна, В. Цаголова, О. Ройтбурда, П. Керестея, Г. Семенко, М. Семесюк, Н. Пікуш, М. Євтушенко, Н. Лапчик і ще багатьох талановитих творців Києва. А у 2002-му теоретик сучасного мистецтва О. Титаренко напише у книзі «Мистецтво України», що була видана до знакової виставки українського мистецтва у Москві: «Треба віддати належне Спільці. Її “бокові” виставкові зали, на Володимирській та Горького, стали чи не плацдармом “нової хвилі”». У Спільці тоді працював О. Соловйов — «хрещений батько», теоретик та куратор цієї «хвилі».

Нове, сучасне у мистецтві притаманне перш за все творчій молоді. Саме в ці десять років Київська організація Спільки художників приділяла багато уваги роботі з молодими митцями. Це стосується їх участі у загальних і молодіжних виставках, які відбувалися у міській галереї «Лавра» та у залах ЦБХ, відряджень у творчі групи на кордони країни і організації звітних виставок у військових частинах, це створення галереї портретів ветеранів Збройних сил України. Сьогодні молодіжне об'єднання перетворилося на могутній рух молодих митців, а це не лише вирішення кадрових проблем, а й шлях творчого спадкоємства, здобуття молодими досвіду і продовження традицій середнього і старшого покоління.

Завдяки своєму центральному розташуванню й консолідації найвизначніших творчих сил КОНСХУ прийшла до Незалежності з найбільшим ядром професійних художників, а живописна секція була і залишається однією з найбільших і найвпливовіших у Спільці як творчо, так і ідейно.

Незалежність спонукала Спільку художників до активного перегляду цінностей, які до того вважалися непорушними і головними. На передній план почали виходити проблеми, які протягом багатьох десятиліть хвилювали митців, але не вважалися у тій системі першорядними. Саме у зв'язку з наймолодшими на той час членами організації заговорили про нову й до того ж «гарячу» згадану вище хвилю українського живопису їхні

пошуки в образотворчому мистецтві, і в живопису зокрема, відповідали на той час пошукам світового мистецтва, від яких українські художники тривалий час були відірвані.

Тема історії України стала однією з провідних у живопису київських митців. Було впроваджено майстерню історичного живопису в тодішній Українській академії образотворчого мистецтва і архітектури, надзвичайно цікаві теми розкривали історичні полотна керівника цієї майстерні Ф. Гуме-нюка. Золота медаль Академії мистецтв була присуджена творові В. Чеканюка «Богданові діти», незвичайну серію портретів непересічної історичної постаті — Галшки Гулевичівни створили київські живописці на заклик Національного університету «Києво-Могилянська академія» — художньо виразно й образно переконливо прозвучали роботи Л. Воедила, М. Перевальської, В. Кравченка, Н. Задорожної. Цикл історично й етнографічно вивірених живописних полотен «З української старовини» створила О. Полтавець-Гуйда. Заслужують на увагу роботи О. Солов'я «Мандрівний філософ Г. Сковорода», «Нескорені», серія образів «Гетьмани України», створена В. Франчуком. Яскраво і багатогранно історична тема прозвучала на виставці «500 років козацтва» у творах Л. Сотника, Ф. Гуменюка.

Іншим важливим напрямком живопису на цей час стало звернення до проблем духовних, зокрема віри та релігії. Утворення майстерні храмової культури та монументального живопису М. Стороженка в Українській академії образотворчого мистецтва і архітектури у 1994-му р. було проявом нагальності вирішення тем у галузі засобами образотворчого мистецтва. Ідея захопила як метрів, так і молодь — О. Лопухова, М. Гуйду, В. Баринову-Кулебу, Б. Михайлова.

В історії, а особливо в історії мистецтва, життя йде, часом повертаючись до витоків, до джерел. Початок останнього десятиліття ХХ сторіччя у художньому житті столиці нагадував період передреволюційного творчого бунту, великого культурного будівництва, виникнення нових музеїв і ствердження у мистецтві нових напрямків, може, трохи менше — час «відлиги», на межі 1960-х. Настав момент істини — творчого піднесення, сподівань і звершень. І якщо самовідданому пориву шістдесятників судилося бути приреченим і врешті сплюндрованим через ідеологію держави і її законслухняних виконавців, то могутнє творче піднесення нового періоду, яке трималося досить довго, спало через відсутність тієї ж ідеології, тобто через відсутність зацікавлення держави, у якій митці живуть і для якої творять.

Міські художники оновленим поглядом ширше зрозуміли народне мистецтво і звернулися до його національних традицій в сучасній обра-

зотворчості. Варто згадати живописні твори В. Баринової-Кулеби, Н. Денисової, Оксани та Ольги Слети, В. Копайгоренка, М. Соченко і багатьох-багатьох інших киян.

Живописців КОНСХУ за останнє десятиліття хвилювали не лише конкретні теми, які можна було виразити у сюжетних полотнах. Великий гурт живописців досліджував проблему кольору, його екзистенційні особливості, його життя на полотні, вплив ритму, фактури, співвідношення кольорів у створенні образу. 1992 року в Києві виникає досить цілісне творче угруповання — «Живописний заповідник». Сама назва гурту сповідувала дослідницьке ставлення, поважне і філософське, до такого явища, як новостворений вільний живопис. До «Заповідника» увійшли Т. Сільваші, А. Криволап, О. Животков, М. Кривенко, М. Гейко. У цікавих, часом лабораторних мистецьких пошуках ця група проіснувала десять років і досі не вичерпала свого творчого потенціалу, не припинила свого існування. Такого ж плану проблеми, але, можливо, з іще більшим спектром завдань і досліджень у творчості вирішують В. Будников, О. Бабак, М. Малишко, П. Бевза, О. Литвиненко, П. Лебединець, Л. Маркосян, А. Тертичний, А. Марчук, О. Бабенцова, М. Журавель, О. Агафонов, А. Блудов, Д. Нагурний, В. Бовкун. Нова генерація живописців переважно не задовольняється вирішенням традиційних, звичайних завдань, вони шукають істини за межами полотна і створюють живопис у просторі, серед довкілля, змішуючи стилі, форми, фактури.

Та все ж «вічні» жанри малярства, такі, як портрет, пейзаж, натюрморт, безумовно, цікаві митцям і сьогодні. Вони вирішуються київськими живописцями на новому етапі переконливо і різноманітно.

Професійно цікаво й виразно працювали кияни — корифеї українського живопису — Т. Яблонська, Т. Голембієвська, О. Лопухов, В. Шаталін, В. Гурін, О. Артамонов, Г. Васецький, В. Полтавець, В. Забашта, В. Рижих, Г. Неледва, В. Бабенцов, Е. Базилянський, Л. Сотник, В. Сидоренко. Вони беруть участь у спільчанських і поза спільчанських виставках, їхні роботи завжди слугують взірцем цілісності, закінченості та ідейної обґрунтованості.

Останнє десятиріччя для української пластики виявилось напружено-відповідальним. У етнонаціональному мистецькому просторі, в його сьогоденнішому розширеному геокультурному контексті насичені складні стильові та композиційні пошуки спрямовані в першу чергу на самовизначення національної ідеї відповідно до змісту і формальних принципів пластичного мислення української школи. Для київських скульпторів, як і для більшості митців держави, це був багатошаровий, з численними втратами й набутками одночасно, процес звільнення від стереотипів минулого,

подолання кризових обов'язкових явищ новоствореної держави, адаптація до блискавично запропонованого капіталістичного досвіду завдань і функцій митця-скульптора в новому суспільстві.

Непростий перехід на ринкові відносини київських скульпторів, які мали досвід роботи з художнім фондом, з переважною більшістю державних замовлень, централізованим литвом металів, фондівською закупкою придатного для творчої роботи каменю, інструменту, допоміжних матеріалів, зумовив певну розгубленість скульптурного цеху початку останнього десятиліття XX ст. Функції держави — стабільного роботодавця і покупця в одній особі перейшли до кожного скульптора індивідуально. Безкомпромісні 90-і змусили багатьох майстрів цього цеху звернутися до інших видів образотворчості або відійти від скульптури творчої і пристати до принципово комерційних проєктів, якщо щастило з утриманням власної галереї. Траплялися випадки додаткової професійної освіти і, що найболючіше, закордонна еміграція талановитих київських митців (О. Костін, Є. Прокопов, В. Федорук, В. Волосенко, Л. Декер-менджі, Г. Мацкін та ін.).

Були означені й суто внутрішні перешкоди для скульптури, як самостійного виду образотворення, хоча розподіл на монументальну, монументально-декоративну, станкову, медальєрну й пластику дрібних форм залишається актуальним і до сьогодні. Зберігся й жанровий розподіл скульптури. Пріоритетного розвитку набули портрет, натюрморт, анімалістична композиція. Саме поняття великої форми в станковій скульптурі знівелювалося під впливом замовника та сучасного дизайну приватних у переважній більшості інтер'єрів. Нескінченні малі форми продемонстрували експозиції найбільших форумів — всеукраїнських трієнале скульптури 1999 та 2002 років. Щоправда, таке тотальне звернення до малих форм можна пояснити відсутністю, чи точніше важкодоступністю, ливарного професійного виробництва. Втім, традиційний формат станкової скульптури (більше 80 см) протягом 90-х років не зникає, більше того — потроху знаходить свого елітного замовника-мецената. Як і раніше, на межі XIX–XX століть, скульптор плідно співпрацює з архітектором, бере участь у проєктуванні об'єктів приватницького будівництва, маєтків. Нові власники стають головним замовником сучасної скульптури. Останнє десятиліття привнесло у скульптуру забуті риси реставраційного мистецтва. З'являються нові завдання реставрації і відтворення за фотографіями чи малюнками скульптурних елементів, а подекуди скульптурних композицій так званої екстер'єрної скульптури головних фасадів. Іншого нового напрямку набула інтер'єрна скульптура — це ліпнина стель та стін, декорування камінів і ужиткових речей. До композиційного акцентування архі-

тектурного простору додається моно експозиція — тривимірна скульптура, плюс до того скульптура ландшафтна, яка стає все популярнішою у сьогоденнішньому соціумі. Прикладом — реставрований маєток ХІХ ст. у Пушчі-Водиці, нинішня міжнародна резиденція Культурно-благодійного фонду «Зоря», у реставрації і відродженні якого брала участь група київських скульпторів. Цей факт демонструє досить плідну адаптацію сучасних київських пластиків до нового державного і приватного замовлення.

На місцевому культурному ґрунті виникає нова ситуація скульптурного різновиду — ігрова, або пляжна, скульптура з піску (Київські конкурси в Гідропарку, 2001, 2003, 2007, 2010) чи льодова скульптура, яку започаткували у Києві 2000 року, влаштовуючи благодійну акцію на Софійському майдані. Важко сказати, що такі акції як творчі групи в центрі міста просто неба стали традиційними, але ж творча група у Маріїнському парку (2009) та творча група на Пейзажній алеї (2011) усе ж відбулися.

Втім, головний шлях київської скульптури продовжує балансувати між експериментом з формою, торкаючись іноді маргінальних сфер у проєктах *contemporary art* (приміром, проєкт О. Лагутенко і О. Сухоліта в Палаці мистецтв «Український дім» в рамках акції «Ініціатива. Проєкт 01», 2001), іноді ж цей шлях схиляється до документального варіанту з залученням гіперреалізму, як у пам'ятнику загиблим українським воїнам у Афганістані, — автор М. Олійник, пам'ятник М. Яковченку роботи В. та О. Чепеликів, Д. Мен-делеєву — В. Швецова та Ю. Кисельова. В окремий напрямок київської скульптури варто виділити мистецькі пошуки загальнолюдських ідеалів та образів. Наприклад, виставка скульптур В. Протаса, присвячена науковій конференції «Філософія міфу», або філософські мандри у творчості Б. Бистрова, яскравим представником пошуку ідеалу в образі був талановитий київський скульптор В. Міненко. Творчість більшості членів секції скульптури КОНСХУ впевнено можна віднести до цього магістрального напрямку сучасної скульптури, що, безумовно, завдячує міцній академічній професійній вищій школі (тут йдеться про школу київської академічної пластики, котра сповідує традиційно-реалістичні принципи твору). Саме завдяки київській школі роботи наших співвітчизників не розчиняються у світовому хаосі дизайнерських проєктів, як це трапляється з переважною більшістю скульпторів Старого і Нового світу. У нас є визнані світом лідери. Так, В. Бородай у циклах «Ню» 90-х р., засобами розкутої пластики анітрохи не поступається перед досягненнями Г. Мура. Потужно працювали М. Рапай, Ю. Укадер, Н. Дерегус, О. Скобликов, В. Зноба, О. Рапай-Маркіш, О. Пінчук, М. Цветков, Ю. Багаліка, А. Валієв, Б. Довгань, А. Забой, В. Клоков, В. Луцак, Б. Мазур, О. Володимиров, які збагатили своєю

творчістю національну скульптурну традицію. Тому для більшості скульпторів, після пережитого шоку початку 90-х, після адаптування в новітньому соціумі і цілком закономірного згасання культури постмодернізму, сьогодні залишається актуальною модерністська парадигма творчості. Поглиблена національною ідеєю, вона набуває нового духовного змісту (згадаймо твори Ю. Синькевича, П. Боцвина, А. Куца, В. Липовки, Є. Карпова).

Міцна київська скульптурна школа допомагає сьогодні поступово позбутися негативних наслідків постмодернізму, риси якого проявлялися у т. зв. сувенірній продукції авангардного чи псевдо сакрального, подекуди відверто кітчевого плану

В Україні принципово ствердилося плакатне мистецтво. Містами бурхливого розвитку були спочатку Харків, потім Київ. Це, звичайно, пояснюється більшою кількістю видавництв і кіностудій — основних замовників художнього плаката. На початку 1990-х років київський плакат (як і весь український), безперечно, своїм рейтингом не поступався перед здобутками плакатистів найбільш розвинених держав Європи — Польщі, Чехії, Словаччини, Угорщини, Росії і Прибалтики. Бурхливий творчий розвиток плакатного мистецтва 1980–1990-х років розмежував плакат на політичний і соціальний, як підвид продовжував існування кіноплакат, і з'явився принципово новий плакат — екологічний. Власне, популярності він набув у плакатистів усього світу і, звичайно, у київських митців. На межі 80–90-х рр. багато уваги приділялося довкіллю — знищеній природі, забрудненому повітрю і воді у річках та морях. Українська екологічна тема стала темою соціальною, в першу чергу завдяки Чорнобильській трагедії. Основним свідченням боротьби митця-плакатиста з екологічними негараздами постчорнобильської України і всієї планети в цілому стали твори В. Бистрякова, О. Білого, В. Васяновича, В. Вітера, Ю. Воеводи, Ф. Глущука, О. Кохана, О. Мікули, В. Тригубенка, Н. Фандикової, Г. Шевцова, О. Пітанка, В. Калуцького.

У бурхливі політично активні роки падіння СРСР, комуністичної партії, народження нового суспільства і нової свідомості художники-плакатисти відчували необхідність свого мистецтва. Цілком можливо, що завдяки саме політичній ситуації в країні київський плакат набув такого визнання і досяг реальних висот, зрівнявшись з традиційно важливими жанрами — живописом, графікою та скульптурою.

Неабиякого розвитку в творчості київських плакатистів набула тема національної свідомості, боротьби за чистоту мови, за відродження звичаїв, призабутих народом в умовах урбанізації і перемоги скла й бетону в архітектурі. Плакат боровся за відродження національного зодчества, по-

вернення в одяг національних мотивів в оздобленні вбрання. Початок 1990-х став часом відродження минулої слави репресованих 1930-х, народної гідності, могутності і гордості воєнних 1940-х і нового ковтка свободи минулого десятиліття.

Величезна за обсягом виставка плакатного мистецтва, що відбулася у Києві, була організована секцією плаката Київської організації. Участь у ній взяли не лише кияни, а й найвідоміший канадський плакатист Едвард Козак, Анатолій Коломієць зі США, молоді митці Угорщини, Словенії, Чехії, Польщі, Казахстану, Узбекистану, Росії, Білорусі. Титульною темою залишалися екологія, культурологія і національна свідомість митця в державі. Виставка мала неабиякий успіх у глядача. Більшість плакатів були видані київською «Майстернею, Сенс» та асоціацією «Зелений Світ». З тих часів соціального плаката видавництва більше не видавали. Натомість з'явився рекламний іноземний плакат, що пропагував чужі товари і чужі кінострічки. Про українське у іноземній творчості нагадували лише текстівки рідною мовою.

Останній конкурс плаката київських митців відбувся на початку 1990-х років і мав назву «Етнос — майбутнє минулого» (з тих часів конкурсів більше не відбувалося). Ця акція налічувала більше ста учасників, а кількість представлених творів сягнула за 200. Протягом кількох наступних років київську виставку з успіхом експонували у Таллінні, в Українському культурному центрі Москви, у Лос-Анджелесі і Сан-Франциско, Нью-Йорку, в місті Конік у Польщі і, звичайно, в Києві.

За останнє десятиліття секція плаката КОНСХУ провела 5 бієнале київського плаката. У 1991 році першу премію було присуджено О. Штанку, в 1993-му — В. Шості за плакат «Василь Стус», у 1995-му гран-прі за творчий пошук вибороли В. Вештак та І. Вештак-Остроменська (варто згадати, що головою журі тоді був корифей українського графічного мистецтва Г. Якутович), першу премію отримали також А. Будник та А. Вереша з Т. Фомічовою.

2000 року секція плаката КОНСХУ трансформувалася у секцію плаката і графічного дизайну. Вже в новій якості секція провела виставки «Український дизайн», де були показані дизайнерські розробки і художній плакат. 2003 року заплановано провести другу виставку українського сучасного дизайну разом з Спілкою рекламистів та КМДА. У найближчому майбутньому планується конкурс сучасного плаката з каталогом робіт. Розвитку плакатного мистецтва в столиці сприяє галерея «Майстерня», що розміщується у Будинку художника і зорієнтована саме на популяризацію цього жанру української образотворчості. За останні роки проведено багато ху-

дожніх виставок польського, чеського, французького, фінського і, звичайно, українського плаката.

Декоративно-прикладне, або декоративно-ужиткове, мистецтво КОНСХУ з початку 1990-х років ділилося на два напрямки — народне мистецтво і мистецтво професійне. Хоча цей розподіл був і залишається досить умовним. До народних традицій звертаються професіонали із спеціальною художньою освітою, а відпрацювавши все життя у традиціях народного мистецтва, автор, звичайно, стає професіоналом.

Говорячи про київську секцію прикладного мистецтва, ми, перш за все, звертаємо увагу на міське столичне мистецтво з його різновидами, традиціями і суперечностями. До 1990-х років не було жодної виставки, де б розділ ДПМ не був репрезентований яскравими, цікавими, самобутніми творчими роботами киян. Експозиції творів традиційного народного мистецтва України ставали окрасою практично всіх всесоюзних і зарубіжних виставок. На жаль, таке можна сказати не про всі виставки, що проходили у стінах НСХУ в 1991–2013 роках. Багато форумів взагалі не мали прикладного розділу або обмежувалися більш ніж скромними експозиціями. ДПМ Києва за останні роки позбулося ювелірного, швейних і трикотажних цехів на Київському художньому комбінаті, горнів для випалу гончарних виробів у легендарних майстернях на Філатова, величезного Київського заводу художнього скла, де працювали члени секції. На початку 1990-х керамісти практично втратили замовлення в архітектурі. Натомість набрав нового звучання та досить широкого розповсюдження батик — як доступний у виконанні вид мистецтва. Це твори Н. Грибань, А. Ламах, В. Корневої, Н. Щербаквої, Т. Мороз, М. Кочевської, Н. Бондаренко, Т. Мисковець. До митців ДПМ приєдналося багато художників інших напрямків, які почали працювати у техніках розпису на тканині. Звичайно, це пов'язано в першу чергу з особливостями техніки, але також і з можливістю реалізації твору в художніх салонах чи галереях міста. Народна картина на дереві М. Семесюк та І. Семесюк стягнула рівня оздоблення інтер'єрів і здобула визнання замовника. Стрімко розвинулося на початку 2000-х ковальство М. Пономаренка та його учнів з КДПДМ ім. М. Бойчука. Завдяки постійному сьогоднішньому замовленню в інтер'єри та екстер'єри сучасного індивідуального будівництва зростає зацікавленість до ковальського мистецтва. Ювелірне мистецтво, яке з біжутерного, виконуваного раніше у мельхіорі і міді, трансформувалося у мистецтво сучасне, контекстоване у Європу з урахуванням національних здобутків і традицій, новим баченням образу і композиційної побудови твору, з залученням раніше заборонених діамантів, золота, срібла (роботи В. Хоменка, С. Барановського В. Балабердіна).

Київське декоративне мистецтво, що твориться у п'ятимільйонному сучасному мегаполісі, якнайбільше з усіх інших пластичних мистецтв столиці зорієнтоване на національні традиції. Навіть у сучасних і суперсучасних гончарних виробках, гобелені великому і малому (міні гобелені), у творах ювелірних і ковальських, у ткацтві і вишивці домінантним є звернення до національної культури, її традицій і здобутків. Це, передусім, роботи Л. Жоголь, В. Хоменка, М. Базак, Л. Борисенко, Н. Пікуш, Л. Кришталь, гаптування Н. Борисенко, моделювання Г. Забашти, Г. Митрохіної, Л. Лебіги, О. Мазаєвої, у гончарстві В. Онищенко, П. Печорного, О. Миловзорова, Н. Ісупової, Л. Бо-гинського, О. Олійника, В. Борозенця, Г. Семенко, М. Євтушенко.

Секція художньої критики і мистецтвознавства КОНСХУ чисельним своїм складом дорівнює майже десятій частині від загальної кількості членів Спілки. Так звана «десятина» об'єднує в своїх лавах академіків, докторів і кандидатів наук, визначних українських науковців, викладачів теорії та історії мистецтв НАОМА, працівників музеїв та бібліотек, галерей і редакцій. Практично всі найкращі мистецтвознавці столиці є членами секції. Головною метою секції критики та мистецтвознавства було і залишається гуртування розпорошених мистецтвознавчих сил, матеріальна, правова і творча допомога. Яскраві імена українських вчених, що працювали і очолювали мистецтвознавчий гурт, — П. Говдя, П. Білецький, В. Афанасьєв, Є. Афанасьєв, І. Верба, Г. Логвин, Л. Владич, Н. Велігоцька, Ю. Белічко, М. Криволапов, О. Данченко, А. Драк, Б. Лобановський, О. Федорук, Л. Міляєва, В. Рубан, Д. Степовик, Л. Членова, Д. Янко та інші були і залишаються для середнього та молодшого покоління сьогоденних науковців взірцем відданості своєму покликанню.

Демократичні досягнення держави у період 1991–2013 років не найкращим чином позначилися на роботі професійної критики. Припинення фінансування творчих груп у Седневі, де до 1990-х років протягом вересня працювали мистецтвознавці, як рівні поряд з іншими творчими спілчанськими професіями — живописців, графіків, митців ДПМ, ветеранів війни; скасування видавничого відділу — основного замовника мистецтвознавчих праць до каталогів виставок у Спілці художників і відміна головної оплачуваної доповіді на обговореннях виставок на початку 1990-х призвели до тимчасової кризи, яка посилилася через відсутність власного друкованого органу. Неможливість видавати розвідки і тексти наблизили нове лихо — неможливість молодим вченим набрати потрібну кількість публікацій, необхідних для вступу до СХ. Ситуація почала вирівнюватись у середині минулого десятиліття, коли мистецтвознавчими статтями заціка-

вились суміжні з культурою видання. І якщо з кінця 1980-х до 1997 року до Спілки художників не вступив жоден мистецтвознавець, то вже у 1998-му було рекомендовано 3, в 2000-му — одразу десять, а за останні роки (включно з 2013) 41. Умови вступу, як і раніше, вимагали монографію, видання якої власним коштом вченого ставало практично неможливим. Однак секція продовжувала збиратися на обговорення виставок, культурних подій, рецензування періодичної мистецтвознавчої і фундаментальної академічної літератури. Праці членів секції публікувалися у альманасі «Мистецтвознавство України», «Мистецтвознавчих об'єднань», що видавалися Академією мистецтв України, «Сучасне мистецтва», «Художня культура. Актуальне мистецтво», які видає сьогодні Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, у проектах галерей і об'єднань, котрі не входили до СХ і фінансувалися іншими установами. Нemoжливість видання окремої збірки праць членів секції призвела до нової форми творчого спілкування — конференції, що давало можливість вирішення нагальних фахових проблем і обміну інформацією.

Конференція «Східний блок. Проблеми інтеграції української образотворчості у світовий культурний простір», проведена секцією мистецтвознавства 2002 року, була міжнародною. Участь у роботі взяли представники більшості культурних центрів України — Львова, Харкова, Полтави, Сум, Києва, Рівного та мистецтвознавці Білорусі, Росії, США, Чехії, Польщі. Знаковими в історії сучасного мистецтвознавства стали конференції «Проблеми мистецтвознавства та художньої критики початку нового століття», авторська програма О. Роготченка «Мистецтвознавці всіх країн і напрямків — єднайтеся» (2001) та «Міст Львів — Київ (Схід — Захід). Дві школи мистецтвознавства, два осередки. Проблеми останнього десятиліття», що була проведена у Києві за ініціативи львівської та київської секцій мистецтвознавства.

З розвитком сучасних пластичних мистецтв наприкінці 90-х в Україні почався розквіт професійного мистецтвознавства. До роботи у великих каталогах «Всеукраїнська трієнале графіки — 97», «Всеукраїнська трієнале скульптури — 99», «Всеукраїнська трієнале живопису — 98». «Мистецькі імпресії», «Книга поглядів (мистецтво нового образу)», «10 років Незалежності у творчості сучасних київських художників», «Художники і Поділ», «XX художників України (кінець сторіччя)» залучаються члени секції, які до того ж стають кураторами багатьох найбільш відомих акцій, — Д. Горбачов, О. Со-ловйов, О. Авраменко, Н. Сухоліт, В. Цельтнер, Г. Складенко, О. Сидор-Гібелінда, М. Протас, Л. Лисенко, М. Костюченко, І. Волощук та інші.

Концепція найбільшої за останні роки закордонної виставки України у Москві, присвяченої року України в Росії, була розроблена за участю київських мистецтвознавців — О. Авраменко, Н. Велігоцької, О. Лагутенко, О. Титаренка і мала неабиякий успіх.

2002 року КОНСХУ разом з Фондом сприяння розвитку мистецтв, Інститутом проблем сучасного мистецтва, Академією мистецтв України, Національним художнім музеєм України започаткували власний мистецький журнал — «Мистецтво України». Це одна з найбільших перемог у роботі не лише секції критики, а й усієї Спілки художників. Адже це відновлена можливість видання не тільки суто наукових текстів, а й вихід з інформаційного вакууму, можливість між секційного діалогу, досліджень сучасного арт-ринку, огляд мистецьких подій, що стосуються усіх напрямків сучасної культури толерантної багатонаціональної організації. До сьогодні продовжується робота над багатотомною історією українського мистецтва, яку веде Академія наук України. Практично всі дослідники, що працюють над створенням найбільшого за роки Незалежності наукового проекту, є члени секції мистецтвознавства.

Із скасуванням у НСХУ комісії з питань мистецтвознавства, київська секція стала координаційним центром мистецтвознавства України, а з появою судових позовів на мистецтвознавців — механізмом юридичної і правової допомоги.

З 2001 року поновлена головна доповідь на спілчанських художніх виставках. Першою ластівкою нового часу стало публічне обговорення весняної жіночої виставки (доповідач — кандидат мистецтвознавства О. Авраменко).

Доробок секції останніх років — 170 доповідей провідних мистецтвознавців на двадцяти конференціях. З 2003 року за фінансової підтримки небайдужих до проблем мистецтва і науки суверенної України організацій, і в першу чергу НСХУ, під проводом секції вийшло перше число окремої наукової збірки мистецтвознавчих досліджень «Міст». До 2006 року світ побачив 3 випуски «Мосту». З 2007 року міст став штатним виданням Інституту проблем сучасного мистецтва. До 2013 року уже вийшло вісім випусків цієї унікальної збірки мистецтвознавчих досліджень.

З розвитком науково-технічного прогресу сформувався особливий вид мистецтва — художнє проектування і оформлення навколишнього середовища. Так називається і одна з секцій КОНСХУ, що об'єднує митців, які створюють оригінальні, функціонально оздоблені об'єкти, вирішуючи архітектурне і дизайнерське завдання. Вони здійснюють комплексне оформлення музеїв, виставок, залів урочистих подій, сучасних салонів-магазинів.

нів, офісів, освітянських, промислових, адміністративних та інших об'єктів навколишнього середовища. За останнє десятиліття художники секції виграли багато конкурсів, а більшість їхніх проектів втілені у реальне життя. Це твори В. Губенка, В. Гаврилова, М. Лебеда, Ю. Силантьєва та ін. Спираючись на багаторічний досвід, професійні знання і на сучасні світові здобутки, мистецтво сьогодишнього інтер'єру України має вписуватись у контекст світового проектування, разом з тим залишаючись саме українським, національним. Художнє проектування і оформлення — це й промислова графіка та реклама, а також фірмовий стиль, емблематика, виготовлення нагород, пам'ятних знаків, медалей, орденів тощо.

Напрацьований десятиліттями творчий потенціал секції, на жаль, не використовується належним чином — через катастрофічне зменшення державного замовлення і практично перерваний діалог між приватним замовником та СХ. Сьогодні вплив і підтримка держави є необхідною умовою виживання спілчанських художників проектування.

Секція монументального мистецтва КОНСХУ за роки свого існування мала чи не найбільший доробок у Києві. З монументального мистецтва почався план монументальної пропаганди, ствердження нових ідей і образів, народження нових імен. Українське монументальне мистецтво породило плеяду геніїв образотворчого мистецтва людства — М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, В. Кричевський. Монументальне мистецтво України пережило злети і падіння. Комуністичний режим волів бачити твори, які в першу чергу задовольняли смак замовника — держави. Годі було й сподіватися зробити щось не у контексті затвердженого художньою радою ескізу. Сучасна історія мистецтв України знає жахливі приклади знищення монументальних творів, які не сподобалися керманичам. Так, на початку 1970-х років за ніч було знищено твір Г. Севрук — залізобетонну квітку, що стояла в кінцевій точці зупинки восьмого трамвайного маршруту біля стін Державного університету ім. Т. Шевченка на вулиці Толстого. За неофіційною версією, прекрасний твір у когось із комуністичних лідерів асоціювався з забороненим тризубом (нинішнім державним символом Незалежної України). Така ж доля спіткала унікальну роботу київських монументалістів А. Рибачук та В. Мельниченка — «Стіну плачу» в меморіально-архітектурному комплексі Київського крематорію. В цьому випадку з нескореним мистецтвом розібралися з патологічною жорстокістю. Мистецький витвір залили бетоном вищої марки, щоб ніколи не відбити. Серед монументального мистецтва радянських часів було, звичайно, чимало творів випадкових, кон'юнктурних, малоцікавих. Мозаїкою викладалися тисячі автобусних зупинок по всій Україні, розписами вкривалися квадратні кі-

лометри стін клубів, заводських їдалень, інститутських фойє. І серед тих робіт були різні — часом дуже сильні, вдалі, що досі милують око глядача, а були, на жаль, кон'юктурні, комуністично налаштовані, мало цікаві у художньому сенсі. Авторами таких творів виступали «свої» митці, яким і віддавалися найвигідніші об'єкти, що прославляли керманічів та вигадані сюжети з не існуючої історії.

До часів Незалежності секція монументального мистецтва КОНСХУ прийшла з величезним творчим потенціалом. Саме київським монументалістам належать перші виставки непокори, що організовувалися у стінах Київського політехнічного інституту і в Софії Київській. Київське об'єднання «Погляд», започатковане митцями-монументалістами на початку 90-х, багатьом митцям показало правильний шлях у мистецтві. На виставках панував дух щирого братерства. До монументалістів приєднувалися графіки, живописці, митці декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавці. Національна ідея, свобода і віра в майбутнє збуджували суспільність. До КПП, де експонувалися виставки «Погляду», йшли сотні, тисячі киян. Оновлене демократичними перетвореннями, мистецтво було жаданим і зрозумілим народу. Але ейфорія скінчилася. Разом з нею скінчилося і державне замовлення ...

І все ж чудо трапилося. Оновлена держава, де упродовж 70-ти років знищували і нівечили храмову архітектуру, відродила, збудувала першу церкву... далі другу, третю, соту. Митець став знову потрібен, а в Академії мистецтв відродилася кафедра монументального храмового живопису — рідного і зрозумілого у цих стінах. І ніби відповідь розстріляному відродженню тридцятих — молоді таланти з майстерні академіка М. Стороженька опановують сьогодні основи найдревнішого українського мистецтва — монументального розпису, мозаїки, вітража. Звичайно, ще замовлень замало. У порівнянні із тисячами зруйнованих православних церков, католицьких костьолів, мечетей, синагог, кінас спорудження культової архітектури відбувається повільно, але, крім сакрального храмового будівництва, сьогодні поволі повертається замовлення монументального оздоблення громадського будівництва.

За згаданий період були відбудовані й оздоблені монументальними розписами київська церква Миколи Притиска на Подолі роботи М. Стороженька та комплекс Михайлівського Золотоверхого монастиря. За цей час будувалися і реставрувалися православні церкви за кордоном. Київських митців неодноразово запрошували до виконання оздоблення таких храмів. Слід відзначити закордонні розписи А. Гайдамаки, Д. Нагурного, В. Бовкуна, О. Дубовика.

Секція графіки КОНЮХУ — друга за кількістю митців, що об'єднує це стародавнє прекрасне мистецтво чистого малюнку, першодруку, сучасної книги, плаката, новітньої комп'ютерної технології. Графічне мистецтво у зазначений період зазнало не менш суттєвих змін, аніж усі інші види. Так само багато втрат. Графіка в Україні за нових часів практично позбавлена замовлень та зацікавленості суспільства.

Тимчасова криза книговидання нищівно вплинула на мистецтво книжкової графіки. А в Україні, особливо в Києві, надзвичайно висока культура оформлення книжок і сильна школа книжкової ілюстрації як художньої, так і наукової літератури. До ілюстрування книжок часто зверталися і станковісти. Хоча специфіка й існує, мало хто замикається лише на одному виді самовиявлення — цікавила станкова графіка таких визначних ілюстраторів, як Г. Якутович, О. Данченко, С. Адамович, В. Куткін. З цієї ж когорти потужних митців — О. Фіщенко, О. Губарев, М. Попов, Н. Лопухова, А. Базилевич, які витримують високий рівень майстерності.

Раніше графічні твори активно виходили з-під рук живописців і навіть монументалістів — як М. Стороженко, К. Левич, Б. Михайлов, В. Полтавець. Тепер — відбувається зворотній процес — графіки звертаються до більш актуального на сьогодні живопису — С. Якутович, О. Родіна, А. Блудов, О. Ігнащенко і навіть до монументального мистецтва — О. Івахненко (розписи у Музеї Т. Г. Шевченка в Каневі).

Втім, з часом, як галузь комерційна й кон'юнктурно налаштована, книжкова графіка стала творчо реагувати на жорсткі вимоги видавців, і нова ілюстрація з'явилася. Правда, ілюстратори знаходять можливість реалізуватися переважно завдяки іноземним видавцям, проте й українські вже трохи оживають. Варто згадати В.Сірка, який ілюструє книжки у видавництві «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА». Саме за свої ілюстрації він на Міжнародному книжковому ярмарку в Москві був названий «Людиною книги — 2002».

Варто зауважити особливу тенденцію київської графіки останнього десятиліття — потяг до «картинності» як за розміром, характером композицій, так і за використанням кольору. Це зумовлено новою ситуацією, орієнтуванням на інтер'єрний простір сучасного дизайну. Київські художники мистецтво графіки тримають на справді високому рівні — твори Г. Галинської, С. Якутовича, В. Гордійчука, М. Компанця, В. Перевалського, Б. Туліна, Н. Лопухової, О. Прахової, Н. Ніколайчук, К. Радько, В. Іванова-Ахметова, О. Кирпенко, М. Кочубея та інших цікаві глядачам і замовникам, їх добре знають за кордоном, їх можна побачити не лише на виставках, а й на сторінках презентаційних календарів, на стінах офісів та приватних квартир. Саме це і є сьогодні поле життя образотворчого мистецтва.

Вірний своїй «вільній» графічній манері В. Чебикін постійно творчо працює, виставляється й рік за роком випускає зі своєї майстерні гарних художників, які реагують на реалії нової України по-сучасному. Так, активно творчо проявилися в останні роки К. Гутникова та Ю. Майстренко — вони з того дуже вузького кола митців, що працюють в офорті. Тут варто згадати й офорти К. Ходаківської, Л. Бруєвич, А. Сіденко, О. Стратійчук, В. Хайдурової, М. Кочубея.

Своєрідними камертонами і важливими оглядами творчості графіків, їхніх індивідуальних здобутків були в ці роки трієнале На них митці продемонстрували і рисунок, і акварель, і офорт, монотипію, меццо-тинто, дереворит, лінорит, літографію, колаж, ситодрук, плотер, мішану техніку, комп'ютер, цифровий друк.

З чималої когорти київських художників театру та кіно, які успішно працювали протягом останнього десятиріччя, слід відзначити двох лауреатів Національної премії України ім. Т. Шевченка — Д. Лідера та М. Левитську, що удостоїлись цієї нагороди в роки Незалежності України.

Д. Лідер — один з найвідоміших українських сценографів, народний художник України, був дійсний член Академії мистецтв України, оформив найбільш цікаві вистави у театрі ім. І. Франка в Києві, які ще й досі не сходять зі сцени, — «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Дядя Ваня» А. Чехова, «Камінний господар» Лесі Українки, «Тев'є-Тавель» Шолом-Алейхема та інші.

Він виховав також цілу плеяду молодих митців театру, однією з яких була й заслужений художник України М. Левитська, що отримала високу державну відзнаку за оформлення вистав у Національній опері України протягом останніх років.

За десятиліття відбулося чимало змін і в особовому складі Київської організації. Пішли з життя багато видатних митців КОНСХУ. Без них організація дуже збідніла. Але життя невинне. Підросла і змужніла творча молодь, нова генерація. Це стосується, звичайно, всіх без винятку напрямків київської образотворчості. Остання виставка претендентів на вступ до Спільки художників сягнула рівня дорослих митців. І це спільчанська надія на майбутнє.

МАЛАЯ СКУЛЬПТУРА

2002

Если Вы попросите специалиста в Киеве назвать десять рейтинговых имен современных украинских скульпторов, представляющих разные поколения, то имя Михаила Цветкова будет названо непременно. Также оно будет названо искусствоведами и галеристами Москвы, Мюнхена и Нью-Йорка. Правда, в этом случае остальных имен будет уже не десять — три, четыре максимум. Ученые будущего, разбираясь в художественном процессе Украины самого начала XXI века, несомненно отметят, что от прокатившихся катаклизмов в стране наибольший урон понесло некогда расцветшее пышным цветом изобразительное искусство. Более всего пострадали те виды и жанры, изготовление которых было связано с производственными процессами — ковкой, литьем, формовкой, резьбой в камне. Первой среди равных окажется скульптура. Она пострадала более других из-за социальности заказа, невостребованности в большинстве случаев увековечивания героев и событий и из-за невоспроизводства кадров в необходимом для общества объеме. Сегодня быть скульптором в чистом виде (не скатиться на слащаво-салонный уровень производства статуэток до 18 см высотой и кладбищенского вечного заказа авторитетных покойников) — это уже подвиг. В стране, где, за исключением одной площади в одном городе, не востребованы памятники, где практически остановилась индустрия производства скульптуры и где мастера, умеющие выполнить фантазию художника в материале, сегодня торгуют на базарах, рассуждать о высоком искусстве не всегда этично. И, тем не менее, в 50-ти миллионной европейской стране — Украине — древнейшее классическое искусство скульптуры не умерло. Есть еще люди, смысл жизни и творчество которых слились воедино, и об одном из них — Михаиле Цветкове нынешнее повествование.

Современная модная теория трех волн в жизни художника, поэта, музыканта, композитора (это три творческих подъема мастера и три степени восприятия его работ окружающей средой), одним ударом разби-

лась вдребезги о талант Миши Цветкова, вернее о результаты таланта — все новые и новые образы, аллегории, многосложные технические новшества и доведенное до совершенства исполнение, в законченности каждой скульптурной фразы, в композиционном построении произведения, логике выбранной фактуры, от нарочито шершавого гранита до безукоризненно отполированной зеркальной бронзы. Мелочей в скульптуре Цветкова нет, как нет их и во всей творческой жизни мастера. Непредсказуемый и взрывоопасный в работе. Его решения иногда не просто шокируют — убивают обывателя смелостью, остротой, невиданностью. Ох, как это порой раздражает и не нравится! Ведь уничтожен привычный стереотип, в котором художник — рубаха-парень, небрит, слегка пьян, талантлив, но не понят обществом, за граница бы оценила, но нет возможности заплатить литейщику и негодяю галеристу, чтобы донести бесценные свои несделанные работы до капиталистического ценителя, а лучший транспорт — это трамвай и, конечно, во всем виновата перестройка и люди с Банковой, ибо заказа нет, мастерскую забрали, а о закупках с выставки забыли думать. О каком там творчестве на голодный желудок речь. А вот и Миша Цветков. Ему пятьдесят в этом году, а он все Миша. Подтянутый, крепкий, чисто и модно одетый, на хорошем автомобиле, работы покупаются, и раскручен не имиджмейкерами на ТВ роликах за украденные папой деньги, а силой собственного таланта. Человеку полста, а он — Миша. И не по отчеству. А как отчество футбольного гения Олега Блохина? Оказывается, не в этом дело! В скульптуре — Миша, в спорте — Олег, в искусствознании — Саша Соловьев, в живописи — Дима Нагурный и Володя Бовкун, в графике — Сережа Якутович, в плакате — Володя Вештак. Это же мое поколение. И если честно, как на духу, лучших я и не знаю.

С Мишей Цветковым мы учились в художественном институте в одно время, затем обитали в одном пространстве в течение двадцати лет — я в двухкомнатной квартире на 10-м этаже дома художников на Кургановской, а он — на первом в такой же мастерской. 15 лет вместе с Женей Прокоповым, а затем один. Могу подтвердить не по наслышке — работоспособности Мишель фантастической. Он работал сутками, запойно. Свет в его «скульптурке» в 4 утра был делом абсолютно привычным. В одной из статей о мастере я прочитал, что он не лепил вождей. Это не совсем так. Лепил. Фокус — как? А как — я свидетель. За ночь метровый бюст Владимира Ильича. Поутру художественный выездной совет из крепких ревнителей, и ни одного замечания. Это значит, заработана тысяча советских рублей — эквивалент сегодняшней тысяче до-

лларов. О таком гусарстве, кроме Александра Павловича Скобликова, пожалуй, никто и не вспомнит. И расценивать это нужно вовсе не как «за-робитчанство» и не как дань тогдашней моде. Это подтверждение великолепного мастерства и таланта, умение сконцентрироваться и быть суперпрофессионалом в своем деле. Так что лепил. И не всегда на престижном «Опеле» ездил. Была и «тройка». Правда, клапаны на распределительном валу регулировал сам. Многие нынешние водители понятия не имеют, что это такое.

Из сотни Мишиных произведений с особым трепетом я отношусь к его раннему творчеству, к вещам конца 70-х — начала 80-х годов. Писатель А.Чехов изображен с собакой таксой. Это мой пес Макс позировал Мише. Работа явно удалась.

Прекрасная камерная серия «Балет». Образы выверены, отточены, интересны и таинственны, в меру натуральны, портретное сходство уловимо, и интрига есть. Зайдите сегодня в художественные салоны страны и увидите в витрине статуэтки балерин и чужую под ними фамилию — не верьте прочитанному. Это у М.Цветкова образы одолжены. Из последних работ очень привлекателен «Корабль». Многосложная литая скульптура социальна и язвительна. И очень смелая. Это же мы в сегодняшнем нашем государстве. А куда плывем, панове?

Миша обратил на себя внимание еще в студенчестве. Его работа «Прыгун» очаровала и насторожила. Изогнув тело атлета в невероятном, но не выдуманном, реальном полете спиной назад через планку, он сумел придать статичной глине движение и полет. Архитектоника образа казалась совершенной. Скульптура соприкасалась с землей всего лишь в одной точке. Человек парил в пространстве не образно, а абсолютно реально. Наверное, никто тогда и не догадался, что это он себя изобразил. И полетел к вершине таланта, и достиг ее и не разбился...

Американский мой коллега из Вашингтона на форуме галерей в Гамбурге в докладе о мировой скульптуре дня сегодняшнего из украинцев назвал одну фамилию — Михаила Цветкова. Что же, радостно и грустно одновременно.

ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА ДЕВ'ЯНОСТИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

До аналізу ролі Спільки художників у формуванні національної мистецької школи України

2003

Походження образотворчого мистецтва в контексті людської цивілізації пояснюється кількома теоріями, жодна з яких і дотепер не визнана вичерпною. Проте одна з найбільш переконливих — «сакральна»: малярство, скульптура, архітектура стали можливі тому і тільки тому, що вони були необхідною частиною релігійної практики. Але якщо стосовно «великих мистецтв» ще якось припускається кантівський принцип «незацікавленого задоволення», то в царині декоративно-ужиткового мистецтва присутність «вищого начала» лише на перший погляд видається парадоксом. Увесь побут людини первісної доби був пронизаний спробою пояснення грізного та жорстокого універсуму, в гущу якого було закинуто знедолену людську істоту. Перші візерунки були просякнуті теогонічним сенсом. Знаки оберегів вкривали тло прадавнього посуду. Мистецтво запитувало милості богів і намагалось дати своєму сучасникові прийнятні відповіді на питання, що виникали на кожному кроці і не мислилися без співвіднесення з небесами.

З появою християнства відбувається процес унікального ідейно-тематичного збагачення мистецької скарбнички. «Образи новозавітних повістин, трансформовані і опосередковані вторинною міфологією в апокрифічному письменстві і в народних віруваннях, здійснили універсальний вплив на художню творчість. На візантійсько-слов'янському Сході з'являється нова чуттєвість, наприклад у зображеннях Голгофи

чи оплакування Христа, на Заході, особливо німецькому, вона поєднується з різким натуралізмом у зображенні розтерзаних тіл Христа і мучеників. Естетичне відкриття своєрідності християнської міфології порівняно з античною було здійснене романтизмом» [1].

Однак за радянських часів художники, що працювали у галузі декоративно-ужиткового мистецтва (далі — ДУМ), втім як і всі інші, зазнавали ідеологічних утисків та регламентованості, через які тема релігії була табуованою. Але ж саме цей вид мистецтва є найбільш придатним для втілення релігійних ідей на світському, зокрема побутовому, рівні. Адже кераміка, вишивка, різьбярство, килимарство тощо, взагалі будь-які дуже приватні, домашні, ужиткові речі, позначені теплотою, є ідеально спільномірні людській особі. Саме тому декоративно-ужитковий світ, наповнений образами Старого і Нового Завіту, християнських апокрифів, мартирологів та церковних свят, виступає як оптимально дієвий у калейдоскопі «інших» мистецтв, адже він водночас є дотичним і до душі, і до фізичного існування того, хто до нього залучений чи свідомо звертається. А горизонт поширення його впливу — дуже і дуже широкий, бо охоплює найширші верстви суспільства, які ми без вагань можемо назвати народом, оскільки саме в народних традиціях побутує активне використання творів ДУМ.

Керівні органи творчих спілок (художників, кінематографістів, письменників, композиторів), творчих навчальних закладів, а також Міністерство культури та відділи культури ЦК КПУ наполегливо «не рекомендували» будь-яке використання в художніх творах релігійної тематики взагалі, а християнства зокрема, окрім тих випадків, коли це відбувалося в викривально-руйнівному, себто атеїстичному, контексті, — і це справді заохочувалося партією та урядом, починаючи з перших років радянської влади, із часів монументальної пропаганди і до середини — кінця 80-х років ХХ століття.

Це спричинило фактичне викорінення та занепад цілого шару християнської тематики в офіційному мистецтві (на відміну від дожовтневої доби, коли «християнське» і «державне» розумілося як паралельні поняття). Тому на художніх та, зрештою, усяких інших виставках годі було зустріти твори з ликом Христа чи Богоматері, не кажучи вже про Адама і Єву, Мойсея, Давида-псалмопівця, Соломона, апостола Павла...

Разом з тим вже у 1990-х з'являються митці які не бояться братися за вічні теми. Олександр Міловзоров тому приклад. Серія «Великдень». Один з аркушів серії напряду кореспондований до величного образу підбанної софійської мозаїки — Богоматері Оранти. Автор не боїться допов-

нити з дитинства добре відому кожному українцеві композицію класичного зображення квазі волонтарними доповненнями — мотивами флоральними та декоративно-абстрактними, а також зображеннями чаші і книги (натомість відмовившись від будь-якої деталізації рис лику Діви Марії). У результаті Міловзоров створює натхненний гімн божественному началу, яке адекватно реінкарнує себе навіть в апокрифічних, здавалося б, атрибутах. Зовсім інший настрій пронизує дві шамотні постаті його «Благовіщення» (1988). Митець передає у важких, тьмяно-суворих формах зображення лапідарні постаті ангела і Діви, що унеможливають жодний побутовізм (взагалі маловластивий візантійсько-православному мистецтву, на відміну від ренесансово-католицького). «Його» Гавриїл по вінця наповнений тихим, трагічним смутком, але не менш це є властивим і для стану Марії. Можна сказати так: «Благовіщення» (за Міловзоровим) вже містить у собі трагічну потенцію «Голгофи». Часто автор вдається до своєрідної «поетики фрагмента», обігруючи в «Пам'яті» (1987) та «Пізнích записах» (1988) — так і кортить сказати: уламки — ликів, стоп, долоні ангелів. Сріблясто-жовтий колір поверхні наче вбирає у себе життєдайність небесного світла, і навіть «уламчастість» фігуративних елементів (умовний термін, адже йдеться про «частини тіла» істот, канонічно визнаних позастатевими і безтілесними) апелює не так до практики археологічних експедицій, як до принципу апофатизму: святе подає простому смертному знак про себе натяком, ніколи не оприлюднюючись цілком, але почасти використовуючи і якісь засади катафізму, портрет з висловом Іоанна Дамаскіна: «Через тілесне розуміння приходити до споглядання духовного» [2]. Силуетна узагальненість, поєднувана з язичницькими символами (наприклад, зоране поле — ромб із крапкою) та генрі-мурівською «жагою наскрізних отворів», домінує у «Складні» (1990), тематично також кореспондованому до християнської ідеології. Слушним є спостереження Б. Лобановського: «Серія «Кіоти» (1990–1991) тематично пов'язана з композиціями «Пам'ять» та «Останні записи», що нагадують про варварські «подвиги» войовничого атеїзму, про знівечення пам'яток минувшини. Але таке пояснення є занадто поверховим, його заяложеність може вбити сенс твору. З'єднання в одній пласкій формі «кіоту» і «окладу», вмістища і виразного «порожнього» ритмічного силуету, абрису ікони, веде глядача до досягнення схованої сутності. Таємнича порожнеча обертає до нас свій незнаний лик» [3].

У руслі нашої теми не можна не згадати про батіки Наталі Гронської, чимало яких вона створює під враженням трагічних подій Нового Завіту. Авторка примудряється надати актуалізованості своїм фантастичним

видінням-інтерпретаціям. «І що відчуває Наталя, — дивується арт-критик О. Титаренко, — що рік у рік випускає на світ Божий свої Апокаліпсиси під номерами I, II, ... , ніби твої «Челенждери»?» [4]. Додамо від себе: її «Нагірна проповідь», її «Гефсиманський сад» повертають нас не тільки до відповідних сторінок Біблії, а й, скажімо, до пісень дантівського «Пекла», міць і шаленство якого — попри тендітність техніки батіку — відлунюють у творах Гронської. З цього ряду відчутно вибивається її ж «Німий ангел» 1997 р., що хіба номінально належить до релігійного мистецького струменя, оскільки в ньому бринить м'яка іронія, незлобливий гротеск. Парадоксально авторці вдається природно сягнути драматичної пронизливості розповіді, не «забруднивши» при тім прозорості ліричного світовідчуття. Деформації, яких припускається авторка (наприклад, в обрисах «коня блідого» в «Апокаліпсисі I»), не викликають сумнівів у своїй контекстуальній доцільності. Простіше сказати, вони переконують з першого ж погляду. Щодо «грішного світу» (у цій же серії), то у відтворенні його Наталя Гронська однаково уникає як нуднуватої реконструкції, так і надто зухвалого осучаснення. Ці переплетення гігантських вузлів, схожих на клубки змій, могли простиратися на Землі чи на Марсі, ці розжарені сонцем мазанки воскрешають в уяві Іудею чи Казахстан. Одним словом, по кому б'є подзвін?..

Оригінальність, несподіваність творчих рішень, міцна професійність, багатомірність пошуків, непересічний дар колористичного нюансування, невтомність та цілеспрямованість характеризують гобеленний доробок Віктора Хоменка. «Мертвий Янгол» (1993) — акорд пісочних, темно-коричневих, сизуватих і рожевих барв, що адресують глядача до асоціативного килима Прибалтики, розквіт якого почався ще за радянської доби. А втім, пригадується тут і творчий спадок німецьких експресіоністів. Здавалося б, джерела інспірацій, які абсолютно виключають одне одного. Втім, Хоменко, чи ВХ, як він себе останнім часом йменує, лише якоюсь мірою відштовхується від творчості своїх попередників. У цьому творі, як і в «Марії і Єлизаветі» (1993), автор не бажає розводити у різні боки «етичне» і «естетичне» (проти чого повстає одне вже відчуття висхідного матеріалу), але відмовляється і від суто декоративного, формально-самодостатнього арабеску, чим іноді не гребують його колеги. Хоменко концентрує тут сплеск болочної екзистенції, але робить це напрочуд елегантно і невимушено. Характерним є уривок з його діалогу з мистецтвознавцем на тему, що нас цікавить: «У церкву ходиш?» — «Ходжу, але справа не в церкві. В тому корінні, в способі дихання, про які ти кажеш». «Ти не в каноні пишеш». «Та не ікону ж. То моє відчуття. Завжди дуже хвилююся. Адже щось надособове

проривається, коли над цим працюєш» [5]. Тривожне, підкреслено індивідуальне, якщо не індивідуалістичне, відчуття властиве усьому його численному «янгольському циклу» 1993–1994 років (тема, мабуть, найбільш популярна у всіх видах українського ДУМ, назвемо лишень кришталевого «Янгола» 1997 року С. Кадочнікова), а також — «Благовіщення» (1996), «Трьох царів» (1994), «Успіння» (1994) — окремі з цих тем він втілює, але не повторює буквально, й у своєму малярстві. Повіреність християнством була властива йому завжди — навіть «спочатку були... паленіючі, червонясті риси, хрест-навхрест — знаки янгольських падінь у «Нічному польоті» (1993–1994)...» (О. Сидор-Гібелінда) [6].

Варто зауважити, що християнські образи надихали митців багатьох регіонів України, не лише столиці. На першому місці, звісно, поставали галичани з їхнім художнім текстилем. Явище це досить вивчене (чотири роки тому вийшов об'ємний альбом, що майже вичерпно висвітлює цю тему), тож лише перерахуємо основні віхи їхніх здобутків (адже до «львівської школи» відносять також і плеяду майстрів-киян, як-от Наталка Борисенко): студентські роботи «До істини» Ольги Олійник та «Значення літери» Ірини Проніної (обидві 1996 р.); міні-гобелени «Святиня» Ірини Мінько-Мурашик (1996) та «Дзвони» Алли Гриньків (1993); поетичні переживання Благовіщення («Звільнення духу» Юрія Кухара, 1991) та образу Богоматері («Вечірня молитва» Михайла Біласа, 1992); нарешті — безпосереднє звернення до традицій давньоукраїнського ужиткового мистецтва («Плащаниця» Оксани Мазур, 1996). «В період національно-культурного відродження актуальним постає питання опанування професійними художниками текстилю багатющої спадщини літургійних гаптованих тканин, яку слід розглядати у нерозривній єдності з літургійним дійством, з принципами внутрішнього оздоблення храмового ансамблю» [7].

Творчі спілкування в сєднівських групах, на святі Дня Києва на Андріївському узвозі, республіканські виставками об'єднували творчу молодь і митців старшого віку в так званий «клуб прикладного мистецтва». Переважна більшість прикладників були випускниками Львова, і це, безумовно, позначилося на загальному процесі зміцнення ДУМ у країні аж до початку перебудовного періоду, коли сакральна тема стала чи не головною в прикладному мистецтві. Професійні прикладники, як правило, були випускниками Київської художньої школи плюс Львівський інститут прикладного мистецтва. Тобто практично всі мали міцний академічний малюнок, помножений на інтелектуальну культуру західного Лемберга. Висококласні твори Марини Хусід, Ніни Лапчик, Богдана Чернецького, Олеся Дзиндри, Олени Карась, Марти Базак, В'ячеслава Вінь-

ковського, Оксани Липи і багатьох інших збагатили скарбницю українського мистецтва. А роботи подружжя киян Миколи Кіндяка в металопластиці і Ганни Семенко в кераміці досягли найвищих успіхів у творчості саме після звернення до християнської тематики. Заборона іконописання практично знищила за роки радянської влади надбання українських ювелірів-емальєрів минулих століть у цій галузі. Із середини 1980-х років Микола Кіндяк почав відроджувати в металопластиці українські хрести, триптихи-складні, нагрудні образки, дорожні і військові ікони. Вже на початку 90-х його творча майстерня нагадувала забутий з дореволюційних часів мотив. З'явилися справді унікальні мистецькі твори в техніці перегородчастої емалі та емальєрного живопису.

Ганна Семенко свої перші роботи на тему християнських образів у кераміці зробила в седнівських групах. На сьогоднішній день це одна з провідних керамістів України, безсумнівно, з найбільшим доробком у цій галузі. Десять років тому Ганна Семенко зробила серію керамічних робіт, де творчо трансформувала окремі елементи церковного живопису, як-от «Всевидяче око», бані храмів, розп'яття, серія пасхальних яєць, але в тих перших спробах сакральне не було головним у творчості художниці, а лише підкреслювало образність і декоративність керамічних пластів. Це був новий художній прийом, що логічно вписався в загальний контекст творчості. В Опішні влітку 2000 року на керамічному симпозіумі в інтерв'ю з мистецтвознавцем Володимиром Могилевським Ганна Семенко підтвердила думку про те, що: «Звернення до Господньої теми, до християнських мотивів — це передусім стан душі майстра. Механічне копіювання практично неможливе. Там, де немає душі образу, з'являється фальш. Будь-який образ в мистецтві треба придумати, вистраждати і лише тоді народити. З християнськими мотивами ця формула набуває десятикратного збільшення. Щоправда, якщо твір вдається, то і задоволення десятикратне» [8]. Згодом християнські образи в кераміці Г. Семенко стали провідними в її роботах. Це цілі серії, присвячені святам, — «Варвара», «Микола Угодник», «Марія Магдалина», а також «Неопалима купина», пасхальні писанки і багато-багато інших. Персональна виставка «Трапеза», що пройшла в Києві цього року, розкрила велич обраної теми в десятках надзвичайно цікавих творів. Така Господня воля.

У чернівчанина Костянтина Кравчука невиняковий, наприклад, ювелірний гарнітур «Писанка» (1996), а в наївної мисткині волинянки Олени Бурдаш — завороженість без кінця повторюваними темами «Трійці» і «Вівтаря». Заслугує на увагу авторський проект сумчан М. Сіробаби та В. Сіробаби-Климко «Яблуко спокуси» (він стосується теми гри-

хопадіння наших прабатьків Адама та Єви), артикульований у техніці глазурованої порцеляни [9]. Автори «перетворили прадавній сюжет у яскраву картину сьогодення, наповнену легкою іронією, світлом і життєвим оптимізмом» (втім, наступного року вони вже інакше розставляють акценти у своєму проекті, виділяючи в ньому, наприклад, «феєрію купальської ночі»). На окреме добре слово заслуговують і люди, що, здавалося б, «зірок з неба не хапають», а в міру сил наполегливо і тихо роблять свою справу на ниві ДУМ. Один з таких ентузіастів — лікар-невропатолог з Гайсина Юрій Дяченко, що має у своєму доробку понад 300 робіт — культові нагрудні та ручні хрести, маски, підсвічники, посуд... Тематика зображень — всуціль релігійна. Звісно, про рівень самотності цих творів можна було б посперечатися, та не можна не віддати належне святому ентузіазмові автора: «Зараз, у наш нелегкий час, важко буває знайти вільну хвилину, тож доводиться працювати уривками, переважно взимку. Але це не змінює творчих задумів, не перешкоджає творчому натхненню» [10]. Скромні вироби провінційного дилетанта — хто знає, чи не більше в них «іскри Божої», ніж у фахово довершених, та внутрішньо холодних творах деяких столичних митців?

На іншому полюсі художнього життя перебувають творчі персони, одержимі не каноном, а пошуком та експериментом. Помітною творчою особою в сучасному мистецтві є черкащанин Микола Бабак — автор, котрий при усій своїй самотності тяжіє до оприлюднення своїх творів у «київському колі». Серія його асамбляжів 1993 року «Сад божественних пісень» займає проміжне становище між чистою образотворчістю (згадані об'єкти не мають аніякого утилітарного значення) та декоративною ужитковістю (до чого тяжіє їхня фактура, в якій сусідують елементи цілком побутових речей, як-от фотографічна рамка чи фрагмент народної вишивки). Сакральна тематика Нового Завіту фігурує в артефактах цієї серії, як-от підкладні ікони Христа і Богоматері зі слідами неблаганного часу на деревній поверхні. В одному випадку трансплантація культового предмета в постмодерний контекст викликає асоціацію з химерно-технократичним браслетом, в іншому — з такою ж химерною «коробкою передач», «деконструйованою» на архаїчний кшталт, ще й прикрашеною вишиванками. Вже з самого цього короткого опису стає очевидною складність твору, де «нерідко композиція будується за принципом ікони», без будь-якої афектації чи пафосності, притім є залежною від «диференціації глядацького сприйняття» (О. Соловійов) [11]. Тож «вибір Бабака» ілюструє хоч і позначену високопрофесійним рівнем, та все ж доволі маргінальну гілку творчих пошуків цього напрямку.

1. *Аверинцев С. С.* Християнська міфологія. К., 1999. С. 194.
2. *Міловзоров Олександр.* Скло, кераміка, метал, живопис, графіка. К., б. року. С. 4.
3. Цит. за ст.: *Малков Ю. Г.* Некоторые аспекты развития восточно христианского искусства в контексте средневековой гносеологии // Советское искусствознание–77. № 2. Москва, 1978.
4. *Гронська Наталя.* Батік: Буклет виставки / Вступна стаття О. Титаренка. Без вихідних даних.
5. Цит. за вид.: ВХ. Діалоги: Каталог гобеленів Віктора Хоменка / Вступна стаття О. Титаренка. К., 1996. С. 6.
6. Книга поглядів: Мистецтво нового образу. Без вихідних даних. С. 42.
7. *Печенюк Т.* Сакральні тканини християнського храму: нові аспекти методики фахової школи // Художній текстиль (Львівська школа). Львів, 1998. С. 70.
8. *Побожий С.* Труды и дни Слобожанщины // Art Lion. 1997. № 10–11. С. 76–77.
9. Див.: Міжнародний арт-фестиваль: Каталог. К., 1997. С. 148.
10. *Юрій Дяченко:* Буклет виставки. К., 1997.
11. *Микола Бабак.* Telluris: живопис, асамбляж / Вступні статті О. Найдена, О. Соловйова, О. Федорука. Б. м., 2000. С. 26.

ВСТУПНА СТАТТЯ ДО ЗБІРНИКА «МІСТ»

2003

Збірник наукових статей, який Ви тримаєте зараз у руках, є принципово новим різновидом творчої дослідницької праці мистецтвознавців та художніх критиків. Національній спільці художників України цього року виповнилося 65. Саме стільки ж відсвяткувала й секція критики та мистецтвознавства КОНСХУ. «Міст» — перший науковий збірник, підготовлений і виданий не інститутом чи академією, а саме секцією КОНСХУ, яка на сьогодні нараховує 120 членів і є найбільшим осередком професійного мистецтвознавства держави. Після скасування за роки незалежності республіканської комісії з питань мистецтвознавства бюро секції виконує координаційну роль у мистецтвознавчому житті країни. Матеріали чотирьох конференцій, що пройшли під егідою секції протягом 2000-го та 2002 років, лягли в основу збірника. За час їхнього проведення було виголошено сімдесят доповідей науковцями, які представляли практично всю Україну, а остання конференція «Східний блок. Проблема інтеграції України у світовий культурний простір» вже стала міжнародною, бо в роботі взяли участь учені з Росії, Білорусі, Чехії, США.

Секційне бюро проводить політику консолідації мистецтвознавчих сил усієї країни: від мінімально простого завдання згуртувати навколо Національної спільки художників розпорошені сили вітчизняного мистецтвознавства — до видання ґрунтовних праць українських та зарубіжних учених цієї галузі. Сподіваємося, що до певної міри це завдання виконано. До СХ повертається багато людей нашої професії. Але ж перебудова здебільшого залежить від нас самих, від нашого інтелектуального рівня. Події останнього десятиліття з точністю хімічного досліду з лакмусовим папірцем віддзеркалили кризовий стан моралі в одній окремо взятій ланці мистецького ланцюга. Підміна професійних якостей (маю на увазі мистецтвознавство) партійною приналежністю призвела до підбору кадрів, потрібних владі, — зручних кишенькових спеціалістів.

Слід пам'ятати, що сьогодні в Україні живе і працює одна тисяча (!) про-

фесійних теоретиків мистецтва, людей, що закінчили повний курс з історії мистецтва світу. Наївними та марними були б сподівання на однакову оцінку історичних проблем усім мистецтвознавчим загалом. Та в цьому, власне, й немає потреби. Звичайно, одні й ті самі події різні вчені трактують по-різному. Це істина. Та справа в іншому. Зовсім не потрібно оголошувати одне одному війну. Мусить бути місце, де б могли співіснувати різні думки, навіть діаметрально протилежні. Ми пропонуємо як можливий варіант таких зустрічей збірник мистецтвознавчих досліджень «Міст». Уже сьогодні, в першому номері видання, вміщені статті фахівців зі Львова, Києва, Чернівців, Харкова, Вітебська, Мінська, Санкт-Петербурга, Праги, Нью-Йорка. А в редакційному портфелі вже чекають на друге видання дослідження фахівців із Криму, Запоріжжя, Дніпропетровська, Рівного, Білої Церкви, Сум, Москви, Варшави...

За формою і задумом «Міст» — видання академічне. Але слід зважати на те, що академія сьогодні вже не та, що тридцять, двадцять, навіть десять років тому. Залишаючись спадкоємницями реалістичного напрямку, художні академії Львова, Харкова, Києва сьогодні репрезентують всі без винятку напрямки сучасного та ультрасучасного мистецтва. Курсові та дипломні роботи українських студентів відповідають найсуворішим вимогам світової художньої спільноти. Отже, поняття «академічне мистецтво» як напрямок сьогодні дещо видозмінене, трансформоване. Як і раніше, воно передусім відзначається глибинним професіоналізмом, на відміну від аматорства та шахрайства в образотворчості. Отож і нинішнє мистецтвознавство (в кожному разі, те, яке ми сповідуємо) тягнє до мистецтвознавства академічного, але в сучасному розумінні цього поняття.

Нинішнє мистецтвознавство, як невід'ємна складова українського образотворчого мистецтва, являє собою професійну спільноту вчених, обізнаних з теорією мистецьких процесів. А форма виголошення своєї думки — індивідуальна для кожного. Тому на сторінках «Мосту» Ви, шановний читачу, побачите найсерйозніші фахові розвідки, які охопили майже весь спектр мистецтвознавчих зацікавленостей, зустрінетеся з індивідуальними стилями авторів. Текстова частина супроводжується ілюстраціями — фотографіями, що розповідають про секційні події минулих років, а також фоторозповідями про події сучасні. А це — вечори пам'яті Бориса Лобановського, Петра Говді, Платона Білецького, презентація книги Євгенії Шудрі «Сподвижниці народного мистецтва», захист докторської дисертації Ореста Голубця, святкування виходу першого номера і подальше обговорення нового спеціалізованого журналу «Українське мистецтво», відкриття та обговорення проекту Зої Чегусової «Декоративне мистецтво кінця XX ст. 200

імен», фоторепортажі з авторської програми-конференції Олексія Роготченка «Мистецтвознавці всіх країн — єднайтеся», з конференцій «Міст Львів — Київ. Дві школи мистецтвознавства, два осередки. Проблеми останнього десятиліття» та «Східний блок. Проблеми інтеграції України у світовий культурний простір», «Візуальне мистецтво ХХІ століття. Зміна парадигми. Люди, інфраструктура, менеджмент» та про участь українських мистецтвознавців у відкритті ювілейного 50-го бієнале у Венеції. Демократичний відбір автури (від школяра та студента Академії мистецтв — до докторів наук, професорів, дійсних членів Академії мистецтв), а також велика кількість фото, відповідно до сьогоденних світових вимог до подібних видань, споріднюють цей збірник з аналогічними в інших країнах.

Хочу запевнити, що під час підготовки видання немає (і надалі не буде) ніякого тиску на авторів, а подані тексти зберігають і зберігатимуть гострі оцінки або сміливі ідеї. І тим краще буде, якщо більш різноплановими та діаметрально протилежними стануть дослідження й аргументи на їхню користь та підтримку, індивідуальне бачення і розуміння української образотворчості в контексті світового мистецького процесу.

Демократичні зрушення дійшли і до НСХУ. І, може, змін хотілося б більше і більше подій у житті мистецькому та мистецтвознавчому, бо проблем, невіршених питань, образ, зневіри, нехтування і байдужості накопичилося за останнє десятиліття достатньо. Було б наївно і нечесно твердити, що завтра чи трохи пізніше — післязавтра — у нашому житті все налагодиться. Адже причини кризи сьогоденшньої треба шукати не в персоналіях нинішнього керівництва, а у спотвореному розвитку всієї культури імперії взагалі та образотворчого мистецтва зокрема.

А сьогодні ми радіємо з приводу виходу у світ новонародженого збірника мистецтвознавчих праць (і, сподіваємося, не останнього) та уклінно дякуємо Національній спілці художників України, Фонду сприяння розвитку мистецтв України, Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, Харківській державній академії дизайну і мистецтв, редакції «ВХ-Студіо», «Галереї 36», спонсорам та меценатам, які надали фінансову підтримку виданню. Сподіваємося, що «Міст» буде корисним і для професійних мистецтвознавців, і для широкого загалу викладачів та студентів, які вивчають історію мистецтв.

*З повагою
головний редактор,
голова секції художньої критики та мистецтвознавства КОНСХУ
Олексій Роготченко*

ВЕНЕЦІЙСЬКЕ БІЄНАЛЕ ДО СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ І ПІСЛЯ

2003

Мотрона Федосіївна, моя вчителька української мови та літератури у 92-й Київській школі імені Івана Франка у вже такі далекі шістдесяті, на все життя навчила своїх учнів кількох обов'язкових правил жанру. Так, пишучи твір, необхідно дотримуватися таких параметрів: сформулювати тему, окреслити головних героїв чи події, коротко описати сюжетну лінію та основні вчинки і зробити висновки. За умов дотримання такої послідовності твір буде вдалим, принаймні грамотним. За 35 років, що минули від того навчання, я не завжди виконував заповіді улюбленої вчительки, а от зараз розумію бездоганність формули, а що особливо — чесність у розповіді про чужу творчість. So... Отже, з 15 червня по 2 листопада у Венеції проходитиме 50-й бієнале — подія в мистецькому житті світу znana, значущість якої не перебільшити. Знову українці репрезентовані у Венеції. Більшість засобів масової інформації написали, що втретє. Насправді це не так. XIV бієнале (1924 рік) — Олександр Усачов, XVI (1928) — Федір Кричевський, Михайло та Тимко Бойчуки, Кирило Гвоздик, Костянтин Єлева, Віктор Пальмов, Василь Седляр, Олексій Таран, Карпо Трохименко, Іван Хворостецький, Михайло Шаронов, XVII (1930) — Олексій Богомазов, Олександр Довгань, Василь Касіян, Іван Падалка, Зиновій Толкачов, Василь Седляр, XVIII (1932) — Борис Бланк, Василь Касіян, Іван Падалка, Моїсей Фрадкін, XIX (1934) — Василь Касіян, Олексій Шовкуненко, XXVIII (1956) — Гаврило Глюк, Михайло Дерегус, Олександр Ковальов, Георгій Меліхов, Тетяна Яблонська, XXXIX (1958) — Михайло Дерегус, XXXIX (2001) — проект Валентина Раєвського, L (2003) — Віктор Сидоренко. Отож спекулювати незнанням, що ми відкриваємо для себе Венецію і бієнале, некоректно. З вищенаведених імен жодного слабенького художника немає — всі особистості і дуже сильні фахівці. Був і зворотний зв'язок. Про українські імена (особливо до доби соціалістичного реалізму) неодноразово писала світова преса, а далекого 1928-го Кирила Гвоздика назвали «українським Гогеном». Просто пере-

рва між 1958-м та 2001-м затяглася надовго. А проект Валентина Раєвського ні за ідеєю, ні за соціальним звучанням поганим не був. Не вислало грошей, часу і, можливо, досвіду, що спричинило ланцюг небажаних висновків. Нинішнього року експозиція Віктора Сидоренка, виявившись напрочуд вдалою, примусила більшість глядачів зацікавитися його державою.

Для професійної аудиторії читачів навіть не варто нагадувати, що таке Венеційський бієнале в контексті сучасного мистецтва світу. Для непрофесіоналів — двома фразами. Це «найкрутіша» і найдорожча сьогоднішня «тусовка» сучасної образотворчості, визначення мистецької моди на найближчі два роки і проголошення групи лідерів contemporary. Це хитросплетіння політичних, фінансових, творчих та індивідуальних якостей держави і її художника, та що найголовніше — сприйняття чи несприйняття репрезентанта з його батьківщиною в контексті мистецтва планети. Таким чином, тему сформульовано, принаймні окреслено. Далі — головні герої та події. Найголовніший, перший, персонаж — увесь навколишній світ і його (світу) помічник — митець чи група митців, що служать провідниками від загальнолюдських проблем та явищ до цілком конкретного сьогоднішнього спостерігача.

Мистецтво contemporary — найсучасніший вияв усіх можливих видів, підвидів, напрямків образотворчості, де для досягнення мети чи розкриття образу творцю дозволяється використовувати усе, що його оточує в житті реальному та образному, вигаданому. Критерієм успіху є враження, сприйняття глядача. Власне, те саме можна стверджувати і щодо будь-якого іншого мистецтва, але ж сила сучасного саме в його новаторстві, новизні і сьогоденності. Тут і зараз. Теми дозволені без обмежень, а вже методи, способи, використані матеріали — примха автора. Здавалося б, у безмежжі дозволеного віднайти свій шлях, не затиснутий у рамки офіційного прокрустового ложа, не оглядатися на цензуру країни — легка здобич для художника у відтворенні задуманого. А за останні десятиліття такому мистецтву прийшли на допомогу непрямі помічники — звук, відео, театр, кіно, інсталяція, мультиплікація. Можливості всіх зрівнюють, бо технічне забезпечення сьогодні в Болівії, Польщі, Аргентині чи будь-якій іншій країні світу абсолютно рівне. У мега-маркеті є все необхідне. І, з першого погляду, спрощена невибагливість обертається для майстра нічним кошмаром в образі пса Баскервілів. А в мистецькому суспільстві рівних можливостей творець залишається сам на сам зі своїм страхом та ідеєю і вже поняття «талант» набуває не віртуального, а цілком конкретного змісту. Як тут не згадати Поппера, що

попереджав про непередбачуваність наукової думки, а ми сьогодні можемо розвинути цю доктрину, додавши до наукової цілковиту непередбачуваність художньої творчості. І ще одна дрібничка у досягненні успіху — участь у проекті держави чи солодкого спонсора (тих, хто допомагає фінансово). Бо сучасне мистецтво — забаганочка дуже дорога. (Скажімо, бюджет павільйону США минулого бієнале був задекларований на суму 4 мільйони \$). Зворотний зв'язок «держава — митець», «митець — держава» перетворюється на механізм здолаття перешкод у першій фазі і взаємокорисної перемоги в разі визнання у другій. Держава дає гроші — митець прославляє державу. Це ідеальний, майже хрестоматійний випадок, але можливе й інше — держава не дає чи майже не дає грошей, а митець все одно її прославляє. Дива все ж трапляються. Можна не мати в експозиції десять найпотужніших комп'ютерів вартістю \$100000, що в темній кімнаті таке тобі покажуть — впадеш, можна не мати власного павільйону, де у двохсотметровій залі з висотою до стелі 10 метрів буде виставлена одна скульптура без голови (угорська цьогорічна експозиція), можна бути зовсім молодою державою — Естонією чи Україною — без належного досвіду експонування свого мистецтва за таким кордоном, а силою таланту майстра привернути увагу найприскіпливішого, розумного, недоброзичливого і часом снобістського арт-журналістського загону в кількості 3000 акредитованих персон та мистецьких критиків, кураторів, власників галерей і художніх журналів, арт-функціонерів зі всього світу, які на перший тиждень офіційного відкриття збираються у Венеції. Тут є свої закони, писані і неписані. Власники експозицій середньої лінії — *middle line*, яких на форумі переважна більшість, намагаються привернути увагу гарними фуршетами, дорогими кольоровими виданнями, подарунками відвідувачам. Звичайно, це допомагає, але не є гарантією, що четверта влада, попоївши смажених крокодилів чи діставши в подарунок кожному пляшку дорогого віскі, як було цього року в павільйоні Шотландії, згадає взагалі у своїх звітах або, ще гірше, не напише пізніше якоїсь потворної брехні чи вигадки. (Дивно, але чомусь таке простежується в матеріалах саме своїх, з однієї країни прибулих, журналістів). Так, до речі, трапилося цього року з Росією, про фуршет якої чутка рознеслася далеко за межі Венеції, а от відгуки про мистецтво були переважно в московській пресі.

Як акредитований український художній критик зі статусом «співробітник» — *collaboratore* (посвідчення № 02894), щовечора свого чотириденного перебування у Венеції я відвідував прес-центри, розмовляв із колегами з усього світу, слухаючи враження і критичні роздуми.

І можу сказати стовідсотково впевнено, що вплинути на сьогоднішню журналістську спільноту чи на її враження та переконання шляхом застілля з дорогим французьким коньяком або горілкою з перцем — важка справа. Рівень переважної більшості фахівців з провідних видань світу такий професійно високий, що неточність чи неправда сказаного може вплинути на популярність, а ще гірше — на імідж критика, що перебуває у прямій залежності від гонорарів. (Це визначення не стосується журналістів із пострадянських республік). За законами того жанру, магістральна оцінка подій серед більшості арт-критиків збігається. Вихвалання заздалегідь непрохідного чи слабкого проекту може викликати небажане запитання. Тому своїх майже не згадують, до чужих ставляться з надмірною прохолодою. Краще недохвалити, ніж перехвалити. Це стосовно сотенного загалу бієнальських перегонів. Але існує неофіційний приз. Приз глядацьких симпатій. Це, так би мовити, головне, кулуарне визнання мистецькими критиками світу («хай кволіті»), вищий пілотаж. Серед п'яти цьогорічних лідерів практично завжди згадується Україна.

Лейтмотив нинішнього П'ятдесятого бієнале (перший розпочав експозиційну діяльність 1895 року) — «Диктатура глядача», «Мрії та конфлікти». Що ж, проектування нового суспільства, нових світів — це лише намагання сучасного мистецтва знайти можливий вихід із кризи, вирощеної глобалізацією. Певне, будь-яка диктатура аморальна. Кому, як не нам, вихідцям з колишнього СРСР, про таке знати. Але ж гра в гру продовжується. Мистецькі сновидіння, перемножені на глядацькі симпатії чи антипатії, — нинішній девіз форуму. Мабуть, за останні десятиліття в сучасному мистецтві вже наїлися всіякого, щоб таке гасло висунути і впровадити його в життя. Мрії, а особливо конфлікти — мистецькі образи, які звучать і виголошуються пафосно, але намагаєшся вникнути глибше — і розумієш: модель дуже зручна, це про все і ні про що одночасно. Роберт Раушенберг із творами 1963-го, Бріджет Ріллей — 1964-го, Анді Воргол — 1966-го, Джан Хафстром — 1972-го, Ренато Гутузо — 1974-го, Джон Куррін — 1992-го, Дженні Савілли — 1995-го та Томас Счеїбітз — 2001-го абсолютно не випадають з контексту нинішньої виставки, більше того — твори прославлених метрів залишають далеко позаду переважну більшість сьогоднішніх. Разом із тим зрозумілі домашні завдання — фантазувати, радіти, оспівувати сновидіння людські, реальні і міфічні, і не забувати при цьому залишатися соціальним, застрашливим, шокуючим інструментом впливу на свідомість і підсвідомість. Конфлікти — тема безпрограшна, бо нема часу, держави, сім'ї чи сновидіння без конфлікту. Щоправда, конфлікт може бути локальним — роз-

бите віконце і зіпсований настрій малюка, — а може бути загальнолюдським. Законодавці нинішньої мистецької моди Франческо Бонамі (директор бієнале), Ренато Квуаглія (головний менеджер), Аллесандро Руго, Ріта Мусакко, Паоло Скібеллі, Стефанія Гуерра та багато інших чільних мистецьких осіб (у цьому ракурсі керівницька драбина форуму нагадує Спілку художників СРСР зразка 70–80-х років), певне, сподівалися на інше. Але мистецький світ відреагував по-своєму, бо запропонована, а краще сказати — нав'язана, тема недостатньо влучила у проблему соціальних зацікавленостей, складання нових естетичних різновидів сучасних реалій зі споконвічним шуканням нових засад універсальної моралі. Переважна більшість експозицій про реальне навколишнє життя, про все. Гучні катаклізми і катастрофи, що сталися між двома бієнале, практично не знайшли відображення в сучасному найновішому мистецтві. Небажані до співбесіди теми — війна, насилля, тероризм. З усієї величезної експозиції (довжина «Арсеналу» — старовинного заводського приміщення, одного з місць, де були виставлені країни переважно східного регіону, — сягнула за кілометрову позначку) лише китайський художник Чен Шаоксіонг згадав про знищення хмарочосів в Америці. Та й то не в прямому розумінні, а у варіаціях на тему. Мультиплікаційний фільм, що не закінчується, 24 години показує хмарочос, до якого наближається «Боїнг». Літак зупиняється в повітрі перед самою будівлею, і тоді підлітає інший. Дійство триває, аж поки хмарочос не перетворюється на новорічну ялинку з іграшками. А інший будинок відхиляється в дивному танку, і «Боїнг» пролітає не влучивши. Ніде більше згадки про війну чи терор немає, бо це ж не TV і не реклама, все навколо — мистецтво. Ото й усе. Ні події в Ірані, Чечні, Югославії, ані теракти, віруси чи землетруси разом з повеннями, що забрали тисячі людських життів, не цікаві сьогодні теми для показу. Як не згадати Марселя Дюшана — одного із засновників сучасного мистецтва, що епатував колись глядачів своїм славнозвісним пісуаром, купленим у звичайному магазині і пафосно названим «Фонтан». Інсталяції та всілякі перформанси після «Фонтану» розкотилися художнім світом, і ця хвиля, потроху згасаючи, ніяк не зникне зовсім, хоча й простежується дуже обережна зневага до розбитих пляшечок чи тарілочок, розкиданих картонних коробок і запаху справжнього лайна в черговому творі. А от і новина. Переходячи через місточок у Джардіні — наступному місці експонування бієнале, який усім пострадянським журналістам, включаючи, звичайно, українських, нагадав Випердос — виставку передового досвіду, мабуть, через наявність там окремих павільйонів, бо іншої аналогії, чесно кажучи, немає близько, — чуєш гавкіт

собаки в кущах. Виявляється, це проект... Лише невеличка зграйка сьогоднішніх експозицій звернулася до філософського прочитання та осмислення пропонованої клаузури. Серед них, до речі, опинилася Україна.

Дарма журналісти у Венеційському Випердосі не побачили іншої, справді нагальної, проблеми. Адже в Джардіні (від «гарден-парк») більшість павільйонів належать іншим країнам. Їх викупляли чи будували протягом останніх ста років. Сьогодні власні виставкові площі мають Англія, Америка, Росія, Німеччина, Угорщина, Чехословаччина, якої вже немає на карті світу, і тому Чехія та Словаччина домовилися — рік одна, наступний — інша. У Джардіні немає українського павільйону. А цілком реально міг би бути. Адже російський павільйон тільки зараз називається російським, бо ця країна правонаступниця СРСР, а СРСР сам себе призначив правонаступником царської Росії, за часи правління якої, а саме 1913-го, за гроші українця киянина Терещенка для Академії мистецтв була збудована за проектом тоді ще маловідомого архітектора Щусева академічна творча майстерня — дача. Тобто, хоч за дореволюційною, хоч за радянською логікою, у величезному красені палаці з ренесансним видом на море є українська частка. Експозиція у власному помешканні на території мистецької святині, Венеції, — мабуть, мрія-марево кожного художника. Хтось дуже розумний придумав проводити форуми сучасного мистецтва саме у Венеції — місті-музеї, де роботи Тінторетто і Тьєполо можна побачити на вулиці чи першому поверсі готелю, у якому мешкаєш, де святе мистецтво відродження не дозволяє бути лише задовільним і де свідомо та підсвідомо митець залишається в полоні геніальних думок попередників. Адже еволюція європейського мистецького заходу в напрямку нового мистецтва була наслідком збігу соціальних умов та обставин, які магнітом притягала до себе потужна Венеція, запозичивши найкращі мистецькі здобутки Ренесансу, реформації, академізму, авангарду. А те, що будь-яка епоха, закінчившись, сама в собі знаходить помилки і хиби, цілком може бути запозичене для нового проекту наступного генія.

Арсенал, як уже згадували, — кілометрова споруда старого зупиненого заводу, де в боксах, у кутках, на подіумах, у повітрі експонуються твори. Старі стіни із залізними конструкціями, залишками пресів та кран-балок, кованими вже під час пізніших перебудов сецесійними металевими візерунками, і найновітніші твори склали образ музею сучасного мистецтва. Власне, так і трапилося. Півроку старі стіни будуть музеєм, там пульсуватиме життя. (Бієнале за цей час відвідає до півмільйона глядачів, а вартість одного денного квитка — 20 євро!!)

Підписатися митцеві під проектом, який може не сподобатися, рівнозначно викресленню свого імені із сучасного мистецького процесу. Ризик величезний. І навпаки. Перемога гарантує увагу. До павільйону Люксембургу, який був розташований за квартал від української виставки, після проголошення головних призів черга розтяглася на чотири години. У капіталістичному ситому світі це, мабуть, єдині черги, у яких спроможні стояти люди. Взагалі бієнале — це місто мистецтва, мистецтва різного, як і різні смаки та сприйняття його представниками усього цивілізованого світу, що опікується сучасною образотворчістю, живе нею, заробляє собі на хліб, створює, розкручує і продає імена, напрямки, реальні твори, а також запозичує, компілює, краде і водночас дарує ідеї, методи, засоби, аби досягти найголовнішого — сподобатися глядачу. Наївними і марними, таким чином, стають ідеї соціального братерства, рівності і вселенського розуміння чи навіть сприйняття. Тобто є, звичайно, теми, зрозумілі для всіх, але це ті ж самі, що і тридцять-сорок років тому набридлі вже екологічні катастрофи, боротьба з упослідженням сексуальних меншин (до речі, нинішній рік ці теми майже не репрезентував), знищення дикої природи і захаращення планети. І вже зовсім не ноу-хау є сморід бітуму в експозиції, а натомість презентація кави Іллу — головного спонсора ювілейного бієнале, де світ перевертається і глядач стає барменом, а бармен — глядачем, — справляє набагато сильніше враження (тим більше що кава справжня, високої якості і дуже смачна), ніж автомобіль, прикручений до вертикальної стіни, — винахід Сімона Старлінга. Зрозуміло, що тисячі представлених робіт, зведених з усіх куточків світу, важко дослідити настільки скрупульозно, щоб безпомилково визначитися у місцях — першому, другому, третьому, як звикли з радянських часів. Східному європейцю може бути незрозумілим підтекст творчості художника з Аляски чи Африки.

Офіційними переможцями стали швейцарці Пітер Фішлі та Девід Вайс — славнозвісна творча парочка. Їм присуджено першого «Золотого лева», другий «лев» — для молодіжного об'єднання (до речі, як і в нас, молодим митець вважається до 35-ти). Британським відеохудожникам, що були удостоєні другого «лева», — Оліверу Пейну та Ніку Релфу, — п'ятдесят років на двох. У їхній особі були відзначені всі молоді відеохудожники, що працюють сьогодні у призабутому стилі неореалістів а ля ранній Фелліні. У промові під час вручення призу було наголошено, що такий твір не зміг би з'явитися вчора і завтра, тобто він принципово новий, навіть новітній. Представники нової хвилі відео, серед яких італійка іранського походження Авіш Хеберзаде, ручною камерою зніма-

ють все, що бачать навколо. Цілком можливо, що це мистецтво, але чомусь здається, що іміджмейкери добре попрацювали напередодні, а історична батьківщина уже англійки Авіш спровокувала нагороду як толерантне вибачення мистецького світу за скоєне на Сході. Останній «лев» поїхав до Люксембургу за інсталяцію люксембурзького митця Су-Мей Цзе. Карол Рама та Мікеланджело Пістолетто — італійські художники — здобули призи «За життєві досягнення». Оце й усе. Решта п'ятсот митців з п'ятдесяти п'яти країн призів не здобули. «Тусовка» одразу прореагувала. Перші, як завжди, — сексуальні меншини, політична коректність і господарі. Може, й так. Я лише констатую вибір шановного міжнародного мистецького журі.

Всім сподобався австралійський павільйон з експозицією Патрісії Піккініні «Ми всі родина». Це підтвердження тези щодо таланту майстра. Мутація, мутанти, недолуди, нові істоти демонструються щоденно в телевізійних стрічках всього світу. Але те, що в руках художника навіть така заїжджена тема стає мистецтвом, — феномен форуму. Із суперного матеріалу — каучуку, із застосуванням полімерів, художниця зробила гіперреалістичних скульптурних потвор-мутантів. Зображення шкіри, очей, волосся, судин настільки реалістичне, що здається — чудовисько зараз підморгне чи заговорить до тебе. Це, звичайно, новина в мистецтві, але досягнення бажаного результату — реакції глядача — все ж відбувається через сприйняття конкретного зовнішнього образу, підтекст або відсутній зовсім, або дуже примітивний. Близька за темою, сюжетом і виконанням тайванська експозиція Лімбо Зони у виконанні художника Даніеля Лі. Він зображує трансформацію риби в людину і людини в монстра-вампіра. Півтемрява, музика, світлова рефлексія підсилюють сприйняття, а запах часнику і гора насипаних часникових головок — міфічна протиотрута — завершують картину середньовіччя в сьогодні. Це цілком може бути прийомом більш або менш вдалим, бо до реального конкретного зображення предметів звертається добра половина експонентів. Тисячі голубів білих та чорних над єгипетським павільйоном і всередині. Птахи літають над справжнісінькими бомбами, з яких вибудована композиція простору. Бомби з очима, носом, ротом. Бомби-люди у Всесвіті, а навколо птахи. Музика плюс темрява допомагають уяві. На вулиці роздає автографи, розписуючись у дорого виданому каталозі-альбомі, дуже привітний і симпатичний автор Ахмед Хавар. Білий і чорний — ключові кольори в американській експозиції. Атланти з чорними обличчями, скляні статуетки-люди з чорними головами і руками, чорні люстерка на стінах, а самі стіни — з кахлів чорних і білих

порівну. Це і є головна ідея — чорний і білий люд планети в однакових пропорціях і кількості, і всі рівні перед Господом. Таке хоче довести штатівський художник Фред Вільсон. Тема не проста для розуміння й особливо небезпечна для коментарів. Жоден з арт-критиків публічно не відреагував. У кулуарах були незадоволені явним заграванням перед темношкірим афроамериканським населенням планети. Японія. Якість усього репрезентованого — фотографій, виробів — не просто висока — вражаюча. Все скромне в експонуванні, переважно камерне в композиційних побудовах і разом з тим вишукане в довершеності образного ряду. Країна найвищих технологій практично повністю відмовилася від відео-, аудіо-, світлоефектів. Сприйняття більшості образів у проектах побудоване за класичною схемою минулого і позаминулого століть. Спочатку представлене мусить зацікавити і сподобатися глядачеві, другим етапом є детальне вивчення речі. Так, Мотохіко Одані показує різьблені квіти на натуральному дереві. Малюночки дрібні, мусиш нахилитися і тоді лише розумієш, що зацікавився класичним твором на ультрасучасній виставці. Або цього ж автора плаття. Щоправда, із жіночого волосся. Таке красиве здалеку і моторошне в підсвідомості можливих наслідків при виконанні твору. Може, японські сучасні митці нічого й не знають про «художників» з Майданека чи Освенціма. Щоправда, там і асортимент був ширшим — гаманці та абажури зі шкіри. Також симпатичні здалеку.

А от виблискує відполірованим нікелем, як нова копійка, джип зразка 1944 року американського виробництва у філіппінському павільйоні. З боків маленькі крильця янголів, на склі напис «In god we trust», а нижче, на бампері, — «Filipinas». Так і хочеться вскочити в американську мрію філіппінського зразка художників Альфредо Юаня та Ізабелли Аквуїлізіан. І кажу я це зовсім без підтексту. Насправді гарний і вдалий образ.

Гра з реальністю починається переважно у відеосюжетах. Їх багато серед експозицій 55 країн-учасниць (півтисячі імен митців). Відео — переважно допоміжний інструмент сьогоdnішнього новітнього мистецтва. З екрана Янга Зенсхонга імітує порив вітру маленьке азіатське дівча, що дмухає на глядача. Машини-велетні без присутності людини ведуть свій машинний діалог страшним скреготом деталей у відеоінсталяції Павела Мркаса, крик жінки під час операції в Дієго Перроне зупиняє натовп, а розіп'ятий Христос у спортивному вбранні роботи Мішеля Колечека уже й не реагує на скажені крики вболівальників на пражському стадіоні. Одним із найсильніших, а можливо найкращим, у форумі викреслилося відео Віктора Сидоренка. За вже знайомою формулою відео в

загальному проєкції мусило правити доповненням до головного твору — картини-фрески із зображенням юнаків у спідній білизні, що незрозумілими сьогоднішньому глядачеві пристроями щось мелють. Далі завдяки відео розумієш, що це мелеться час. Розумієш не одразу, і в цьому інтрига. Спрацьовує підсвідомість, і вже кожен бачить чи домислює своє. Прямої аналогії чи натяку на якийсь конкретний період, країну чи соціум у проєкті немає. Я особисто певен, що це таємна вечерея згублених нашою владою душ митців, а старша жіночка з Лондона, передивившись експозицію декілька разів, тихенько сказала присутнім, що це про голодомор і про її знищених батьків, китайський вчений з Америки і професорка з Барселони знайшли спорідненість показуваного з трагедіями їхніх народів, німці, поляки, чехи були певні, що це про Другу світову війну. Мабуть, мають рацію всі, бо «Жорна часу» — така назва твору — багатопланова мультимедійна візуальна система, а мій однокурсник Сашко Соловйов, один зі співкураторів проєкту, сказав, що це спеціальне поєднання живопису, де час сконцентровано та ущільнено, з кіно, з його можливостями час продовжувати, утворило новий симбіоз сучасного мистецтва. Хотілося б до цього додати, що бачене працює у двох напрямках — свідомого сприйняття образів і рухів та підсвідомого, що відкриває шлях до наступних кроків у розумінні більш тонких асоціативних мереж почуттів, які, у свою чергу, викликають настроєві зміни усвідомлення. Тут також можливе різне прочитання баченого. Перше — це вдале віднайдення і подальше втілення Віктором Сидоренком та його помічниками теми, яка сьогодні якнайкраще сприймається соціумом. Національне в інтернаціональному. Адже ніхто не заперечить, що це не українські хлопці з тридцятих, разом з тим це цілком може бути реквієм знищеним поселенням після операції «Вісла» чи переселенню татарського народу з Криму в далекі краї Росії. А може, це про Афганістан чи про Чечню, адже безвинно вбиті стають ангелами і звідки летіти їм у вирій — з Аляски, Чорногорії чи Чорнобиля — абсолютно байдуже.

Багато кого український проєкт розчарував. Розчарував безсумнівною перемогою й авангардним звучанням, бо Україна довгі роки не зі своєї волі пасла задніх. Це особливо прикро, адже відомо, який творчий потенціал був вчора і є сьогодні на наших теренах. Українські митці у всіх напрямках образотворчості і, звичайно, у контемпорері з уявних табелів про ранги світового мистецтва цілком реально посідають перші сходинки Олімпу. Як приклад — амбітна Росія на 50-му бієнале репрезентована в контемпорері і творами двох українців — харків'янина Сергія Браткова та киянина Олега Кулика. Згадане така ж правда, як і те, що

багатьом це не просто не подобається, а стоїть гострою кісткою у горлі. Підбито підсумок П'ятдесятого бієнале. (Як у класичному шкільному творі, перевіреному Мотроною Федосіївною). У нас є свої таланти, і не треба нам «братнього» втручання іноземних фондів з їхніми знайомствами за кордоном. У преферансі є поняття «американська допомога». Це коли гравець неспроможний сам закінчити гру і йому допомагають інші гравці, звичайно, не друзі — суперники. За таку допомогу треба платити. Той, хто згоджується на такий перебіг подій, мусить забути про перемогу. Бієнале 49-й і нинішній 50-й загострили неузгодження суперечностей. А все дуже просто. Країну мусить представляти на форумі художник, що в ній живе, а значить — розуміє внутрішню ситуацію держави. Досвід світу доводить, що заїжджі іноземні гастролери глибинної суті нації байдуже не розуміють. Хто не пережив революції, голодомору, війни, репресій, голоду, національних утисків, комуністичної моралі, напевно не зрозуміє і розповідь правду про нашу країну. Інша справа, якої він національності. Виявляється, що це зовсім і не першочергове. Безліч азіатських митців народилися в Європі або емігрували і сьогодні гідно репрезентують вже свої держави. В Україні більше ста націй і народностей. І мова ж, врешті, зовсім не про це. Покійні вже корейці Микола Хан і Микола Югай були справжніми українськими живописцями і для розвитку післявоєнного мистецтва зробили чимало. А про те мова, що казочки про слабе, недорозвинуте українське сучасне мистецтво і про допомогу в розвитку з боку кількох іноземних фондів варто було б припинити назавжди. Спасибі їм (фондам) за підтримку трьох десятків митців та кількох мистецтвознавців. Але ж лише членів Спілки художників 5 тисяч, а цілком гідних творців — не членів — тридцять тисяч із гаком. І щось дуже близькою стає згадка про преферанс.

Із сумом можно констатувати, що жодного аналітичного матеріалу про нинішні події в мистецькому бієнальському житті досі немає. Більше того, кілька витворів журналістського пера не лише не зорієнтувалися в новітніх процесах, а й розставили принципово не ті наголоси, хоча бачили на власні очі успіх «Жорен». Власне, дивного тут нічого немає, бо погляди хазяїна-замовника і дописувача можуть не збігатися. А коли про В. Сидоренка написано лише, що він секретар Спілки, варто було б згадати і те, що він учитель, академік, директор Інституту проблем сучасного мистецтва і вже зовсім не останній художник-професіонал незалежної України. І хотілося б почути якщо не подяку, бо замовник так не хоче, а в автора не вислизає на це мужності, то принаймні чесну критику наших загальних проблем, а не згадку між рядків — у найкращому разі.

Чомусь згадалися заборонені вірші Василя Симоненка початку шістдесятих: «Хай мовчать Америки й Росії, коли я з тобою говорю». За цю фразу, виголошену вголос, можна було потрапити в немилість на довгі роки, бо це Митець звертався до своєї Батьківщини. Минули часи, й інший Митець прославив гідним твором рідну землю, і заговорили Америки й Росії. Спочатку Росія. Московський журнал «Галерея», № 1, 2003 р., аналітична стаття Нателі Войкунської «На крутому віражі ювілею». На половині сторінки великого формату вміщено репродукцію української експозиції. «А зараз кілька слів про проекти, що були репрезентовані нашими колишніми співвітчизниками... Уважно роздивимося лише два, які оцінюю дуже високо (другий литовський. О. Р.). Передусім це твір Віктора Сидоренка з Києва “Жорна часу” (2003). Великий рекламний плакат запрошує відвідати цю експозицію. Він висить на одному з палаццо, що виходить на Великий канал. Ті, хто прийшов, гадаю, залишилися задоволеними. Їх зустрічають відеопроєкт, майстерно виконаний живописний твір та дуже вдала інсталяція з технологічним елементом — кристалом у формі конуса, що, безумовно, є українським “ноу-хау”. У живописному творі митець вибудовує чіткі асоціації з темою “Таємної вечери”. Кристалічний конус випромінює світло від незрозумілого джерела. Це символ своєрідного накопичення пам’яті, але, за словами митця, пам’яті, що не розкриває, а, навпаки, ховає свої схованки. Задум автора чітко сформульовано: безкомпромісний, без зупинки Час використовує людей — всіх нас — для перетирання своїх жорен. Отже, український проєкт можна сміливо рекомендувати всім, кого цікавить сучасне мистецтво».

А ось і Америка.

26 червня, у вівторок, у газеті «The New York Times» у щотижневій рубриці «The Arts» відомий американський художній критик Мішель Кіммельман поділився зі світом своїми враженнями щодо венеційського відрядження. У більш ніж жорсткому висвітленні сучасних загальносвітових мистецьких проблем у матеріалі «Cramming It All In At the Biennale» автор препарує сучасні мистецькі процеси і робить висновки після перегляду найновішого мистецтва планети. Звичайно, увагу критика привернуло найцікавіше. Про це і звіт. За образливе з точки зору митця речення про його «геніальний» твір можна запросто потрапити під судовий позов. Тому в сучасних аналітичних розвідках про мистецтво мова переважно про твори справжнього мистецького ґатунку, такі, що не викликають сумніву світової еліти. «Нью-Йорк Таймс» — видання, що не потребує реклами. Ця газета щоденно продається в усіх країнах світу. По-

трапити на її сторінки не просто честь — успіх. Персонально Мішель Кім-мельман аналізує лише експозиції переможців і, звичайно, власну американську. Серед непереможців згадується лише кілька імен і творів. Найбільше про українське мистецтво. Одразу після аналізу люксембурзької експозиції — переможця в номінації окремого павільйону — автор пише про Україну. «Поруч павільйон України з іншим відео, де поголені чоловіки крутять жорна. Це несподівано і цілком достатньо, аби прикути увагу на декілька хвилин. Твір зроблено Віктором Сидоренком».

Ситий у мистецькому сенсі Київ на бієнале відреагував кволо. Як на мене, це єдина помилка Віктора Сидоренка та його команди — Олександра Соловйова, Вікторії Бурлаки, Віктора Хоменка, Олександра Федорука, Володимира Бондаренка, Анатолія Гайдамаки. Помилка в тактиці, бо сьогоднішнє найсучасніше мистецтво в кінцевій своїй фазі передбачає міцну газетно-журнально-телевізійно-радіо-інтелектуальну атаку на соціум. Мусило бути не три-п'ять непрофесійних статей у бульварній пресі плюс круглий стіл о першій годині ночі на TV, а блок цікавих, серйозних досліджень, розмови із запрошеними інтелектуалами, письменниками, соціологами, філософами, мистецтвознавцями діаметрально протилежних напрямків, викладачами шкіл та вишів, чільними особами міністерств та відомств, від яких залежить подальше фінансування.

А про участь у проєкті найбільшої державної мистецької установи — Міністерства культури України, яке надало переважну частину фінансування, опікувалося на найвищих рівнях найсучаснішим із мистецтв і репрезентувало країну в міждержавних зустрічах на форумі, — взагалі ніде не згадано. Безумовно, усім мистецтвознавцям хотілося б більшого взаєморозуміння, тісної співпраці з керівною мистецькою установою держави, а також реальної допомоги — закупівель з виставки, творчих груп та видання книжок, — але ж негідно не помічати добро.

І наостанок. Висновок. Те, що переміг не маловідомий художньому загалу «геніальний» митець, а цілком реальний учитель, підбадьорило амбітну молодь Сходу, Заходу, Півдня і Півночі країни. Тригодинна прес-конференція в Харкові, організована ректором Державної академії дизайну та мистецтв Віктором Даниленком разом з її випускником і нинішнім професором Віктором Сидоренком та Володимиром Бондаренком, розкотилася хвилею серед східноукраїнської художньої молоді. На бієнале були присутні ректори Київської, Харківської та Львівської академій мистецтв. У цих закладах також пройшли конференції, присвячені сьогоднішньому українському найновішому

мистецтву. В Одесі, Полтаві, Запоріжжі, Чернівцях, Дніпропетровську, Сімферополі, Керчі відбулися зустрічі митців з учасниками української делегації, що були присутні на ювілейному святкуванні, з детальним вивченням оригінальної літератури та відео. І якщо хтось вам знову почне співати пісеньку, що ми живемо в мистецькому вакуумі і відірвані від світу, — не вірте. Ми дуже й готові виборювати першості на будь-яких мистецьких форумах. Україна вже цілком інтегрована у світовий культурний простір.

Венеція–Рим–Київ–Харків

ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: РАДЯНСЬКИЙ ПЕРІОД

2003

Жоден вид, підвид, напрямок українського образотворчого мистецтва не відчув у своєму розвитку таких утисків з боку радянської влади, як ювелірне мистецтво. Цинізм, з яким влада нищила ювелірне виробництво, культуру і надбання професійних шкіл, можна порівняти хіба що із знищеною і сплюндрованою архітектурою культового будівництва, де лівова частина була фізично зруйнована, а ті церкви, костьоли, синагоги, кірхи, кінаси, мечеті, що залишилися, перетворювалися на сховища, заводи, майстерні, лялькові театри, пивні бари, гуртожитки.

Радіючи і пишаючись сьогоднішнім безперечним успіхом художників у ювелірному виробництві різних форм власності, де створюються прикраси із дорогоцінного каміння і благородних металів, спостерігаючи досягнення дрібної металопластики, констатуєш, що за вагою в каратах сьогоднішнє українське ювелірство, певно, досягло 1913 року, а щодо образної майстерності — то, мабуть, іще ні. Бо таких блискучих перемог ювелірних виробів, як перемога 20-фунтової моделі пароплава (письмового приладдя фабрики Й. Маршака), що засліпила блиском віртуозності глядачів на Чиказькій 1893-го та Антверпенській 1894-го років виставках і посіла призові місця, поки що не може запропонувати ніхто.

Маючи справжню міцну ремісничу та творчу школи початку ХХ століття, необхідно було пережити багатолітнє забуття, тотальні заборони, підтримані державними законами і страхом в'язниць, і врешті почати у важкий для Вітчизни післявоєнний період творчий процес від малоцікавих у художньому сенсі речей, що випускалися державними заводами та примітивними чеканками з бурштином — виробами народних майстрів, щоб за наступні півстоліття пройти ще раз увесь шлях розвитку великого мистецтва та врешті перемогти і утвердитися.

Після закінчення революції, а якщо абсолютно точно — після НЕПу, на всій території України радянською владою було запрограмовано ряд постулатів стосовно її населення. Так, піонер, комсомолец, партієць

не могли ходити до церкви, носити золоті та срібні прикраси, мати в хаті образи. Інакше це могло бути сприйнято як прихована боротьба з державою. Зрозуміло, що школярство і студентство довоєнної України ювелірні прикраси також не носило. Чоловікам були заборонені запонки і металеві притримувачі галстука. Винятками чомусь були брошки, які не вважалися буржуазним пережитком і ними модно було заколювати хустку. (Це стосувалося у переважній більшості міського населення — автор робить висновки, опираючись на документальні свідчення очевидців). Були випадки, коли нехтування новими неписаними законами закінчувалися трагічно. Соціальна ненависть до ювелірного мистецтва як такого, що обслуговувало церкву і панівні класи, попри всі намагання, не змогла знищити древнього, прекрасного мистецтва. Півстолітній шлях відродження привів до нинішнього Олімпу. Про це наша розповідь.

В сьогоденнішому доволі демократичному, оновленому житті нової України разом із сотнею нововведень, свобод і можливостей увійшли поняття, що були заборонені ще зовсім недавно. Нова генерація вже не розуміє, як могла бути одна партія, дві газети, п'ять різновидів ковбаси, п'ятнадцятилітні черги на авто. У такій черзі за меблевим гарнітуром мій однокласник познайомився із майбутньою дружиною, і згодом вони стояли в іншій черзі — за золотими обручками. Йшов 1972 рік — золотих виробів у вільній торгівлі практично не було. Для придбання весільних обручок видавався спеціальний талон, зареєстрований під своїм номером у ЗАГСі. Дефіцит як явище породжував збочення в економіці. Монополісти виробництв диктували свої закони, норми, цінову політику, і вже такі дріб'язкові питання, як дизайн, образ чи стиль, ставали малозначущими. Офіційне (державне) ювелірне мистецтво тих років можна було порівняти з випуском радянських легкових авто: «Запорожець», «Волга», «Жигуль», «Москвич». Ось і весь асортимент. Не подобається — не бери. Асортимент золотих і срібних виробів (за винятком Прибалтійських республік) практично не видозмінювався. Це стосувалося й багатьох інших виробництв легкої, місцевої промисловості та Міністерства промисловості будівельних матеріалів, яким була підпорядкована переважна більшість заводів та фабрик, що виробляли текстиль, гутне скло, кришталь, фарфор, фаянс, кераміку, вишивку і таке інше. Попит набагато перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм, моделей і прийомів оздоблення були небажаними, часом навіть небезпечними для керівництва, бо це неодмінно вимагало переобладнання знайомого робітникам процесу, порушувало часові нормативи і призводило врешті до недопустимого подорожчання

продукції, що наражало технологів на складнощі у розробці і затвердженні в інстанціях нових норм і технічної документації.

Заводський художник — це окрема каста творчих людей, що працювали на виробництві і мусили змиритися із законами тодішнього часу і ставленням до них вищих ешелонів міністерської влади. Болючим питанням залишалося впровадження вже розроблених нових зразків у виробництво. Траплялися різні, навіть курйозні, ситуації. Виробництво могло випускати малоцікаві у художньому плані зразки (наприклад, на Київському заводі художнього скла були вироби, що тиражувалися десятиліттями), а затвердження на художніх радах і впровадження нової сучасної моделі законсервовувалося на роки. Разом із тим керівництво вимагало від художника розробок нових зразків, і доробок практично кожного заводського митця обчислювався сотнями нових ідей, промальованих і підготовлених до серійного чи малосерійного виробництва. Зміна прейскурантів, норм затраченого робочого часу на кожну операцію, ціноутворення, технологій процесу і навиків робітників була небажаною для керівництва, адже абсолютно не змінювала кінцевого результату — продажу товару, а, навпаки, додавала ризику і нових незручностей у реалізації. Безликий покупець величезної держави був невибагливим і не вимагав надмірної якості та нових художніх образів. А найбільша небезпека крилася в тому, що новий витвір міг не сподобатися і певний час гірше реалізовуватися чи, навпаки, сподобатися і скласти конкуренцію своєму ж виробництву стосовно інших моделей. Формально заводський художник працював, його твори проходили худ.ради, що було творчим звітом і водночас виправданням заробітної платні, яка на початок сімдесятих істотно перевищувала заробітки художників інших галузей. Тому, за винятком нових зразків, замовлених і розроблених під конкретну дату — наприклад, 100-річчя від дня народження Леніна, що святкувалося у 1970 році, Олімпійські ігри у Москві 1980 року, кожні десять роковин соціалістичної революції, круглі дати перемоги у ВВВ, ювілеї лідерів комуністичної партії і уряду, — все інше впроваджувалося кволо і довго. Адже політично і економічно це було не вигідно усім, крім художників. Але і тут знаходився компроміс. Гонорар виплачувався за зразок, що був затверджений художньою радою. Ескіз, що виставлявся на обласній, республіканській чи всесоюзній художній виставці, прирівнювався до твору, а виставка йшла у залік для вступу до СХ. Траплялися заводські художники, роботи яких ніколи не долали межу виставкової картинки. Таке чи майже таке становище панувало і в ювелірній промисловості. Великі підприємства — Київський, Одеський,

Львівський ювелірні заводи — десятиліттями випускали одні й ті самі зразки за відсутністю конкуренції і штучним утримуванням дефіциту. Монополісти були під дахом уряду і закону, бо ст. 80 Карного кодексу УРСР надійно охороняла державні підприємства від можливих конкурентів недержавного чи напівдержавного виробника. Золото, діаманти і більшість інших дорогоцінних і напівдорогоцінних каменів з потенційних витворів мистецтва перетворилися на примітивну валюту, заощадження капіталів, де стабільність ціни, на відміну від девальвованого карбованця, була величиною сталою, а тому підробка грошей і виготовлення без дозволу золотих чи навіть срібних ювелірних виробів каралися однаково. Дозвіл на виготовлення чи реставрацію, крім державних заводів, мали цехи обласних побутових комбінатів — «Ремпобуттехніка», але, окрім київського, на якому працювало більше сотні робітників, обласні були значно менші — до десяти працівників. Серйозної конкуренції політиці державного сектору вони не становили. Були й окремі ювелірні майстерні в маленьких містечках, працівники яких здебільшого займалися реставрацією і гравіруванням. Дозволу використання дорогоцінних металів у таких майстернях практично не було. Звичайно, залишалися майстри, що працювали вдома, реставруючи старі і виготовляючи нові твори із золота та срібла, порушуючи в такий спосіб чинне законодавство і потрапляючи час від часу до кабінетів слідчих. Та в кількісній пропорції до 50-мільйонної держави три десятки нелегалів не могли реально вплинути на перебіг подій.

Позадержавне ювелірне мистецтво і ювелірне виробництво, які у цивілізованих країнах світу дотувалися державами у податковій політиці, в Радянському Союзі взагалі і на Україні зокрема набули слави напівкримінального промислу з гучними карними справами і цілковитим збоченням художнього процесу. Техніка і засоби виробництва залишалися старими, дідівськими, а різниця між картинками з виробами на іноземних каталогах і проспектах та реально зроблених у заводських цехах Радянської України творів декоративно-ужиткового мистецтва була разючою.

Вакуум невикористаних можливостей і образного ряду в біжутерійному і ювелірному мистецтві почав заповнюватися в інший спосіб. Відродити ювелірну славу і міць знищених дореволюційних цехів і фабрик Фаберже, Маршака та інших судилося не державним установам із заводськими можливостями, а майстрам народної творчості, що в переважній більшості працювали на кухнях «на коліні», маючи маленький верстачок і боячись сусідів, щоб не заявили у міліцію про надто гучний каменеобробний механізм, переобладнаний із побутової сокодавки. Тех-

нічні засоби найпростіші: алмазний диск прилаштовано до двигуна від пральної машини, камера від волейбольного м'яча під ногою — саморобні міхи, зубопротезна горілка. Матеріали — мельхіор, мідь, латунь. Припай саморобний — срібний царський полтиник + п'ять копійок в будь-якому наборі переплавлено і настружено грубим напильником з домішкою 209-го флюсу (винесеного другом з інститутської хімлабораторії) або бура з борною в рівних частинах. Каміння спочатку підножне — сердолік з Планерського, аметистова друза з Волині, малахіт з Конго, якщо пощастило, бірюза з Шахітау — колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном, перли річкові вітчизняні і заморські галіотеси та чорно-білі жемчужниці, а до того — бурштин. З нього, власне, все і почалося.

В СРСР родовищ бурштину було два. Перше — прибалтійське узбережжя, звідки привозили бурштинові камінчики, що викидало море після шторму, саморобні намиста і вже готові кабашони та друге — копальні на Рівненщині в Україні. Тут масиви смоли досягали кількох кілограмів, а насиченість кольору (більше рожевого) робила український бурштин дорожчим. Щоправда, і видобування його було значно важчим. Хвиля моди на прикраси з бурштину протрималася в імперії 10 років: з початку 1960-х до початку 1970-х. І рівно через 10 років був ще один підйом зацікавленості до бурштинових виробів. Звичайно, лідером виробництва була Прибалтика, де професійні художники, народні майстри, артіль ювелірів і прості громадяни почали виготовляти прикраси. Спочатку без застосування металу, а пізніше з включенням легкої металевої конструкції. Існувала думка, що «ювелірно-біжутерійний вибух трапився саме завдяки бурштиновій епідемії». Таке твердження припустиме, хоча, як на мене, лише гіпотезно. Насправді використання металу (міді, латуні, мельхіору, сталі) у виготовленні прикрас — перших ювелірних спроб народного мистецтва — почалося раніше, ще з кінця 1940-х у вигляді первісної чеканки. Є свідчення, що на Солом'янському ринку і на Євбазі (цих київських базарів уже давно немає) народні умільці продавали саморобні чеканні з металу прикраси, підтверджуючи тезу про те, що мистецтво мусить бути зрозуміле простому народу. Художня якість і образність тих речей заслуговує на особливу увагу і майбутнє дослідження мистецтвознавцями, тому що з економічної і політичної точок зору ці приклади народної недержавної творчості були важливою ланкою у розвитку українського ювелірного мистецтва і його сьогоденної конкурентноспроможності у європейському і світовому масштабах. І якщо чеканка, як напрямок творчості, як можливе мистецтво, що об'єднувало

різних людей (від робітників до академіків), залишаючись реальним додатковим заробітком, продовжувала розвиватися аж до початку 1980-х, переродившись у величезні чеканні форми, картини, панно, то інша гілка розвитку чеканного металу, та, що об'єдналася з бурштином, породила симбіоз нового мистецтва української народної творчості 1950–1960-х років серед прикрас середнього і робітничого класу, де домінантою залишався бурштин, підкреслений прочеканим металом. Асортимент поновлювався і стихійно розширювався. В моду входять браслети, брошки, рідше запонки і затискачі для краваток. Переважна більшість майстрів працює після основної роботи, але трапляються поодинокі випадки перших професіоналів — людей, що заробляють на життя художньою творчістю. Одним із перших лідерів «відлиги» у народній ювелірній творчості стає колишній олімпійський чемпіон із важкої атлетики — киянин Юрій Мазуренко. Із закінченням у 1958 році спортивної кар'єри він починає заробляти гроші виготовленням чеканної продукції — пряжок до поясів, а на початку 1960-х об'єднує металеві прикраси із бурштиновими вставками, що вперше привозять до Києва не як сувеніри, а як предмет бізнесу друзі-спортсмени із Дзінтарі. Юрій Мазуренко, людина кармічної долі, певне, не розумів тоді, що започаткував нове масове мистецтво потужної держави. Доля була немилосердною до майстра. Він працював до останнього дня свого життя і помер у 1990-х на ґанку власного будинку в центрі міста невідомим і нікому вже не цікавим.

На окрему розмову заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де були цехи металообробки, а, зважаючи на те, що у відбудованій після Другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи металевої обробки, то такі «митці» працювали майже в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати, що художня якість таких творів була поганою, було б непрофесійно і нечесно. Стосовно інкрустації і різьблення штихелями, що вироблялися самими ж майстрами, а також стосовно допоміжного інструменту, то траплялися такі майстри, яким можна було б позаздрити і в наш час. Гравірування на сталі, оздоблення і реставрація рушниць, старих годинників, виготовлення письмових наборів і ножів, а також біжутерії (особливо чоловічих перснів із головою Мефістофеля чи черепом, що, цілком вірогідно, могло бути пареафразом трофейних німецьких заборонених чоловічих перснів із зрозумілою символікою).

Бурштинові прикраси миттю завоювали ринок великих і малих міст України і Молдавії, розділившись на офіційні худфондівські салонні виробки і базарні несанкціоновані. Базарні перетворилися на комісійні, а

офіційні салонні потрапили під пильне око новостворених художніх рад Спілки художників України. В Києві у післявоєнний період працювало кілька комісійних магазинів, що спеціалізувалися на продажу антикваріату, живопису, посуду. Ці магазини не мали офіційного дозволу, за законами того часу, продавати нові вироби, тому знаходився компроміс між тим, хто здавав у продаж, і тим, хто реалізовував. Пройшло майже сорок років, і важко сьогодні заявляти впевнено, що рівень комісійних експозицій був нижчим від рівня художніх худфондівських салонів, це було б несправедливо, але відсутність художніх рад, звичайно, мала свої наслідки. Авторів і твори легко можна було ідентифікувати — хто з Червоноармійської чи Львівської площі (там працювали найбільші комісійні магазини), а хто із салонів по вул. Леніна (вищого, центрального, і нижчого), що були поруч із магазином «Тютюн». І якщо на перших етапах комісійної і салонної торгівлі ювелірні бурштинові вироби були практично на одному рівні, то на кінець 1960-х рівень художніх творів системи художнього фонду УРСР впевнено зростає і до початку 1970-х різниця стала разючою. Пояснюється це, в першу чергу, тим, що до співробітництва з художнім фондом і його комбінатами залучалися насамперед люди із художньою освітою і вже потім народні майстри, які проходили регулярні атестації і були змушені брати участь у республіканських та всесоюзних художніх виставках не намальованими ескізами, а творами у матеріалі. Тобто рівень творчих стосунків одразу підвищувався, бо вимоги до учасників таких виставок були однакові для всіх. Особливо таке змагання стало відчутним, коли у Москві збиралася експозиція металопластики зі всієї величезної імперії. Наявність традицій, шкіл, базової професійної освіти, розвитку національних мистецьких кадрів, ставлення керівництва до проблеми ювелірного мистецтва республік лакмусовим папірцем проявлялося у експозиціях великих форумів. Україна, рівна серед рівних, йшла практично тими ж шляхами розвитку своєї національної культури і пластичних мистецтв, що і всі інші республіки колишнього СРСР. Звичайно, це в першу чергу стосується ужиткового мистецтва. Реанімовані художні промисли при міністерствах легкої, місцевої промисловості будівельних матеріалів та Спілки художників намагалися відродити національне народне мистецтво. І в тих республіках, де ювелірні вироби були визнані традиційно народними, — в Грузії, Вірменії, республіках Сходу, — уваги майстрам, що працювали у народних традиціях, приділялося більше, що, безумовно, допомагало виживанню ювелірного мистецтва в цілому, хоча і сповільнювало розвиток сучасного ювелірного мистецтва і доволі часто служило

причиною конфлікту між художниками традиційної народної етнографічної орієнтації та представниками інших напрямків у металопластиці. В першу чергу, це стосувалося прийому до членів СХ і закупок із виставок. Республіки Прибалтики, швидко зрозумівши економічну перевагу розвитку народних промислів, де питома вага ювелірного традиційного і сучасного мистецтва була достатньо великою, прискорили народження ювелірних кооперативів і артілей. Частка художників-ювелірів у СХ Латвії, Литви, Естонії була найбільшою серед усього СРСР. Прибалтійські республіки, заробляючи гроші на традиційній народній ювеліріці з бурштином, уже з 70-х років пішли шляхом розвитку національної і сучасної професійної ювелірної художньої школи. Україна 1970-х опинилася у скрутному становищі. Чинники вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердолікові прикраси — азійськими, скіфське ж мистецтво було аж надто далеко. З іншого боку, сучасне ювелірне мистецтво не мало своєї школи — ані вищої, ані середньої. Про дукачі, дукати, традиційні гуцульські ювелірні прикраси чомусь не згадали. Відсутність української професійної школи швидко почала даватися взнаки. Із закінченням бурштинового буму і епохи чеканки проблеми із професійними вимогами до ювелірних виробів з кожним роком загострювали ситуацію. Знищені радянською владою майстерні і професійні школи дореволюційної України на довгі сорок років зумовили вакуум у ювелірному розвитку країни. Випускників Ленінградського училища ім. В.Мухоміної, московського Строгановського училища, де були кафедри металу, та Красносельського технікуму, що давав базову ювелірну середню освіту, на Україні 1960-х були у повному розумінні слова одиниці. Переважна більшість випускників після закінчення навчання отримували розподіл на обласні ремпобуттехніківські підприємства і державні ювелірні заводи. Майстерні «Охорони пам'яток», що працювали у Лаврі, і цех на заводі столових приборів, що намагалися відродити українське ювелірство, професійних художників і технологів не мали. В кращому випадку це були здібні, талановиті інженери і художники споріднених спеціальностей. Ці цехи виготовляли у скромній кількості значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, а також закладки до краваток — спочатку з кабошонів, закуплених у Росії, а згодом було налагоджено своє каменерізання і обробка. Необхідність розвивати біжутерійну промисловість ставала нагальною. У сусідній Польщі, Чехословаччині, Прибалтійських республіках біжутерійна ювелірка залишалася вагомим додатком до національної економіки.

Восени 1966 року із Свердловська були запрошені на роботу до Ук-

раїни професійні художники (робота з камінням) — Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. З собою вони привезли багато уральського каміння і, що найголовніше, зуміли показати справжню красу твору з натуральним мінералом. Почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва: малахітово-бірюзова.

Як відомо, ні малахіт, ні бірюза на Україні не видобуваються. Малахіт потрапляв до України з Уралу і Заїру. Російські зразки були кращими в малюнку, адже являли собою розгалуження бруньок. В літературі цей малахіт так і називається — бруньковий. Розрізана навпіл чи на чотири частини брунька утворює ідентичний матеріал для пари сережок чи віддзеркалення малюнка для подальшої інкрустації або набирання доволі великої площини. Важкий і неприємний у виготовленні пластин і кабашонів малахіт надзвичайно красивий у виробах як великих (малахітова шкатулка чи скульптура), так і у малих — біжутерійного плану. Гра природного орнаменту може бути самостійною прикрасою, а може бути допоміжним ефектом у творі. Заїрський або конговський малахіт за малюнком менш цікавий. В ньому також трапляються бруньки, але значно простіші, ніж у російському. В основному у африканському малахіті йде чергування темних і світлих смуг. Та, на відміну від російського, він має одну безперечну перевагу: порізані пластини практично не мають вкраплень породи, тобто вони суцільні і в такий спосіб дають можливість робити доволі великі за розміром композиції, що важливо у брошках, кулонах, кольє, в оздобленні книжкових окладів.

До початку сімдесятих малахіт у ювелірному мистецтві сприймався як напівдорогоцінний камінь, бо видобування мінералу у Сибіру було ускладнено його фізичною вичерпністю у старих копальнях, розробка нових велася кволо і виконувалася майже завжди геологічними партіями. І та кількість, що потрапляла до України, звичайно, була недостатньою. Тому художники намагалися використовувати його дуже обережно, здебільшого як продовження образу, здобутого у металевому мереживі. Відомий твір талановитого українського ювеліра Володимира Друзенка, де малахіт у сотнях дрібних кастів врешті вималювався у прекрасну композицію справжнього твору і здобув премію на найпрестижнішому бієнале тих часів — Яблунекському у Чехословаччині. Малахітовий бум почався в Москві у магазині «Ганг», де продавалося намисто (не лише малахітове, а й сердолікове, скляне, родонітове, бірюзове). З появою малахіту у київських, одеських і львівських комісійних магазинах у вигляді яєць і попільничок матеріалу стало достатньо, що змінило художні твори, в яких домінантою вже ставав камінь. До Києва мода докотилася швидко, і вже початок сім-

десятих був зелено-червоним у ювелірних виробах, що експонувалися у вітринах художніх салонів і ярмарок худ. фонду. Пояснень два. Легкий виdobуток кам'яного матеріалу: намисто розрізалося навпіл або на три частини — і майстер мав два практично готових кабашони для сережок або й три на цілий гарнітур. Додавалися каблучка або кулон. Економічна частина гарантувала успіх, бо найпростіший гарнітур із мінімальним застосуванням металу, скажімо, каст і дві зернинки з боків на шинці або каст і одна зернинка над галантерейною швензою (припаяний дріт з трикутником замка в нижній частині), виставлявся на продаж за 45–50 радянських рублів. Заробітна місячна платня інженера, вчителя, мистецтвознавця у 1972–1975 роках становила 100–130 карбованців. (Це пояснення робиться для молодого покоління, аби була зрозуміла динаміка стихійного розвитку ювелірного мистецтва, бо мета тексту не економічне, а мистецтвознавче дослідження. О. Р.).

Красень малахіт підкорив усю Росію, а на Україні зустрівся з суто національним каменем — кораловими і баламутовими намистами. Червоні коралі, оспівані в народній творчості, були популярні у ХІХ — початку ХХ століття на всій території України, Бессарабії, частково Польщі. Національне українське жіноче вбрання практично всіх регіонів оздоблювалося рясним червоним намистом. До кінця 1920-х років коралі вийшли з моди як буржуазна ознака, і новий інтерес до них проявився вже наприкінці 1960-х. Важко сказати, чи хвиля першої легальної еміграції, де коралі відігравали роль валюти, чи природна краса відродили насильно придушену моду, однак у приватному ювелірному мистецтві мельхіорові вироби з кораловими вставками набули неабиякої популярності. Вони широко використовувалися у ювелірці заробітчанській і ювелірці творчій — тобто у композиціях і роботах, які експонувалися на виставках. В першу чергу це було оздоблення до книжок — обов'язковий атрибут атестації народного майстра, потім у кольє і сережках. До коралів зверталися українські ювеліри О. Гуцин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін.

Паралельно з відродженням зацікавленості до каміння у шанувальників металопластики у 1978 році відбулася подія, яка не мала аналогів у світі. Народний майстер Олексій Косулін, реставруючи старовинний австрійський браслет, звернув увагу на дивовижної краси квіточку — елемент декору. Це була троянда. Розібравши її на складові частини (їх виявилось три), майстер збагнув, що трансформація такої квіточки у незалежний твір сучасного мистецтва цілком можлива. Він працював над образом, конструкцією і сучасною технологією рік і досяг неможли-

вого. Серезжки «Троянда» завоювали любов мільйонів жіночих сердець. Через три роки цю модель робила вся велика держава від моря до моря. Їх видозмінювали у розмірах, додавали листочки і об'єднували у букети, ними всипали великі композиції і носили як каблучки. Кількість випущених «троянд» по всій країні, певно, могла бути зарахованою до книги рекордів Гіннеса.

Мода на коралі спалахнула у масовій ювелірці між 1970-м і 1975-м і так само зупинилася, залишившись темою кількох майстрів.

Зелень малахіту в парі з філігранним листом ствердилася як образ модної моделі у другій половині сімдесятих і протрималася майже двадцять років, потрошку конкуруючи із бірюзою, кількість якої була значно меншою, а вартість більшою. Незважаючи на велику різницю у ціні (один кілограм малахіту коштував 500–1000 крб, а бірюза — 3000–5000 крб.), цей чинник не відіграв пропорційного збільшення вартості самого виробу. Для українських ювелірів закордонний малахіт відіграв чималу роль у формуванні нового образу художника-ювеліра, а не ювеліра-ремісника. В першу чергу, це стосується творчих робіт П. Чепурного, В. Синицького, С. Серова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, Г. Гридасова, О. Косуліна, Ю. Барановського, О. Роготченка, П. Євтушенка, М. Кіндяка, В. Балебердина, Віталія Хоменка і, звичайно, багатьох інших.

На Україні в другій половині XX сторіччя сформувалося три регіональні центри ювелірного недержавного мистецтва: центральний, що об'єднував Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Харків; західний — із художниками, що працювали у Львові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську і в багатьох маленьких містах західної України; кримський — із базовими центрами у Сімферополі, Феодосії, Керчі і Ялті. Загалом же майстри-ювеліри працювали у кожному місті України, де були відділення Художнього фонду чи фондівські комбінати. Раз на рік Спільною художників проводилися художні ярмарки, на яких разом із різноманітними творами, що вироблялися системою фондівських комбінатів, майстерень і окремими народними майстрами, що співпрацювали з комбінатами на місцях, експонувалися десятки тисяч різноманітних художніх виробів всіх без винятку областей України, а також Білорусії, Росії, Молдавії, Грузії, Вірменії, республік Сходу і останнім часом республік Прибалтики. (Останні роки художні ярмарки співпали з першими роками незалежності). Спочатку обережні та малі за об'ємом експозиції ювелірного металу — до вісімдесятих, особливо до другої половини, — перетворювалися на справжні свята творчості і таланту. На ярмарках за десять днів експозиції укладалися договори з художніми салонами

всього СРСР, вирішувалися проблеми постачання і обладнання і, що найголовніше, відбувалося творче спілкування між майстрами. Рівень майстерності та образності ювелірних мельхіорових та нейзильберових виробів сягнув світового вершин. На останній ярмарок Худ фонду приїхали художники Чехії, Польщі, Румунії, Болгарії, Югославії. Модель спілкування митців була майже ідеальною. Укладання договорів на наступний рік давало можливість художнику, вже професіоналу, гарантований стабільний заробіток, комбінати заробляли відсоток за посередництво, гарантію виконання і реалізацію замовлення, художні салони збагачували свої експозиції новими моделями, модними творами, а митці щороку підвищували майстерність, бо конкуренція ставала дедалі жорсткішою і змушувала творця працювати якомога краще.

Успіхи сьогоденної української металопластики (мається на увазі дрібна ювелірна скульптура і емалі), безумовно, розвинулися завдяки професійним ювелірним творчим групам у Дзінтарі та Седневі, в яких брали участь і вітчизняні ювеліри. Дрібні за розміром ювелірні композиції в творах Є. Смирнової, О. Міловзорової, О. Роготченка, А. Спіранського В. Медера, М. Кіндяка після роботи у творчих групах набули сили творів монументального ювелірного мистецтва. Синтез ювелірки бірутерійної і монументального металу, підсилений кольоровими емалями і просторовими композиціями, народили новий жанр української ювелірної металопластики, що прославила українське мистецтво 1980-х на всесоюзних художніх виставках і світових форумах.

Новий, мабуть уже останній в галузі, вакуум настав з перших років незалежності. Зруйнована система днсятиліттями налагоджуваних зв'язків, практичне закриття Художнього фонду і переведення художніх салонів у приватну власність потягло за собою знищення художніх рад і продаж зразків, що приносили найбільші прибутки торгівлі, тобто дешевих серійних виробів, що розповсюджувались відрами. Промайнуло лезо як образ. Лезо на шиї — кулон, лезо у вусі — сережки. Розпочалося виробництво малоцікавих у творчому плані знаків культової приналежності- релігійних (різних нових церков), музичних, що відповідали символіці течій і гуртів, рокерських, байкерських, фанових і таке інше.

Але вже з початку 1990-х відкрилися перші кооперативи: «Троянда», «Наталка», «Ювілекс», які об'єднали розпорошені кадри ювелірних майстрів, маючи юридичну можливість надання робочих місць, художні ради і дозволи на роботу у галузі. Наступним кроком було отримання дозволів на використання дорогоцінних металів з їх подальшим збутком, і число легальних товариств значно збільшилося. Практично це народ-

жувалалася ера сьогоднішнього ювелірного мистецтва, як на мене, може, і не першого, але вже точно не останнього у цілому світі.

Перші роки незалежності ознаменувалися високими вимогами до ювелірної і металопластикової творчості. Зразком були світові стандарти у технічному виконанні, адже аналогічна продукція все частіше стала потрапляти до України. Вершини ювелірної майстерності художників України були високими. Це підтверджували художні виставки.

Середина дев'яностих років внесла серйозні зміни в художнє життя країни. Мода в ювелірному мистецтві пережила іще два спалахи. Популярними кабошонами замість натурального каміння стали різнокольорові скляні вставки. Серед ювелірної спільноти такі підробки називалися телевізіном, бо нарізалися з телевізійних лінз. Достатньо довго протрималося сульфітне скло з різнобарвним різноколірним блиском. Протягом кількох років популярними були перли річкові і океанські. Особливо цінувався заморський галеотіс — синьо-рожева перлина. Цей матеріал був достатньо легким у обробці і давав можливість застосовувати більші за розміром композиції. З'явилися аж занадто великі кольє і металеві з перловими вставками композиції до спеціально виготовлених суконь. Ювелірне мистецтво виходило на новий рівень, де вже усе менше місця залишалося недорогоцінним матеріалам. Зникли мельхіор, нейзильбер, мідь і латунь. З галеотісу виготовляли крила метеликів, просторі композиції, де вже новим оздобленням були золоті, срібні і платинові елементи. Усе частіше дорогоцінне каміння — діаманти, рубіни, смарагди прикрашали ювелірні твори.

Нова економічна політика 1990-х років минулого століття окреслила нові перспективи розвитку ювелірної і металопластикової галузі декоративного мистецтва. Перш за все, це було пов'язано з полегшеною процедурою відкриття приватних фірм і майстерень з можливістю використання дорогоцінних матеріалів. Збільшення виробництва золотих, срібних і платинових зразків призвело до неминучої конкуренції в умовах ринкового господарства. Приватні підприємства стали реальними конкурентами державних заводів, а можливість завезення достатньо дешевої продукції з дорогоцінних матеріалів з Арабських Еміратів, Єгипту, Туреччини в Україну спонукало виробників національного ювелірного продукту зосередити увагу саме на художньому образі твору. Початок 1990-х років здолав одну важливу проблему у процесі розвитку ювелірної справи України. Йдеться про відкриття приватних салонів і великих відділів продажу ювелірних виробів у новозбудованих промислових мага-

зинах, де офіційно стала продаватися ювелірна продукція. Дефіцит змінився перевиробництвом. Ринкові капіталістичні стосунки кінцево розставили акценти у існуванні і виживанні ювелірного мистецтва. Світові сучасні технології, інтернетові мережі і щорічні потужні ювелірні виставки практично перепрофілювали галузь. Напрямок ювелірної творчості залишився три. Перший — етномистецька направленість у ювелірній справі залишилася у надзвичайно скороченому вигляді, бо практично зникла зацікавленість у такому промислі. Колись потужні колективи худфондських майстрів розпорошилися із закриттям творчих майстерень при художніх комбінатах. Майстри одинаки залишилися працювати у прямому контакті з галереями чи безпосередньо із замовником. До другого напрямку можна віднести малотиражні вироби сучасних заводів і приватних підприємств. Тут практично зникла національна складова у образах готової продукції, а загальний напрямок таких товарів перетворився на середньо статистичний. Переважна більшість виробництв користується досі каталогами і проспектами з виставок різних країн. Відсутність художніх рад і законодавчих документів дозволяє виробнику вправно позичати найбільш популярні і вигідні у виробництві моделі світової ювелірної мережі. На ювелірних виставках можна придбати готові воскові зразки обручок, сережок, кулонів, чи елементи до них. Стосовно авторського права щодо використання, питання жодного разу не виникало.

Третім напрямком розвитку вітчизняного ювелірного мистецтва стали складні ювелірні композиції, що вироблялися у спеціалізованих підприємствах. У цьому випадку можна констатувати практично повне повернення до цехового стилю праці, що був розповсюджений на межі XIX–XX сторіч. Модель вимальовувалась наступна. Художник чи група художників розробляли спочатку ескіз, а пізніше креслення і технологічну карту майбутнього твору. Робота розділялася на процеси, де кожен майстер виконував свою частину. Авторство було колективне, але твори народжувалися високого художнього і технічного рівня. До таких підприємств належали ювелірне ательє Лабортас і Карпова, «Золото 77», «Фіал +», творча майстерня Алест, «Фенікс», «Адамант 13», «Скляр і сини», ювелірне підприємство «Дюльбер», черкаська «Зарина», дніпропетровський «Ювелірсервіс», «Агат» з міста Ровеньки, об'єднання «Ювеліри Поділля», товариство «Діадема» з Вінниці.

Вище сказане стосувалося колективного виробництва. До перелічених слід додати і державні підприємства. Це перш за все Київський ювелірний завод — підприємство з міцними традиціями і сильним творчим

колективом. Завжди цікавими були твори виробництва вітчизняних корифеїв — Одеського, Львівського та Харківського ювелірних заводів.

Разом з тим ніколи не зникала постать художника індивідуала. У час новітньої історії розвитку українського ювелірного мистецтва з'явилося багато напроцуд потужних майстрів. Це Микола Кіндяк, Микола Пономаренко, Станіслав Вольський, Євген Заварзін, Володимир Балабердин, Ірина Карпова, Стас Баранівський, Олексій Тюрменко, Дмитро Тимченко, Роберт Усманов, Олександр, Сорокін, Віктор Слаткевич, Віктор Беляєв, Андрій Ласкавий, Андрій та Олег Скляри, Микола Барган, Олексій Зігура, Сергій та Андрій Дорошенки, Людмила Марущенко, Тарас Шалашний, Валерій і Леся Губченки, Святослав Коштелянчук, Юрій Юрченко, Ігор Негода, Олександр Мірошніков, Олександр Бородай, Антон та Олексій Жилкіни, Олексій Романов, Сергій Капітонов, Олександр Міхальянець, Зінаїда Новак, Олексій Владимиров, Олександр Ткачук, Василь Чехун, Оксана Куропаткіна.

Буремне ХХ сторіччя залишило по собі низку протиріч і доволі різних споминів. Стосовно образотворчого мистецтва України — єдиної думки і оцінки немає. Розвиток одних видів і жанрів вітчизняної образотворчості не співпадав з існуванням інших. Тоталітарна влада породила тоталітарне мистецтво і знищила ті його напрямки, які не вміщувалися у прокрустовому ложі понятійних принципів розвитку культури. Катаклізми, війни, знищення релігій і культових споруд, сакрального мистецтва, напрямків у літературі і музиці відкинули мистецький розвиток великої центрально-європейської держави на довгі роки назад. Особливо болючими фактами стали знищення національних шкіл церковного живопису, іконопису, а також майстерень де створювалися золоті та срібні оклади до образів, виробництв спеціального литва церковних дзвонів, і звичайно майстерень ювелірної і ковальської справи. Багато творів і майстрів, які ті шедеври створювали було фізично страчено. Не усі секрети майстерності багатьох художніх галузей відновлено і до нашого часу. Здавалося б у розвитку нерівних можливостей ювелірне і ковальське мистецтво приречено пасти задніх. Але трапилося чудо. Обидва напрямки декоративно прикладного мистецтва України вже на початок ХХІ сторіччя розвинулися настільки потужно, що не лише наздогнали, але подекуди обігнали розвиток цих галузей в інших країнах світу, де не відбувалося таке brutальне нищення мистецтва, яке відчула на собі Україна. Сьогодні наша держава впевнено увійшла у світовий культурний простір мистецьким доробком ювелірів і ковалів, залишивши далеко позаду вітчизняні здобутки живопису чи контемперері арту, підтвердивши доктрину, що мистецтво яке робиться для потреб народу знищити неможливо.

КОВАЛЬСТВО ВІД ПРОМИСЛУ ДО МИСТЕЦТВА

2003

Наприкінці березня 2003 року на майдані перед Палацом спорту у Києві протягом трьох днів відбувалося дивне дійство: у тимчасовому містечку змагалися у майстерності професійні ковалі. Хоча в тому, що у контексті міжнародного фестивалю «Будівництво і архітектура-2003» ковальські підприємства з різних усюд виставляли на суд глядача свою продукцію, в тому, що горів вогонь у новостворених горнах і на очах багатьох присутніх народжувались предмети ковальського ремесла, нічого дивного не було. І раніше на святах ремесел у музеї-скансені, що у Пирогові під Києвом, кузні розпалювали свої ватри і сучасний глядач радів небаченому. Міцні ковалі зачаровували присутніх своїм дійством. Кілька разів кузні розгорталися на Андріївському узвозі під час днів Києва, але ця практика не прижилася, так як і не прижилися ювелірні верстати або шовкодрукарське виробництво, винесене на вулицю для розваги глядача. Але і кузня у Пирогові, і кузня на узвозі були майстерно підготованими підробками театральними виставами, безумовно корисними, бо переважна більшість сучасної міської молоді про ковалів та їхню важку працю знала лише з розповідей дідів чи бабусів або з кінострічок. Це про працю. Про мистецтво промислу багато людей не знало взагалі. І тому побачити на власні очі справжнього живого коваля, а тим більше самому стати свідком народження підкови, цвяха чи квітки було незабутньою хвилиною.

Цьогорічна акція від шоу відрізнялася тим, що у самому центрі міста три дні проходив майстер-клас ковальського мистецтва. Етнографи, мистецтвознавці, художники сліdkували за ситуацією, спочатку не вірячи, що це врешті трапилося. Майстер-клас — це коли є клас і є майстер. Це творче змагання професіоналів, де, за міжнародними правилами, всі учасники мають однаковий час і однакові умови для вироблення твору. У такий спосіб талант і майстерність залишаються сам на сам з глядачем. Важко бути не об'єктивним суддею, бо все твориться тут і зараз, таке собі — найсучасніше з сучасних мистецтв. Майстер-клас — це вищий пі-

лотаж таланту, вміння, майстерності. Робота без права на помилку. Бо одна справа робити виріб у кузні, де можна переробити елемент, перепочити, відкласти, якщо не виходить, щоб пізніше повернутися, і зовсім інше — створити новороб без будь-якої допомоги. Зазначимо, що останній майстер-клас проходив на Подолі у Києві під час контракткових ярмарок ще до заколоту 1917 року.

Сільська кузня — об'єкт з точки зору вивчення історії, етнографії, звичаїв народу посідає окреме важливе місце. Коваль попри всі важкі у фізичному сенсі сторони ремесла — людина-загадка, людина-мрія, образ могутності і захисту, справедливості і розсуду. Коваль — це аристократ духу, а у розумінні односельців — біла кістка, незважаючи на запахи вугільного горна, важке повітря від нестачі спаленого кисню та кілограми сажі на стінах. Голий торс у шкіряному фартусі, обов'язкові міцні жилуваті руки і природний розум довершували картину закоханості у коваля більшості жіночого населення села чи містечка. Про ковалів складалися пісні та легенди, народні байки та перекази. Кузня і млин довгі роки залишалися у селі місцем підвищеної зацікавленості, байок, нічних вигадок у розповідях юнацьких посиденьок. Коваль завжди був професіоналом, заробляючи гроші на життя своєю несільською працею. У багатьох ковалів навіть не було городу та худоби. З ковалем розраховувались грішми або натуральними продуктами, міняючи мед, картоплю, м'ясо на цвяхи, підкови, завіси, огорожі. Коваль завжди був художником. Нехудожник ковалем не ставав. До кузні йшли з проханням полагодити завісу на фіртці, виковати припшкворня або вісь до зламаного годинника, відреставрувати колесо до воза, косу, серпа чи граблі.

Початок капіталізму у кінці XIX століття, розвиток цукроварень, бурхливе прокладання магістральних залізниць між містами і локальних гілок між заводами і від заводів до головних шляхів (переважно з цукрових виробництв південної Київщини, Вінниччини, Черкащини), потужне застосування парових машин збільшили коло замовлень ковальських майстерень. Відсутність електричної та газової зварок зумовила великі ковальські замовлення у виготовленні деталей і особливо їх реставрації. При заводах працюють кузні вже не з одним-двома, а кількома десятками ковалів та підручних, з'являються бригади, що виїжджають виключно на великі ремонти ще дуже недосконалої заводської техніки. Такі бригади мали пересувні кузні з усім необхідним обладнанням.

В цей час у містах іде потужне будівництво. Київ, Харків, Одеса, Вінниця, Житомир, Катеринослав, Суми, Чернігів, Полтава і менші за розміром, але подекуди з надзвичайно виразною архітектурою — Зінків,

Диканька, Бершадь, Фастів, Біла Церква, Пирятин, Козелець та сотні інших поселень, де зводилися гімназії, ремеслені училища, доходні будинки, заводи, театри, банки, лікарні, хазяйські родинні маєтки і, звичайно, багато іншого, що потребувало втручання ковальських виробів, запроектованих архітекторами або замовлених власниками споруд. Перш за все це виготовлення міжповерхових огорож, ґанків, парканів, декоративних елементів на будинках. Число кузень в Україні 1980–1990-х років уже позаминуло століття стрімко росте, і до початку XX століття ковальська гільдія нараховує сотні достатньо потужних підприємств, на яких крім ковалів-виконавців працюють архітектори, художники, інженери, менеджери-розповсюджувачі. Це стосується кузень так званого широкого вжитку, бо при великих заводах існують свої кузні, які спеціалізуються на вузькопрофільності конкретного виробництва. Так, на КПВРЗ — Київському паровозо-вагоноремонтному заводі п'ятдесят п'ять років до 1941 пропрацював ковалем мій прадід Дринь Порфирій Григорович. Їх кузня виготовляла чудеса ковальського ремесла — частини для паровозів, їхніх двигунів та ходової частини. Адже паровоз з інженерної точки зору був і залишається геніальним винаходом людства. Деякі з його деталей надзвичайно важкі у виготовленні, а що стосується коваля, який міг би кувати за інженерним кресленням, то такого майстра виховували десятиліттями. Виховували і пестили, бо на старість всі вони ставали глухими, з поганим зором і практично обов'язковою хворобою легень. Щоправда, заробітна платня коваля за часів царизму була достатньо високою. Порфирій Григорович, працюючи все життя один, мав власну квартиру з трьох кімнат і великого сарая на Солом'янці (нинішня вулиця Урицького була зруйнована під час реконструкції району 1965 року) у двоповерховому будинку № 71, п'ятеро його дітей мали змогу здобути освіту. Моя бабуся Любов Порфирівна встигла закінчити буремного 1917-го року одну з київських гімназій.

Намагання архітекторів будувати індивідуальні проекти, несхожі між собою будинки (що їм стовідсотково вдавалося, бо двох однакових споруд ні у Києві, ні в іншому місті на межі XIX–XX століть знайти практично неможливо), призводить до поглиблення художньої сторони ковальської справи. Так уперше ковальське ремесло перетворюється на мистецтво. Вперше мається на увазі тому, що протягом наступних десяти років українське ковальство було практично знищене. Наступний другий етап переростання ремесла у мистецтво починається лише зараз, на початку XXI століття у роки незалежності. У кузнях з'являється художник, який разом з архітектором проектує сходи — найбільш роз-

повсюджене замовлення. Зробити огорожі у власному під'їзді такі, як у сусіда, вважалося неприпустимим. Амбітність замовників стає черговим поштовхом до розвитку ковальського мистецтва і до справжнього його злету у перші роки ХХ сторіччя, коли новий художній стиль — сецесія захоплює усе образотворче мистецтво і, звичайно, ковальство, як складову його частину.

Ще й досі на вулицях українських міст у архітектурі старих будинків збереглися зразки чудових металевих квітів, орнаментів, «зітканих» із силуетів водяних лілій, ірисів, півників... Ході золотого віку судилося зупинитися 1917-го року. Зупинитися надовго. Крім храмової архітектури, жоден вид мистецтва не постраждав так варварськи, як ювелірна справа і декоративне ковальство. Нова радянська влада знищувала «мистецтво панівних класів». Зрозуміло, ювелірні твори і ковальські «витрибенки» були одразу зараховані до різновидів образотворчості, що належали гнобителям трудового народу. Міф стосовно обслуговування панівних класів було вдало розроблено і впроваджено у життя ідеологами Кремля. Насправді ж знищення ювелірних майстерень і фабрик, а також ковальських майстерень відбувалося з причини цілком прозаїчної. Переважна більшість виробництв були приватними, тобто капіталістичними осередками. Кілька неспівських років офіційна влада мирилася з цим соціальним явищем, але до 1925-го більшість осередків була знищена. Ювелірне чи ковальське виробництво передусім залишалося підприємством творчої праці, працівники звикали до моделі взаємин художник — майстер, а перспективне зростання кадрів зумовлювало дружні стосунки у колективах. Корпоративність творчого процесу, де від правильності виконання операцій кожним учасником залежала кінцева мета — готовий твір, згуртовувала людей. Недарма такі виробництва називалися цехами, а працівники цеховиками. У багатьох випадках виробництва були сімейними і навіть наймані працівники підтримували родинний модуль поведінки. Зрозуміло, що нова влада не сприйняла, чи, правильніше сказати, і не могла стати на шлях таких стосунків червоного робітника з червоним директором, бо це нівелювало переможні досягнення жовтня. І ще про мистецтво панівних класів. Це така ж сама вигадка, як і соціальне братерство нової влади. Безумовно, дуже дорогі ювелірні вироби прикрашали полиці дорогих модних магазинів, а ковані ґанки сягали рівня європейського мистецтва. Такі речі виготовлялися для заможних людей, зразки ювелірної української творчості виборювали призові місця на найшляхетніших світових форумах. Сьогоднішня розвинена ювелірна промисловість ще й досі не досягла рівня 1913

року у вазі використаних дорогоцінних діамантів, золота та срібла. До революції ювелірні вироби виготовлялися для всіх без винятку верств населення. Демократизм таких виробництв підтверджувався асортиментом мало коштовних прикрас, розрахованих на небагаті прошарки суспільства. А маленькі колечка з справжньою бірюзою так і називалися в народі — подарунком покоївок. Щоправда, такі скромні, але надзвичайно гарні, витончені прикраси здебільшого носили гімназистки старших класів, звичайно поза гімназією, таку річ цілком реально могла купити дівчина-прибиральниця у готелю, заводський слюсар чи сільська красуня після розпродажу продуктів на Житньому, Галицькому, Сінному ринку або на Привозі.

З початком 1920-х років припинилося будівництво, загас вогонь у горнах. Починалася нова, чи краще сказати новітня історія. Було б несправедливим твердити, що зупинилися кузні в усіх містах і селах України. Звичайно, ні. Але підков треба було у сотні разів менше ніж на початку століття.

Ковальській справі на Україні судилося відродитися вдруге не одразу. Спочатку, як промислу, а лише згодом, як мистецтву. Перша творча кухня з'явилася у Пирогові під Києвом у музеї Народної архітектури та побуту. Це була діюча експозиція на кшталт скансенів у скандинавських країнах. Потепління щодо національної ідеї і культури на самому початку 70-х аж до виходу у світ книги П. Ю. Шелеста «Україна наша радянська», де з точки зору кремлівських наглядачів були поставлені не ті наголоси стосовно української державності, дали перший поштовх відродженню ковальського промислу. Саме у цей час по закінченні навчання у славнозвісній Мусі (училище ім. В. Мухіної) повертається з Ленінграда до рідного Києва художник Олександр Міловзоров. Треба відмітити, що у Росії процес відродження промислів почався дещо раніше, бо такої глибокої кризи, як на Україні, там ніколи й не було. Художник Міловзоров знайомиться з ковалем Олегом Стасюком — фанатом відродження ковальської слави. Цій творчій спілці судилося проіснувати тридцять років, до самої смерті коваля. Працюючи разом по 16 годин на добу, вони швидко досягли небаченого тоді успіху. Кований метал як елемент декору спочатку обережно, а далі все потужніше почав завойовувати архітектурний простір. Творчі роботи Міловзорова започаткували нову еру українського ковальського мистецтва. 1977 року він завершує велику за обсягом роботу у новозбудованій Республіканській дитячій бібліотеці. Ковані разом з Олегом Стасюком композиції «Птахи», «Риби», «Метелики», «Вчений кіт» примусили спочатку художню раду, а пізніше тисячі глядачів зрозуміти.

міти, що мистецтво кованого металу рівне у силі образності з живописом, скульптурою, графікою. Наступною великою роботою стало оформлення інтер'єрів Київської філармонії. Як на мене, це був кращий зразок використання художнього металу в інтер'єрі минулого століття. У академічній строгості філармонії розквітли дивовижні ковані трави та квіти, довівши логічний зв'язок сили таланту архітектора кінця XIX та художника кінця XX сторіч.

На межі 1980-х кузні з'являються на підприємствах системи художнього фонду України. Але розцінки на твори ковальського мистецтва залишаються нищівно низькими. Квадратний метр готового твору з елементами підвищеної складності, закріпленими методом ковальської зварки, тобто без застосування електричної, разом з ескізами, картонами, вартістю металу, вугілля та спожитої електричної енергії після встановлення на об'єкті розцінювався у 200 карбованців. (Приклад для порівняння. Лист акварелі розміром 30 x 40 см у закупці з республіканської виставки розцінювався між 200 та 300 карбованцями). Звичайно, це надовго призупиняє можливий розвиток мистецтва кованого металу. Кволий підйом прослідковується лише з початком 1990-х. Ринкова економіка позитивно вплинула на відродження промислу, хоча, на жаль, ми досі ще не досягли рівня 1913-го року, але ж разом з тим стали далеко попереду 1953-го. Сьогодні у Києві нараховується до 150 кузень, у яких працюють від двох до п'ятдесяти робітників. Це все приватні підприємства, і виникли вони як альтернатива державним знищенням. Вакууму в економіці і мистецтві демократичного суспільства не буває. Його можна створити лишень штучно, але, як показує досвід світу, не надовго. Сьогодні ми спостерігаємо вибух будівництва і обов'язкове у такому випадку зацікавлення ковальською справою. Народжується замовник — з'являється виконавець. Нині можна сміливо констатувати відродження українського ковальства, як ремесла. Наступний крок стане відродженням мистецтва металу. Підприємства, де працюють художники, вигідно відрізняються у виконанні робіт від того, де художника ще немає і де господар використовує досвід іноземного каталогу.

Національна ознака у сьогоднішньому творі — обов'язкова складова. Це підтвердив конкурс, де у номінації «Використання національних традицій» у домашньому завданні безперечним лідером став Микола Пектяков з камінним набором «Соняшник». Він зумів адресно звернутися до українського народного мистецтва, оздобивши набір кованим соняхом — національною квіткою.

На майдані перед Палацом Спорту у Києві просто неба жили, тво-

рили, спілкувались представники важкого напрямку в образотворчому мистецтві — ковалі з різних усяд. Були присутні львів'яни — студенти Львівської Академії мистецтв на чолі з метром вітчизняного ковальства — завідувачем кафедри металу Олегом Боньківським та художником Віктором Шоломієм, студенти Київського інституту прикладного мистецтва ім. М. Бойчука з викладачами, доцентами Миколою Біликом та Миколою Пономаренком, ковалі з Києва, Вишневого, Луганська, колеги з братньої Білорусі з міст Вітебська та Бреста. Організували свято Київський міжнародний контрактний ярмарок, Спілка ковалів Київщини, Міжнародний спеціалізований журнал «Світ металу», Національна Спілка художників України. Всю технічну допомогу надало київське ковальське підприємство «Тантьєма».

Яке ж це гарне змагання, коли відроджується мистецтво. А творці — люди всесвіту, що гуртом, спільними зусиллями розбудовують нашу культуру і зміцнюють державність. Нашу — українську,

Отакий відбувся майстер-клас.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО: РОЗПОВІДЬ ПРО НЕСПОКІЙ

Соціальні явища у формотворенні елітарної науки

2003

Мистецтвознавство — це історія, теорія, аналіз, критика, музейна справа і кураторство в образотворчому мистецтві.

«Художня критика народжується з потреб суспільства дати оцінку мистецтва свого часу. На відміну від історії мистецтва та естетики, художня критика безпосередньо бере участь у мистецькому процесі... Вона акумулює погляди і вимоги, пов'язані з мистецтвом, розкриває його ідейно-художні ідеали. Водночас критика регулює відносини між художником і глядачем...» [1] Основоположником художньої критики як галузі науки вважається Лев Жемчужников (1828-1912), а першою розвідкою мистецтвознавчої критики, що набула рис завершеної праці, харківська дослідниця художньої критики в Україні Лариса Савицька вважає твір Льва Жемчужникова «Слово над труною Шевченка», який побачив світ у березні 1861 року в часописі «Основа» [2].

Початок сучасного мистецтвознавства можна віднести до кінця XIX ст. З цим часом пов'язані імена професора харківського університету Євграфа Редіна, який написав «До історії Харківського університету» (Харків, 1894), «Очерк движения искусства в Харькове за 1895–1898 гг.» (Харків, 1898), «Пам'яті наукових діячів у галузі історії мистецтв» (Санкт-Петербург, 1907); киянина, професора Григорія Павлуцького, автора дослідження «О происхождении форм украинского деревянного церковного зодчества» (Москва, 1911), «О происхождении древнерусской иконописи» (Київ, 1914–1916), а також професорів Михайла Петрова, Олександра Білецького та ін. І за цей короткий відрізок часу мистецтвознавство здобуло ознаки незалежної науки, хоча її кордони межують з іншими науковими дисциплінами, як-от: з історією, археологією, літературою, філософією, а подекуди й безпосередньо стикаються з іншими знаннями, що доповнюють і пояснюють явища, які сталися чи не сталися в образотворчому мистецтві. Щодо образотворчого мистецтва, з точки зору сьогоденного аналізу, — усе, чи майже все, узгоджено

і зрозуміло: є мистецтво минулого, що зберігається в музейних колекціях; сучасне мистецтво — живопис, скульптура, графіка, декоративно-ужиткові твори з реальними цінами в перерахунку до еквівалента таланту; як підвид сюди можна віднести інсталяцію, хеппінінг, дизайн плюс фото і ще один зовсім свіженький вияв мистецтва, contemporary art — експериментальне мистецтво, пов'язане з новими технологіями (відео, комп'ютер, оптика), процесу, що створюється одразу, на очах свідків, народжуючись із власного досвіду, не маючи певних традицій і аналогів, бо contemporary art виникає тут і зараз.

Водночас мистецтвознавство як наука про мистецтво й досьогідні не визначене. Так, **не існує класифікації мистецтвознавчої інтелектуальної праці і оплати за неї.** Все зупинилося на понятті «класичного» мистецтвознавства доби радянської влади — книга, каталог, стаття, рідше виступ із програмою на телебаченні чи радіо, і вже зовсім збоку новина перебудови — кураторство. Хоча саме поняття «класичне» може розглядатися лише до початку 90-х років ХХ ст., коли завдання науки було окреслено досить прозоро. **Мистецтвознавство було і залишається наукою соціальною, а звідси, практично залежною від замовлення.** Я повністю згоден із львівським колегою Орестом Голубцем, який стверджує: «Ще донедавна історію мистецтв у нас розглядали не з еволюційної, а з ідеологічної точки зору» [3].

У колишньому СРСР існували п'ять потужних видавництв, зорієнтованих на випуск виключно мистецтвознавчої літератури. Три з них були в Москві, одне — у Ленінграді і ще одне — у Києві. Тобто, лише дві республіки — РРФСР та УРСР — мали свої видавництва. У Москві виходили чотири спеціалізовані мистецтвознавчі журнали, а у Києві — два: «Образотворче мистецтво» та «Народна творчість та етнографія». Ще чотири часописи припадали на всі інші республіки колишнього СРСР. Слід згадати і про спеціальне вузькопрофільне видання «Радянське мистецтвознавство», де серед «правильних» статей часом траплялися надзвичайно розумні, сміливі, аналітичні праці вчених Прибалтики, Білорусії, Грузії, Вірменії, республік Сходу, України. Звичайно, про ідеологію цензура не забувала.

Хотілося б згадати про ту шкоду, що заподіяла науці саме «ідеологічна» точка зору. Ці висновки стосуються української, тоді радянської, науки на теренах СРСР, бо критичні статті в московській пресі, виступи на з'їздах чи партконференціях, де йшлося про образотворче мистецтво імперії, обов'язково підтримувалися українськими партократами, а всі вказівки чи побажання щодо жорсткого ставлення до мистців та ми-

мистецтвознавців виконувалися бездоганно. Наявність однієї правлячої партії та її ідеології спотворило весь розвиток культури держави і, звичайно, мистецтвознавства як складової її частини. У питаннях вивчення історичних процесів до 1917 року неточностей і вільного трактування подій теоретиками мистецтва трапляється менше, бо існують аналогі досліджень серед науковців інших країн. Однозначно «правильними» були оцінки радянського мистецтвознавства, пов'язаного з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз образотворчого мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі століть XIX–XX, набував, передовсім, політичного звучання. **Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення і правильне розуміння питання, абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення для багатьох старших колег сьогодні залишилося неможливим.** Певною мірою можна зрозуміти людей, які все своє життя вивчали явища мистецтва, в таке трактування вірили, вчили студентів, писали книжки і захищали дисертації, а врешті з'ясувалося, що це вчення хибне. Таких прикладів можна навести безліч. Більше пощастило тій галузі мистецтвознавства, яка вивчала народну творчість. Звичайно, із посиланням на матеріали чергових з'їздів КППС (які дбали про все, і про мистецтвознавство у тому числі), дослідники вивчали і описували народне мистецтво. Не забуваючи про «правильність» тлумачення подій із соціальної точки зору, було зафіксовано й досліджено виробу вишивання, ткацтва, гончарства та багатьох інших різновидів народної творчості; осередки, майстри, проблеми. Ці безцінні надбання зберегли для майбутніх учених живий матеріал, знайдений і опрацьований професіоналами минулого. Бо, на жаль, багато чого з мистецтва залишилося тільки в спогадах, фотографіях і малюнках. Це стосується зруйнованої архітектури — храмів великих і малих, християнських церков, католицьких костелів і каплиць, караїмських кенас, мусульманських мечетей, єврейських синагог, придорожніх знаків, усипалень, молитовних домів, спалених бібліотек, розтроцених ікон і дерев'яної церковної скульптури, розбитих дзвонів — шедеврів ливарного мистецтва, і просто всього того, що не подобалося владі. Слід віддати належне тим мистецтвознавцям, які в той чи інший спосіб, під прикриттям цитат із лєніна-сталіна із посиланням на партійні документи зафіксували, вивчили і донесли людству зразки згодом знищеного. Однак не можна зменшувати силу деяких «критичних» творів, наслідками яких ставали понівечені долі, знищені твори мистецтва, а, подекуди, роки заслань у сталінських, хру-

щовських та брежнєвських таборах. Першого березня 1936 року в газеті «Правда», що розповсюджувалася в усіх куточках СРСР, з'явилася сумнозвісна стаття «О художниках-пачкунах». Матеріал був редакційний, тобто без конкретного підпису, але при цьому всі знали, хто був його автором. За свідченням Сергія Маршака, анонімом був публіцист-мистецтвознавець Д. Заславський. Він виконував соціальне замовлення правлячої верхівки і, зазначимо, виконав його вдало. Кінцевою метою статті було ствердження методу соціалістичного реалізму. Звичайно, автор розумів, що паплюжить ні в чому не винних дитячих ілюстраторів, як наприклад, росіянина Лебедева і українця Конашевича, які проілюстрували знамениті дитячі вірші про перемогу над Дніпром, про хлопчину, який написав листа до Ворошилова, та про народних героїв — Дядю Стюпу та пожежника Кузьму. Директивна стаття була навмисно надрукована перед початком масових репресій інтелігенції. На той час спілки художників ще не існувало (в Україні Спілка з'явилася лише 1938 року), проте всі мистці одноставно підтримали принципи соціалістичного реалізму. Атмосферу Великого Страху було створено. Наступна хвиля наступу на мистецтвознавство поновилася в післявоєнні п'ятидесяті роки. Система брала реванш за статті Будника, Врони, Татліна, Владича. Кампанія проти космополітизму почалася 1949 року. Головні звинувачення — «низькопоклонництво перед Заходом», оспівування формалізму та імпресіонізму. (У цей час «французька» булочка стала «городською»). Знаковою фігурою несправедливості в Україні став Леонід Владич. Боротьба з космополітизмом у мистецтвознавстві, літературі, образотворчому мистецтві не обов'язково вибирала жертвою єврея. Можна було потрапити «під роздачу», якщо Вас зараховували до «підспівувачів космополитів». Проілюструємо сказане конкретними фактами. Серед цілої низки перлів з виступів на Шостому розширеному пленумі Спілки радянських художників України, що відбувся 17 травня 1949 року в Києві, процитуємо фрагменти промови мистецтвознавця Якова Затенацького: «Во второй статье “За большевицкую идейность в украинском образотворчому мистецтві” А. С. Пащенко, критикуя мой доклад о графике на 8-й выставке, правильно указывает на ряд ошибочных положений. Однако, он сам скромно умалчивает о своих порочных положениях в искусствоведении. Тов.Пащенко, например, весьма хвалит в газете “Советское искусство” 18.X.47 г. порочное формалистическое произведение скульптора Муравина “Клятва”. Мне кажется, что тов. Пащенко пора бы подвергнуть уничтожающей критике насквозь порочную вредную о нем монографию критика Владича, в которой имеет достаточное место все

от низкопоклонства перед Западом до космополитизма и украинского буржуазного национализма. ... Почему докладчик не указал на пропаганду импрессионизма в послевоенные годы вплоть до 1947–1948 гг. критиками т.т. Раевским и Владичем? В 1945 г. в журнале “Украинская литература”, № 9, в своей статье он просто грубо клеветает на великих русских художников, он пишет: “Грубую ошибку делает тот, кто забывает, что великие русские художники самостоятельными путями пришли к колористическим достижениям импрессионистов”. Вот до чего договорился критик Владич. Какие же это достижения импрессионизма? Из этого видно, какую незавидную роль отводит в истории мирового искусства критик Владич великим русским художникам — классикам русской реалистической школы живописи. Вот это и есть чистейшей воды, хотя и несколько замаскированное, низкопоклонство перед загнывающим искусством Запада — это и есть утеря национальных особенностей, т.е. чистой воды космополитизм» [4].

Професія мистецтвознавця ставала небезпечною в прямому розумінні слова. «1962 рік став новим роком випробувань для художньої критики. Після розгрому виставки 30-ліття МОСХу у московському Манежі на критику й критиків було направлено абсолютно безжальний удар. Він був навіть більш жорсткий, аніж кампанія проти космополітизму», — напише у 1990 році Анатолій Кантор у статті «Коротка історія ліквідації художньої критики» [5]. На мистців кричав Сам Хрущов, погрожував і тупотів ногами. Щодо критиків справи були ще гірші. Найбільшу секцію критиків імперії — московську — розпустили, почалися звільнення мистців та мистецтвознавців зі Спілки художників. Спілчанське керівництво решти чотирнадцяти республік зробило «правильні» висновки. Мистецтвознавці, особливо ж мистецтвознавці-критики, були під пильним оком партійного керівництва, а після постанови ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» (1972) в країні запанувала тотальна тиша. **Поняття мистецтвознавець переплуталося з поняттям критик, а новий симбіоз породив учених, що стали пропагувати образотворче мистецтво, досліджувати народні промисли та ремесла, складати звіти про художні виставки і робити експозиції тих самих виставок, аналізувати художні процеси, вивчати теорію та історію образотворчих мистецтв, викладати в художніх школах та вузах.**

У обласних організаціях спілки художників до критиків і досі ставлення неадекватне. Їх недолюблюють і водночас побоюються, намагаючись не збільшувати кількість їх членів. Мистецтвознавець ніколи не обіймав вищих посад у спілчанському керівництві, а мистецтвозна-

вча спільнота практично завжди була обділеною у творчих відрядженнях, матеріальних допомогах, у розподілі майстерень і замовлень. **Мало що змінилося і за часи незалежності. Прикро констатувати, але всі зміни спрямовані в негативний бік.** Так, наприклад, квота на вступ до Спілки, запроваджена 2002-го року — одна людина на п'ятдесят членів секції. Тобто, вона дозволяє вступити у Національну спілку художників України в Києві 2,25 мистецтвознавцям, у Львові — 1,2 вченого. Нонсенс, але цього року з восьми заявлених мистецтвознавців секція критики Києва мусила рекомендувати лише трьох, а чотири кандидати наук зі Львова так і не стали членами Національної спілки. Голови секцій мистецтвознавства Львова та Києва написали протест на ім'я головного спілчанського хуралу — Ради областей, але відповідь здобули негативну. Я не знаю, якої шкоди заподіяли мистецтвознавці-космополіти чи мистецтвознавці-буржуазні націоналісти 1930-1950-х років для української образотворчості, але точно знаю, якої шкоди національній сучасній мистецтвознавчій науці завдає безглузда постанова про квоти вступу, підтримана всіма головами обласних організацій спілок. Дурість не підтримав художник Василь Гурін — голова Київської організації. Ми не дорахувалися в цей прийом щонайменше десятих інтелектуалів. Прикро про таке писати, але середній вік секційного мистецтвознавства вже більше, ніж солідний. Лише за останні два роки померли вісім мистецтвознавців, а вступили лише три...

Часи зараз демократичні, веселі. Тільки це мені щось дуже нагадує **збочення 1937-го у вільних диспутах про мистецтво, особливо при висловленні власної думки, якщо вона не збігається з офіційною.** На Олексія Титаренка — головного редактора журналу «Галерея», група товаришів на чолі з Валентином Раєвським подала позов до суду за неправильне, з їхньої точки зору, висвітлення Венеціанського бієнале-49. Позов не те щоб великий — два мільйони гривень, але ходіння до слідчих, зустрічі з адвокатами і відвідування зали суду спонукає до вивчення нової літератури — немистецтвознавчої. Це не єдиний випадок. На мистецтвознавця Олега Сидора-Гібелінду також подано позов до суду. З точки зору мистця, він, мистецтвознавець, неправильно висвітлює творчий шлях першого. Раніше, щоправда, висвітлював правильно, бо не критикував, а тут на тобі... Мушу сказати, що такі дії зовсім не залишилися непоміченими у художньому соціумі. Гострих статей стало значно менше. Та й на бурхливих обговореннях, як раніше, виступів поменшало. Може, все це збіг обставин? А може, і планова політика? Я не вірю вчорашнім компартійцям і комсомольським вожакам. Не вірю і не боюся

спитати: «А що, пане, ви робили у 1970 чи 1980, чи 1990? До якої партії належали? Яке мистецтво оспівували? Якою мовою говорили? Чи досі вважаєте ви подвигом ваш вихід у 1991 з комуністичної партії, чи квіточок все ж таки приховали до можливих кращих часів? А пам'ятаєте, як були членом парткому видавництва, газети? А яка тема вашого наукового дослідження тих часів? А за яке тоді мистецтво пісень співали? Будь ласка, пане-товаришу, не забувайте минулого!»

У мистецтвознавстві як науці, порівняно з іншими науками, професіоналів працювало значно менше. Це і зрозуміло, бо на початку ХХ століття в Київському університеті спеціальної мистецтвознавчої кафедри не було. Історію мистецтв факультативно вивчали історики, літератори, археологи. У новозбудованому політехнічному інституті історія мистецтв (не як основний предмет) викладалася архітекторам, у семінаріях мистецтво вивчали дещо в іншому аспекті. Історія мистецтв також факультативно вивчалася в навчальних закладах Харкова, Одеси, Чернігова, Запоріжжя, Катеринослава та інших міст. (Тут я маю на увазі східну частину, бо все образотворче мистецтво західної школи, включаючи теоретиків мистецтва, які «добровільно» приєдналися до Радянської України перед самою війною, вивчали історію мистецтв в університетах і академіях Львова, Відня, Кракова, Берліна і т.д., маючи реальну можливість спілкуватися з творами мистецтва кращих музеїв Європи). Узагальнені висновки про українсько-радянське мистецтвознавство можна робити, починаючи з 1945 року.

За радянських часів післявоєнної доби ситуація в професійному українському мистецтвознавстві практично не змінилася. Більшість фахівців до початку 1960-х років мали освіту московську чи ленінградську, де при університетах і академіях були кафедри теорії мистецтва.

У 1960 році така кафедра відкрилася і в Київському державному художньому інституті. Тепер уже Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури щорічно випускає приблизно 25 осіб стаціонарної і заочної форми навчання. За роки існування кафедри кількість випускників-фахівців із мистецтвознавства сягає тисячі. З виникненням своєї школи кількість українців у мистецтвознавчих центрах Росії дуже зменшилася, а за останні десять років практично звелася до нуля. Важко сказати, велика це чи мала цифра — тисяча фахівців для п'ятдесяти-мільйонної європейської держави, в якій налічуються сотні музеїв різного рівня, десятки художніх шкіл, вищих навчальних закладів, в яких історія мистецтва викладається принаймні факультативно.

У 2000 році творча громадськість України відсвяткувала 40-річчя ка-

федри теорії та історії мистецтва. (Для автора ці свята були особливими, бо збіглися з двадцятип'ятилітнім закінченням вищезгаданого відділення). Основними осередками мистецтвознавчої науки в Україні сьогодні є Львів, Київ, Харків, Одеса. Звичайно, Київ як сучасний п'ятимільйонний мегаполіс з великою кількістю музеїв, галерей, інститутів узурпує більшу частину фахівців, хоча щодо рейтингового складу: у Києві 9 докторів мистецтвознавства, а у Львові — 8. (Коли ця стаття побачить світ, цілком можливо, числа зрівняються).

Проблема ж з професійними мистецтвознавцями і мистецтвознавцями-аматорами почала даватися взнаки 20-25 років тому і, як на мене, сьогодні окреслилася досить виразно. Елітарна професія почала зазнавати утиски зі скороченням робочих місць у столичних музеях, видавництвах і структурах Спілки художників.

Факультет продовжував навчати молодь зі щорічним випуском фахівців, проте влаштуватися на професійну посаду ставало все важче, і з часом стало практично неможливо. Ситуація, здавалося б, трошки покращилася з народженням комерційних структур від мистецтва — художніх галерей. Але і цей успіх був тимчасовим, бо «хазяї» швидко зрозуміли, що продавець-мистецтвознавець може зовсім і не мати спеціальної освіти, а вміння відповісти на вузькопрофільне запитання — проблема вивчення однієї теми і тільки. Більше того, **сучасний художній ринок дедалі з більшою зневагою ставиться до професійних мистецтвознавців, бо удавана брехлива демократія, що накопилася на все суспільство, не лише довела до зубожіння народ, знищила економіку, а й розвинула псевдомистецтво під гаслами новаторства і посткомуністичної заборони.** На виставки останніми роками прорвалося багато малоцікавих, слабких у художньому сенсі творів, бо знищення такого поняття, як художня рада, і участь у формуванні процесу мистецтвознавця-теоретика-професіонала далися взнаки. А те, що в умовах сьогоднішнього дикого капіталізму, на взірєць Америки 1930-х років, для формування виставки загубилася актуальність ролі мистецтвознавця, миттєво відгукнулося слабким загальним рівнем мистецтва. У приватних галереях виставляється і продається те, що купує відвідувач. Мистецтвознавчій пораді і аналізу місця залишається все менше. (До речі, у тих галереях і об'єднаннях, де в штаті є професіонал-мистецтвознавець, художній рівень творів значно вищий).

Окремим болючим питанням стоїть проблема матеріального забезпечення мистецтвознавства. Так, наприклад, у Національній спілці художників України повністю припинено фінансування мистецтвозна-

вчої секції, яка налічує сто двадцять членів. Ліквідація видавничого відділу Дирекції художніх виставок Спілки вбила можливість професійної дискусії та право більшої частини професійних мистецтвознавців — членів і нечленів Національної спілки художників України оприлюднювати свої думки. Сьогодні в столиці є журнали «Ант», «Галерея», «24 карати», «Пластичні мистецтва», а в гончарській столиці країни — Опішному — виходить «Український керамологічний журнал». Цілком можливо, що до виходу в світ цієї статті з'явиться ще одне професійне видання — журнал «Українське мистецтво» — довгоочікуваний проект, співвидавцями якого стали Київська організація Національної спілки художників України, Фонд сприяння розвитку мистецтв, Академія мистецтв України, Національний художній музей України. Аудиторія нового журналу: художники, колекціонери мистецтва, мистецтвознавці, галеристи, артділери, етнографи, інтелігенція, бізнескола — усі шанувальники українського мистецтва. У вищезгаданих виданнях головні редактори до співпраці запрошують мистецтвознавців, незалежно від їхніх творчих смаків і партійної належності, що робить концепції часописів сучасними, такими, що цілком логічно можуть претендувати на світовий рейтинг у нашій вузькопрофільній науці. Поодинокі матеріали про мистецтво взагалі, українське зокрема, з'являються на шпальтах гарно ілюстрованих модних видань, але такі опуси стовідсотково «замовлені» тими, про кого вони пишуть і чий акції, що часом до мистецтва не мають жодного відношення, прославляють, бо відсутність експертних рад у редакціях сьогодні дозволяє друкувати, що заманеться. Користь від таких матеріалів невелика, хоча і шкода мінімальна. Якщо ми — демократичне суспільство, то мусимо звикнути, що це раніше було дві думки: моя і неправильна. А сьогодні рівні всі. І скажімо, мистецтво фарбування людського волосся чи татуювання цілих галерей на тілі, до чого я особисто ставлюся з упередженням, логічно сприймається моїм п'ятнадцятилітнім сином і його оточенням. Звичайно, є й інші видання — журнали і газети, що друкують мистецтвознавчі розвідки, немистецтвознавчі матеріали про мистецтво (їх, на жаль, набагато більше), але аналіз цих явищ — не мета сьогоднішнього дослідження. Ми зосередимо увагу на професійних виданнях, головними серед яких залишаються наукові збірники — «Мистецтвознавство», що видається Спілкою критиків та істориків мистецтва спільно з Інститутом народознавства НАН України у Львові; «Мистецтвознавство України» і «Мистецькі Обрії», що видаються Академією мистецтв України в Києві. Але це не просто мало, це нищівно мало для України — європейської держави з населенням у п'ятдесят мільйонів жителів.

У структурах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, в Академії мистецтв України, у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, у художніх музеях викладачі і співробітники отримують низьку заробітну плату. Більша ж частина професіоналів — так звані «вільні» мистецтвознавці, повністю залежні від замовника. Гранти і проекти фінансуються під пильним оком власників грошей. Треба зауважити, що за 10 останніх років видавалися книжки і альбоми, серед яких були цікаві і багатоілюстровані. Мистецтвознавчі ж дослідження з-поміж цих видань часом потребували дискусій чи принаймні професійних порад.

Про медицину, хімію, фізику чи біологію писати наукові статті можуть лише професіонали. Інакше це буде безглуздо і смішно. Водночас, сформувалася думка, що про мистецтво висловлюватися і писати в газети чи журнали може будь-хто. До 1990-х років цензура викреслювала найменший натяк на незгоду з офіційною владою в дослідженнях творчості мистця чи події, а за останні десять років можна прочитати в пресі не лише некомпетентні і професійно малограмотні твердження про мистецтво, а інколи і повну нісенітницю. Ось ми і підійшли **ще до однієї гострої проблеми сьогоденного мистецтвознавства — підміни фахової майстерності політичною приязню чи неприязню**. Якщо брати за основу твердження, що в демократичній країні будь-яка думка не є хибною, а лише підтверджує доктрину автора, то це, до деякої міри, може виправдати те безглуздя, яке часто читаємо чи чуємо щодо явищ у мистецтві. Плутанина з поняттями, датами, цитатами, цілими вченнями почалася одразу, як тільки немистецтвознавці стали обіймати керівні посади в сфері культури. (Уявіть, що водій трамвая чи тролейбуса не закінчив спеціальних курсів і не набув практики керування. Страшно навіть подумати, яке лихо може скоїтися! Обов'язково трапиться аварія. Приблизно те ж саме вималювалося в сучасній культурі взагалі, зокрема в мистецтвознавстві).

Якщо сьогодні викладачі вузів, працівники більшості музеїв — це люди з професійною освітою, вивчені і грамотні, то в газетах, журналах, на радіо і телебаченні, в галереях і в багатьох інших установах можна впевнено констатувати засилля непрофесіоналів. І тоді критерієм оцінки стає її заангажованість. Такий досвід уже є в інших країнах (наприклад, Німеччина періоду 1933–1945 років, а пізніше — ленінсько-сталінська наука про соціум). Відверто, передбачити те, що «демократія оновленого» суспільства запропонує саме такий перебіг подій, не могли ні пересічні мистці, ні ті, хто поклав свої голови і знищив себе в боротьбі

з тоталітарним режимом у ленінських, сталінських, брежнєвських катівнях. Події кінця 1960-х років — крах ілюзій, розчавлених советськими танками в Чехо-Словаччині, й похованих разом з «празькою весною» у хвилях наступної за цим сваволі КДБ в Україні початку 1970-х, прискорили й остаточно утвердили критично-опозиційний напрям думання Гелія Снегірьова — борця за незалежність українського мистецтва, письменника, режисера, критика: «Сталося так, що КДБ й партійні органи пришили мені цілу купу злочинів... приводом для всього того стала моя багаторічна дружба з письменником Віктором Некрасовим, якого і раніше лаяли й цькували, а тут і зовсім потягли на розправу. Мені було запропоновано виступити в пресі із статейкою, яка б паплюжила Некрасова: принось і тобі простять. Я відмовився». І тоді його було заарештовано за публічні виступи проти радянської влади і твір «Набої для розстрілу», який мистець написав 1974-1976 рр., наразивши себе на обов'язкові допити, хворобу у в'язниці, голодування і врешті смерть, а фактично страту у молодому віці. (Гелій Снегірьов помер 1978 року [6]). «Я не бажаю більше лишатися громадянином держави, яка знищила еліту мого українського народу, кращу частину селянства й інтелігенції, перекрутила, оббрехала наше історичне минуле, спаплюжила нашу дійсність. Ви позбавили моїх співвітчизників-українців національної гідності, ви домоглися від нас того, що ми боїмося й не хочемо зватися українцями. І ви у вашій конституції смієте галасувати про розвиток нації? У вас вистачає цинізму знущатися з мого народу й записувати до конституції статтю про право на вихід із СРСР» [7], — писав Гелій Снегірьов.

Студенти факультетів теорії мистецтва всіх країн протягом п'яти років навчання досконало вивчають історію мистецтва світу. Не області, краю і навіть не однієї країни, а цілого світу. Бо розібратися в своїй культурі і в своєму мистецтві можна лише в контексті світової науки. Тим паче Україна з її могутнім творчим потенціалом, з кількістю репрезентантів у світовій скарбниці образотворчого мистецтва, якому позаздрить будь-яка інша держава, не може зациклюватися тільки на власному видноколі.

Сьогодні простежується процес віддзеркалення радянської мистецької доктрини. Науковий професіоналізм укотре намагаються підмінити гаслами. Учораšní комуністи і законослухняні комсомольські вожаки, що відчайдушно ліпили й малювали славетного «годувальника» Володимира Леніна, зараз стали такими ж «свідомими» і з тією ж силою таланту малюють і ліплять Степана Бандеру, а комуністи-мистецтвознавці — учораšní ставленики спеціальних структур,

полюбили народ та демократію, забувши про свої твори радянської доби, де оспівували вічний образ вождя, радянську владу, брехливих, вигаданих героїв на полотнах таких самих мистців із сусіднього цеху, і змагаються зараз у перших лавах «свідомих» борців за нову чи, краще сказати, оновлену національну культуру. **А може, і справді мистецтво належить народу?**

1. Савицька Л. Художня критика в Україні: 2 пол. XIX — поч. XX ст.: Хрестоматія. К.: ТОВ Кадри, 2001. С. 4.

2. Жемчужников Л. Слово над труною Шевченко // Основа. 1861. № 2. С. 136–156.

3. Голубець О. М. Українське мистецтво: актуальні проблеми // Мистецтвознавство–2000. Львів: видання Інституту народознавства НАН України, 2001. С. 23.

4. Музей-архів літератури та мистецтва України. Спр. 581. Оп. 1.09. Од. зб. 1267. Арк. 59–65.

5. Кантор А. Краткая история ликвидации художественной критики // Декоративное искусство СССР. 1990. № 1(389). С. 9.

6. Снегирьев Т. Набої для розстрілу. Нью-Йорк;Торонто, 1983. С. 14.

7. Там само. С. 35.

МИСТЕЦЬКІ СНОВИДІННЯ ЮВІЛЕЙНОГО ФОРУМУ

2003

У червні у Венеції відкрився 50-й бієнале інтернаціональних художніх виставок, який проводиться що два роки о цій порі в чи не найбагатшому місті Європи. В Україні за право представити свій проєкт, а отже, репрезентувати майже 50-мільйонну державу змагалось 14 кураторів. Як уже повідомляла «Українська культура», перемогу серед них здобув 50-літній Віктор СИДОРЕНКО — засновник Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, представник нового українського традиавангардного напрямку.

З перших хвилин цього грандіозного за масштабами дійства стало зрозуміло, чого не треба показувати в експозиціях: акти вандалізму, насильства, війни, поствоєнний синдром... Що ж бажане для перегляду з огляду на девіз форуму — «Сновидіння і конфлікти», а також основний лейтмотив ювілейної виставки — «диктатура глядача»? Передусім це філософське сприйняття світу, бачення митця, яке автоматично стає баченням країни, і, що дуже важливо, як і в який спосіб це репрезентовано.

Сучасне мистецтво — справа елітарна. Венеція — це лакмусовий папірець. Тут немає дрібниць у виборі місця експозиції, її презентації, запрошенні гостей. У далеке минуле відійшли експозиції з розірваних картонних коробок, розбитих вітрин, розкиданих пляшок: сьогодні переважають найсучасніші види комп'ютерного обладнання та аудіо-відеотехніки. Ціна засобів технічного забезпечення провідних країн-учасниць — США, Англії, Австралії, Кореї, Люксембургу, Канади — сягає далеко за півмільйона доларів. Переважна більшість експозицій — так зване «мистецтво середньої лінії». Це країни, які вже неодноразово брали участь у Венеційському бієнале і стабільно показували досить високий рівень мистецтва: Австралія, Єгипет, Бразилія, Німеччина, Японія, Фінляндія, Норвегія, Ізраїль, Італія, Росія, Венесуела. Втім, є й проєкти низького художнього рівня — наприклад, у кущах гавкає собака, а насправді це не

живий пес, а магнітофон... Або живопис кров'ю забитого бика — при цьому відео показує момент вбивства тварини під звуки класичної музики... Сумнівні образи сумнівного мистецтва.

У день відкриття бієнале до Венеції з'їжджаються найвідоміші мистецтвознавці і критики. Цього року було акредитовано 3000 журналістів, що представляли 2000 засобів масової інформації найбільших теле- та радіоканалів, газет, журналів, спеціалізованих часописів. Номінацій кілька. Місця — лише перші. Приз «Золотий лев» — символ Венеції, що стоїть на колоні площі Сан-Марко, — цього року вибороли Іран, Люксембург і Швеція. Це вибір офіційного журі.

Водночас п'ять країн здобувають приз симпатій «четвертої влади». Сенсація трапилася 15 червня ввечері, коли серед п'яти фаворитів — Англії, Канади, Китаю, США... опинилася Україна. Більше того, багато оглядачів висунули її на перше місце!

Про що ж українська експозиція? Назва — «Жорна часу». Молоді люди, що ніби зійшли зі старої фрески, незрозумілими на сьогодні механізмами мелють щось. Виявляється, вони «мелють час». У спідній білій білизні, з оголеними торсами, юнаки нагадують ангелів. Їхня місія — об'єднати минуле з майбутнім. Фреска реальна, виконана у традиціях старих майстрів: полотно експонується поверхом вище. Семихвилинний відеофільм, що зустрічає глядача, починається з розмитого зображення намальованого і поступово перетворюється на реальну дію.

Німецькі художні критики Вернер Гольд та Хельге Хойман порівняли українську експозицію за силою емоцій із творами Енді Воргола. На моє обережне запитання, чи знають колеги, що Енді — це Андрій Ворголя родом з України, німецькі вчені відповіли, що про таке не чули, і були тим більше раді влучному порівнянню.

В українському проекті, крім Віктора Сидоренка, брали участь Олександр Соловйов, Вікторія Бурлака, Віктор Хоменко, Володимир Бондаренко, Олександр Федорук та багато інших людей, чий зусилля залишилися за кадром. Втім, перша особа в цьому разі — художник, оскільки це його творчий задум, бачення і виконання. Тож привітаємо пана Віктора з великим успіхом українського мистецтва.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗА ФОРМОЮ, СОЦІАЛІСТИЧНИЙ ЗА ЗМІСТОМ

До етимології покори в українській образотворчості 1930–1970-х років

2003

Темою мого наукового дослідження і життєвим інтересом останнього часу є український соціалістичний реалізм. Вперше звернувшись у післяінститутські сімдесяті (1975) до цієї теми, багато років навіть не міг збагнути, яким всеосяжним виявиться це словосполучення і як буде сприйматися через 20 років. Новим відкриттям із часом стало розуміння того, що політика зуміла не лише підкорити мистецтво, а й примусити його служити державі, здевальвувавши художню якість творів. Натомість літературна розповідь у живописі, графіці, плакаті, скульптурі доби 1930–1970-х виходить на перше місце, витісняючи образотворчість. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження мистецтва, раніше не баченого. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбувалися одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово іншими мистецькими традиціями, соціальними орієнтирами, віросповіданням і географічним розташуванням.

Сьогодні, ознайомившись із вітчизняною, російською і значною мірою перекладною літературою про предмет дослідження, можу зробити висновок, що однозначної відповіді на переважну більшість запитань, що виникають у процесі вивчення його, впевнених відповідей ще дати неможливо: різні погляди, різні трактування одних і тих самих явищ, протилежні думки, спогади заводять в оману і віддаляють від істини. Багато в чому новиною постають розсекречені після шістдесятирічного «ув'язнення» документи, які передані зараз для вивчення мистецтвознавцям та історикам у цілком доступні для роботи музеї й архіви, в яких віддзеркалюється формотворчий процес української культури 1930–1960-х років. Можливо, мине ще чимало часу, поки вчені збагнуть, вивчаючи середину XX століття, те, чого ми не бачимо, а може, й не розуміємо, бо не настав час. Нині ж, окрім професійного мистецтвознав-

чого аналізу, необхідно вжити заходи для збереження творів у слайдо-фотокопіях, зафіксувати свідчення учасників художнього процесу, які ще живуть і працюють, адже вік творців «єдино правильного напрямку в мистецтві» вже більш ніж поважний і, на жаль, відходить покоління, чие життя зіткане із суперечностей, голоду, страждань фізичних і моральних, з непокори і героїзму, з таланту і його невизнання.

Мені відомо, що такий підхід у певних колах мистецтвознавців викликає незадоволення, а подекуди роздратування і нерозуміння. Але ж мистецтвознавство межує з історією, політикою, культурологією, літературознавством, журналістикою, які в науково-дослідницькому процесі стають необхідними ланками для здобуття істини. Хочеться вірити, що народ наш ніколи більше не буде знати голодомору на найбагатших у світі чорноземах; братовбивчих війн давнього і дуже мирного народу; праці, яка вимірялася трудовнями з дванадцятигодинним робочим днем, яка практично не відрізнялась від каторги; канібалізму з фактами з'їдання власних дітей; концтаборів для мирного населення із застосуванням на допитах середньовічних тортур; депортації цілих народів і їхнього знищення через нелюбов до них котрогось із лідерів правлячого режиму. І сподіваємося, що пророкування Фрідріха Ніцше про «вдалі феномени», котрі «повсякчас з'являються в різних частинах світу на ґрунті різних культур, у яких насправді втілений найвищий тип людини — свого роду надлюдина у пропорції до людства в цілому» [1], — залишаться назавжди в минулому ХХ столітті.

Все згадане вище, а також насильницьке знищення релігії, відмова від історичної правди, заохочування доносів, застосування психотропних препаратів для «інакомислячих» перетворили суспільство на незнану раніше формацію з ознаками рабського, феодального і тоталітарного устрою одночасно. Збочення в історичному розвитку нищили одні науки (наприклад, генетику), призупиняли розвиток інших (кібернетики) і дали можливість утвердитися псевдонаукам і псевдовченням, якот, наприклад, радянському атеїзму, науковому комунізму, історії КПРС, яка зробилася чи не найголовнішою з усіх гуманітарних наук в СРСР. Отже, вся культура держави — література, музика, образотворче мистецтво, архітектура — потрапила під тиск провідної комуністичної ідеології, під недремне око каральних органів і розгалуженої системи партконтролю. Страх фізичного знищення за непокору, за необережно сказане слово, викликаний арештами кінця 1920-х, що набули масового характеру уже в перші роки третього десятиліття ХХ сторіччя по всій країні (СРСР), і по всій Україні зокрема, практична ізоляція від світових куль-

турних процесів сформували особливий шлях розвитку вітчизняного мистецтва. Інші «некомуністичні» (часом лише на думку котрогось чиновника з партноменклатури або догідливого владі дописувача в газету чи журнал) шляхи розвитку образотворчості зазнавали нищівної критики і закінчувалися в'язницею, як у випадках з М. Бойчуком, І. Вроною, пізніше з В. Куткіним та багатьма іншими митцями. Яскравим прикладом може бути харківський журнал «Нова генерація». Свого часу з його сторінок дісталось гумористу Остапу Вишні, головному «березильцю» Лесю Курбасу, згодом Миколі Хвильовому за «Санаторійну зону» — роман, який зараз світовою літературознавчою елітою поставлено врівень із творами Набокова, Маркеса, Хемінгуея. Долі всіх критикованих «Новою генерацією», як відомо, склалися трагічно.

Між 1930–1970-ми роками минулого сторіччя в Україні, як і на всій території СРСР, у мистецтві панував єдиний творчий метод, визначений як соціалістичний реалізм. Він був винайдений не митцями, а спрограмований тодішніми політиками і штучно нав'язаний літераторам, художникам та іншим діячам культури. Боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструменту почалася іще за життя Леніна і вперше набула ознак «державного піклування та підтримки» 1925 року в резолюції ЦК РКП(б) «Про політику в галузі художньої літератури». У ній, зокрема, йшлося про те, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось певного напрямку в мистецтві. Письменники і художники мусять творити мистецтво, яке має бути зрозумілим мільйонам трудящих, звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Згодом проголоштива теза про те, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» народним масам, була перефразована тодішніми ідеологами у твердження, що не маси мусять дорости до розуміння творів мистецтва, а навпаки — художні твори мають наблизитися до рівня, зрозумілого народу. Звідси з'явився термін «народність» (мистецтво, що твориться народом і для народу, — народне). Теоретик культури молодого радянського держави М. Бухарін у 1925 році продовжив та підсилив партійну думку, стверджуючи, що «кадри інтелігенції мусять бути натреновані ідеологічно... Ми будемо штампувати інтелігентів, виробляти їх, як на фабриці». Треба віддати належне: не вся державна номенклатура в галузі культури і мистецтва мала такі ж думки. А. Луначарський, не погоджуючись із завідуючим художнім відділом Р. Пельше, заявляє: «Я є рішучий ворог такого роду твердої політики, яка стала б свого роду комуністичною аракчєєвщиною... Вводити командування мистецтвом з Наркомпросу я не маю наміру і завжди буду проти цього» [2]. Дарма так

різко висловився нарком: у 1929-му незгода з магістральною лінією компартії коштувала йому кар'єри.

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'явився у травні 1932 року на сторінках «Литературной газеты», а через кілька місяців його засади були запропоновані як головні ідеологічні настанови для всього радянського мистецтва на таємній зустрічі Сталіна з радянськими письменниками в помешканні М. Горького 26 жовтня 1932 року.

Після «артпідготовки» у пресі та багаторазових виступів комуністичних ідеологів перед інтелігенцією літературною, театральною, художньою (із втручанням у справу державних органів і найвищих посадових осіб) особлива агітація в 1933-му вже була непотрібна. «Теорія соцреалізму складалась із публічних висловів художників та критиків, які в цілому були солідарні: солідарність і була головним інституційним та естетичним змістом нового мистецтва», — цілком слушно зауважить у книзі «Русское искусство XX века» московська дослідниця цього періоду Катерина Дьоготь. І далі: «...творчі спілки та соцреалізм були народжені не як феномени зі специфічною програмою, а як тотальні і безальтернативні. Обидва проекти — Спілка художників та соціалістичний реалізм (як і проект СРСР) — будувались на презумпції консенсусу і структурно являли собою насильницький синтез. Кордони понять “соцреалізм” та “радянське мистецтво” збігалися» [3]. У московських мистецтвознавчих колах ця думка досить поширена, хоча беззастережно з таким твердженням погодитися важко.

Академічне мистецтво на засадах соцреалізму в період між 1930-ми і Другою світовою війною практично одночасно поширилося у країнах тоталітарних режимів. СРСР зовсім не був лідером такої соцреалістичної образотворчості ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі. Більш детально про це далі.

Час від часу в спеціальній літературі повторюється запитання: хто ж саме автор-винахідник конкретного словосполучення, якому судилося назавжди увійти у світову історію мистецтва? Стовідсотково точно це досі невідомо. Існують різні гіпотези, думки, припущення, навіть посилення на першоджерела, але світовим мистецтвознавством жодне припущення як факт не підтверджене. Йдеться про Жданова, Горького, навіть Сталіна. Мені особисто здається, що це винахід Сталіна, виходячи з логіки його подальших крилатих висловлень: «Жити стало краще, жити стало веселіше» (це коли 30 % мирного населення було знищено в концтаборах, а в Україні 10 мільйонів померло з голоду за три роки мирного часу). У терміні «соцреалізм» слово «соціалістичний» від «со-

ціум» могло належати будь-якій державі, а термін «реалізм» як поняття методу зображення мав досить давні витоки, бо живопис Феофана Грека, Андрія Рубльова, Мікеланджело, Тіціана, голландців та ще сотень митців світу був і залишався цілком натурним — реалістичним, вже не кажучи про передвижників чи школу Мурашка.

У Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 року на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Цей день в історії можна вважати знаковим, бо від нього майже на 60 років запанувала тоталітарна доба — культ вождів, втручання в культуру каральних та партійних органів, обов'язкове однострумство при висвітленні будь-яких мистецьких проблем, прийнятті тих чи інших рішень. З'їзд не лише виголосив, а й сформулював нову художню ідеологію. І нагальним стало питання не як намалювати фігуру чи знайти цікаве образне рішення, а як фізично залишитися живим. Отож вивчати, досліджувати і робити висновки про мистецтво цього періоду можна, лише пам'ятаючи про політичну ситуацію країни, про місце митця в тодішньому соціумі та умови, в яких йому доводилося творити. Тільки в такий спосіб можна наблизитись до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на цілий ряд питань стосовно тем, образів, технік виконання, тодішньої філософії та психології митців. При вивченні процесу необхідно пам'ятати про ідеологію всієї держави і про технології утримування мас у покорі.

У літературі та образотворчому мистецтві революційна тема і тема трударя з'являються із середини XIX століття. Механічне змалювання тяжкої праці у країні переможеного капіталізму було б лише частковим вирішенням художньо-політичної проблеми. Йшлося не про картинку з виставки, а про методологію утримання в покорі двохсотмільйонної імперії. Запровадження цензури з боку ВЦВК над усіма громадськими художніми заходами, інші подібні акції, звичайно, багаторазові висловлювання Ілліча на адресу інтелігенції свідчать про це так само красномовно, як і сталінські репресії [4]. Улюблене посилення мистецьких критиків періоду боротьби з формалізмом на предтечу нового методу — передвижництво, за вдалим висловом Б. Лобановського, «було відверто перебільшеним» [5]. Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникають два полюси споконвічних проблем: любов — ненависть. Власне, на перший погляд, нічого нового класик не придумав. Та це знову ж таки лише на перший погляд. Насправді ж усе нове мистецтво підпорядковується двом мо-

дулям. Перший — любов до народу, партії, Сталіна (далі Хрущова, Брежнєва), до переможця соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя. Другий — ненависть. Ненависть до ворогів — бракоробів, куркулів, п'яниць, шпигунів (якими можна оголосити чи не кожного), до колишніх царських військових, чиновників, вихідців з інтелігенції, священників, до політв'язнів, школярів-двійочників, митців, які не дотримуються методу соцреалізму. Звідси беруть витоки принципи класовості в оцінках того, що відбувається у громадському житті країни. А згодом будуть виправдані і, більше того, оспівані дії-злочини, пов'язані з руйнуванням церковних споруд (зокрема, Михайлівського Золотоверхого собору в Києві і сотень храмів по всій Україні), доносителством (Павлик Морозов), нищенням окремих стилів в образотворчому мистецтві і самих митців (Бойчук, Седляр), у художній літературі (М. Хвильовий, М. Драй-Хмара та ін.). Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити художню творчість і примусити її виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з найнезрозуміліших досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися і працювати в канонах, запропонованих урядом. Мається на увазі не один лише СРСР. Адже відомо, що на початку 1930-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз — найцікавіший архітектурний осередок-лабораторію тодішньої Європи — через нелюбов до архітекторів-євреїв. (Головним аргументом фюрера було те, що дах не може бути пласким. Плаский дах, за його висловом, міг придумати тільки єврей).

Незрозумілим залишається й інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився в 1932 році, після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час «героїчний реалізм» перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише сприймають, а й поступово починають сповідувати соцреалізм. Виставки другої половини 1930-х років у Москві та Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку в країні. У той же час, за свідченням Лені Ріфеншталь, сотні художників стояли в черзі до кабінету Гітлера з пропозиціями увічнення «світлих» образів. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харкова, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової стає ідентично схожою в магістральних напрямках. Зрозуміле зображення конкретного героя в конкретних обставинах для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного й очікуваного. У Німеччині — в обра-

зах кінних воїнів, в СРСР — в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Спорідненість смаків найбільш переконливо виявилась у довоєнній архітектурі.

Тогочасні засоби масової інформації — газета, радіо, а пізніше кіно — допомогли новому мистецтву стати своїм, зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здатися на перший погляд чи зображено декотрими із сучасних теоретиків, що вивчають минулу епоху. Найпоширенішими є праці колишнього російського, а зараз німецького мистецтвознавця Бориса Гройса. Це його фантазії належить словосполучення «стиль Сталін».

У центральних газетах СРСР — у Москві в «Правді», в Києві в «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», — а практично майже в кожній газеті, починаючи з 1930-х років, майже в кожному номері поряд із шельмуванням «ворогів народу» позасвідомим тридцять шостим кадром з'являлася лірично-сентиментальна інформація про державного діяча — здебільшого про Сталіна, а в союзних республіках — про першу партійну особу — Кагановича, Хрущова, Молотова та ін. Вождь із дівчинкою, вождь зі щасливими колгоспниками, трударями. (Як на-вмисне віддзеркалення в довоєнній Німеччині — Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою і т. ін.). І обов'язковий лист до уряду чи особисто до вождя трудового колективу або переможця соціалістичного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл «ворога народу» нівелюється позитивним настроєм інших повідомлень, більше того, складається враження, що це на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації, з'являється колективна причетність до скоєного. (Цим прийомом через чверть століття дуже вдало будуть користуватися на сході Мао Дзедун і Кім Ір Сен, а в нас Хрущов і особливо Брежнєв, персональна участь яких допоможе будувати залізницю, освоювати цілині землі, збирати врожаї, видобувати корисні копалини).

У державі патологічної жорстокості, можливості знищення цілих народів, віросповідань, храмів, поселень і навіть міст (згадаймо операцію «Вісла» чи виселення з історичної батьківщини кримських татар за рекордно короткі строки — тиждень), у державі узаконених доносів, стукачів раптом з'являється «світло в темряві». Тодішніми ідеологами підхоплюється і розкручується, кажучи сьогодишньою мовою, новий бренд — можливість особистої зустрічі, розмови, листування із самим Сталіним! А в митців — політичне замовлення. Особливо популярними стають сюжети на зразок: лист до Сталіна (яскра-

вим прикладом українського листа є твір-плакат М. Солом'яного «Дівчинка пише листа Сталіну»):

У хаті сама я весь вечір
пробуду,
Хіба що подружка моя завіта,
Бо татко й матуся і сестри
в колбуді
Товаришу Сталіну пишуть
листа.

Це молодий український поет Ігор Муратов підтримує літературний заклик писати листи до вождя. На початку вірша лист пише доросле покоління колгоспу. Невибагливий сюжет повертає розповідь у потрібне русло. Діточки, залишені вдома дорослими, свідомі: беручи приклад з батьків, вони й собі пишуть листа до Сталіна:

Зберу я тут зараз дитячий
наш сад –
Андрійка і Леся, Софійку,
Маринку –
Товаришу Сталіну будем
писать!
...І ми написали такого листа:
«Батьки не взяли нас з собою
до клубу,
Отож ми і пишем самі
до Москви,
Товаришу Сталін, ми дуже
Вас любим
І знаєм, що дуже
нас любите Ви.

«Кінематограф з його потенціалом багатомірної ілюзії та безмежними ресурсами масової ейфорії легко перебрав на себе роль вищого втілення амбіцій радянського мистецтва, саме кіно сталінського часу — від Дзиги Вертова та Ейзенштейна до Григорія Александрова та Михайла Чіаурелі...» — пише у книзі «Російське мистецтво XX століття» К. Дьоготь, щоправда прізвища Олександра Довженка в цьому контексті вона не зга-

дує [7]. «Образотворче мистецтво 1930–1950-х, «соціалістичний реалізм», — також частина пізнього авангарду, воно успадковує цілі «розгортання, звертаючись до стилю XIX століття». ...В мистецтві до кінця 1950-х років має місце фундаментальний консенсус щодо головних цінностей — образності (тобто оперування візуальними цитатами), колективного характеру автора та глядача і їхньої відмови від критики» [8].

У фільмі «Поема про море» високий красивий воєначальник часів Другої світової війни приїздить до села, яке мусять ось-ось затопити, створивши Кременчуцьке море. У розмовах з односельцями, яких він уже практично не пам'ятає, генерал постає рівним серед рівних. Намагаючись перейнятися проблемами колгоспного сьогодення, він згадує часи минулої війни в колі живих свідків. Після невимушеної і ніяк у сюжетній лінії далі не окресленої розмови гість так само загадково зникає. Стає зрозуміло, що він дуже великий державний начальник, але інтим його поведінки підкоряє «звичайного трударя». Разом з тим керівникові все важче відриватися від державних справ для зустрічей з народом. Тому з'являється новий акт інтимної дії: народ їде до вождя (високого керівника).

«Випердос» (1939) — виставка передового досвіду — новий мікрокосмос. Сюди звозять досягнення країни, тут будуються нове радянське суспільство і нове життя. Сюди на урочисті заходи приїждять на ЗІСах, а згодом на «Чайках» найвищі посадовці, приїждять ненадовго — хвилин на 15–20, але ж який розголос! У Києві — всеукраїнський, у Москві — все-союзний. І, звичайно, підтримка кіно: обов'язковий документальний фільм, що потім демонструється у всіх кінозалах сіл і міст.

Рік 1949-й. У країні голод, а на екрані — комунізм. Реквізит здебільшого штучний, у ярмаркових магазинах є абсолютно все необхідне для життя (продукти, тканини, сільгоспобладнання) і для задоволення культурних потреб — книги, радіоприймачі, піаніно. Легке відчуття юнацької любові сорокарічних голів колгоспів довершує картину свята. Інтимного, зрозуміло. Свідком стає вся велика країна. На всесоюзних ярмарках відбувається іще одне дійство — утвердження доктрини рівності: у Москві — між народами СРСР (грузин закохується в росіянку), у Києві — між областями: трударі Полтавщини, Херсонщини та Буковини вітають у першотравневій демонстрації рідний уряд. І зовсім не обов'язково, щоб хтось на власні очі побачив вождя. Його міг бачити близький друг, вчитель, директор школи чи бригадир. Побачити — і розповісти знайомим. Це був технологічний прийом приборкування населення на випадок можливих (лише можливих!) виступів проти існуючої реальної дійсності. Розповіді тих, хто спілкувався з вищими ешелонами влади, всіх

наближали до партійної і радянської еліти. Практично в кожному селі чи містечку була особа, яка бачила чи навіть спілкувалася з високими урядовцями на параді, на виставці, у концерті. А обов'язкове закінчення виступу «Вам усім передавали вітання» можна було сприйняти цілком адресно: це ж особисто мені через мого сусіда чи односельця вождь передав вітання! Засоби масової інформації та художня література підтримували наміряне:

Щоб морем шуміли пшениця
і жито,
Щоб людям ще краще було
у нас жити,
Щоб Ви похвалили нас
в світлім Кремлі [9].

Міф про вождзя-трудівника — ще одна домашня заготовка ідеологічного пресингу. Сталін любив працювати вночі. Цю індивідуальну схильність організму людини було піднесено в ранг державної значущості. А тому робочий день для працівників ЦК КППС, Ради Міністрів, міськкомів, обкомів, великих підприємств тривав далеко за північ, принаймні для вищого керівного складу та чільних партійних працівників. Сталін любив за телефонувати серед ночі, і, якщо дзвінок залишався без відповіді, керівник вранці міг опинитися за ґратами. Населення великої країни знало, що керівники працюють більше від усіх, турбуючись про народ, його долю. Насправді ж перебування на робочому місці в нічні години не було зумовлене необхідністю. Щоб якось згаяти час, урядовці і керівники вищого ешелону почали обладнувати установи кінозалами, кімнатами відпочинку, білярдними, закритими від стороннього ока ресторанами з обслуговуючим персоналом лише жіночої статі, басейнами та банями. Наступним кроком змужнілої партократії стають спецсанаторії та будинки відпочинку спочатку в приміській зоні (Пуща-Водиця, Межигір'я, Конча-Заспа під Києвом), згодом більш вишукані і комфортні у Криму та на Кавказі (переважно у приміщеннях маєтків XIX ст.), а після приєднання Прибалтики — на Балтійському узбережжі. Паркани санаторіїв та будинків відпочинку сягали чотирьох-шести метрів та охоронялися особливим підрозділом НКВС, а пізніше КДБ. До лікарень шостого управління у Феофанії, а також до закритих їдалень, де вартість обіду з п'яти-шести страв у 19 роки не перевищувала карбованця, стороннім особам вхід було суворо заборонено, бо це могло стати причиною незадоволення діючою владою.

Мине зовсім небагато часу — і вся країна дружно заспіває: «Вместе — дружная семья! В слове “мы” — сто тысяч “я”...» Так і співали ж не дарма. Підґрунтя масового психозу готувалося протягом трьох десятиліть. Підвалини образу «світлого майбутнього» закладалися у 1930-ті роки, а технологія «роботи з населенням» була зовсім і не радянським винаходом. Гітлер, Муссоліні, Франко також полюбили з'являтися серед людей. Муссоліні перевдягався у скромний одяг і їздив нічними дорогами Італії, роздивляючись, як живе країна, влаштовував зустрічі з народом. Фотографія Гітлера з дівчинкою стала в Німеччині майже хрестоматійною. Зрозуміло, що це могла бути будь-чия донька, а факт міг трапитися будь-де. Це був образ раннього Гітлера. Пізніше, наприкінці війни, з'явилась ще одна агітка — фото, на якому дуже постарілий фюрер торкається до лоба хлопчика з гітлер'югенду — юнацького військового загону, які створювалися в конаючій нацистській Німеччині.

Позасвідомо любов до вождя — один з найскладніших аспектів побудови покірного суспільства. Мистецтво радянського періоду від перемоги реалізму початку 1930-х і особливо із змужнілим соціалістичним реалізмом 1940–1950-х конструє новий образ героя. Першим героєм стає Сталін. Звичайно, спочатку був Ленін, але прожив він зовсім мало при радянській владі, і хоча скульптор Андреев та живописець Бродський встигли зробити натурні зображення, митці після його смерті свідомо чи підсвідомо залишають його на другому плані: Ленін не повинен бути розумнішим, кращим, красивішим за діючого вождя. (Усі ці якості вождь світового пролетаріату здобуде пізніше, після проголошення культу особи Сталіна, у всіх можливих видах, підвидах образотворчих мистецтв та літератури). А під час правління Йосифа Віссаріоновича закохатися в лідера держави почесно! Пізніше знайомий профіль буде татуюватися на грудях, коло серця, хоча від смерті це нікого не врятує. Зомбування людських почуттів — процес, що матиме найважливіші наслідки у вихованні нової радянської людини. Так, в СРСР серед комсомольської молоді, а в Німеччині серед гітлер'югенду любов, відповідно, до Сталіна і до Гітлера мала визначальне значення у вихованні патріотизму, спонукала до безстрашних подвигів під час війни, коли молоді люди йшли на смерть, вигукуючи ім'я керівника держави.

У створенні образу керманіча-надлюдини велику роль відіграє живопис, а під час війни ще значущішим і впливовішим стає плакат. Та найвпливовішою силою масового зомбування залишалась література.

Пурпуровими вогнями
Нам новий сіє час...

Слово Сталіна між нами,
Воля Сталіна між нас.
(Максим Рильський)

В трудах, в бою, у щасті
золотім
Ми ним живем, працюємо
і дишем.
Ім'я те — Сталін — світить нам
усім,
Велике, огняне і наймиліше!
(Андрій Малишко)

Країно! Як ширшає літ
виднокруг,
Як повниться ділом, що ти
тільки мариш!
Він з нами, він поруч,
великий товариш,
І Вождь, і найближчий
улюблений друг!
(Микола Бажан)

І Сталін з народом
в сердечній розмові.
І Сталін народу пораду дає.
– Ой Сталіне рідний,
ми дужі, готові!
Прийми ж наше серце
у серце своє!
(Павло Тичина) [10]

Цікаво, а що б заспівали в 1949-му до сімдесятиліття від дня народження «батька» нинішні сміливі критики тодішнього режиму?

Сьогодні художня культура України переживає другу хвилю зацікавленості реалістичними творами 1930–1970-х років. І, попри всю мою повагу до великого вченого нашої епохи Бориса Лобановського, згодитися з його тезою, що «соцреалізм, дбайливо викоханий у тепличних умовах радянського тоталітаризму, наказав довго жити», я не можу, але

стовідсотково підтверджую думку, що «реалістичний живопис тільки з першого погляду здається цілком зрозумілим, за його ясною зовнішністю сховано багато шарів і прошарків підсвідомості» [11]. Більше того. Підсвідомість відображала дійсність згаданого періоду крізь потаємні, сховані почуття пригніченого, знищеного і заляканого митця. Страх фізичного знищення ніколи не давав можливості таланту розкритися повністю. Ідеологічний пресинг впливав навіть на найміцніших. Недарма серед творчої інтелігенції, особливо післявоєнного періоду, була така вражаюча кількість залежних від алкоголю людей. З медичної точки зору тут все тривіально зрозуміло. Тоді ж про це вголос ніхто не говорив. Спогади про репресованого батька, бажання сподобатися на худфондівській художній раді робили з митця подвійного мученика. Стійкими залишалися одиниці. Володимир Микита, живописець з Ужгорода, згадуючи кінець 1950-х, зізнався, що мусив малювати картини з комуністичною тематикою, аби не голодувати [12]. Система безжально карала неслухняних. Явні, таємні, підсвідомі чинники ідеологічної війни проти «неслухняних» митців (майже завжди розроблені у кремлівських стінах) сприяли формуванню єдиного шляху в мистецтві. Спочатку боялися страти, пізніше боялися голоду, вічної можливості залишитись без грошей через відсутність замовлень, що впливало на психіку, примушувало творців залишатися в покорі.

Московський критик Дмитро Пригов виокремлює такі модифікації соціалістичного реалізму: післяреволюційна, непівська, періоду колективізації та індустріалізації до 1934 року, передвоєнна, воєнна, післявоєнна, хрущовська, брежнєвська [13]. Можливо, у полон страху не потрапили дві з них — післяреволюційна та непівська. В усіх інших (можливо, трохи меншою мірою у воєнній, бо багато тем із зрозумілих причин були призупинені) партійне «недремне око» обов'язково опікувалося митцем. Навіть у перші роки перебудови образотворче мистецтво знаходилося у колі пильної уваги служб державної безпеки. Сьогодні арт ринок пропонує переважно маловідомі твори живописців перших ешелонів визнання і менш відомих творців того періоду, як столичних, так і провінційних. Цікаво, що серед невідомих чи маловідомих імен зараз можна зустріти справжніх віртуозів побудови композиції, портретистів, колористів. І це дуже важливо для всебічного вивчення процесу художньої творчості країни. Бо саме художники так званого другого ешелону, чії роботи не потрапляли на гучні спілчанські та мінкультівські виставки до річниць і всіляких радянських свят, залишалися носіями вітчизняної культури. Підтвердженням тези про нову хвилю зацікавленості творами

соцреалістичного напрямку є те, що натуро зображені піонери, доярки, робітники на худфондівських і виставкових творах 1930–1970-х років нині з'являються в багатьох галереях. Це конкретна відповідь щодо соціальності проблеми, яка, наче Фенікс, з'являється на поверхні культурної зацікавленості і так само згасає до наступного буму. Бієнале, сучасні мистецькі форуми, абстрактний живопис, модні відео проекти і т. ін. відкидають чергову хвилю інтересу, і з кожним відпливом можна сподіватися на новий приплив, де ціни і пристрасті геометрично збільшуються. Коли з гуртожитків, лікарень, міністерств та відомств з початком перебудови викидалися на смітники десятки, сотні цілком пристойних жанрових робіт, розумні люди зорієнтувались і підібрали чи скупили за смішні гроші те, що прирікалось на фізичне знищення, зібрали в такий спосіб чудові колекції. Хвилю першої масової зацікавленості реалістичним мистецтвом іще до перебудови підняла мадам Накамура з далекої Японії. З юридичної і правової точок зору, мадам закон не порушувала, хіба що трохи постраждали мораль та етика. Але ж, з точки зору бізнесмена, купити дешево, щоб продати дорого, — зовсім не злочин, а вдала операція. Художники, переважно живописці, масово віддавали свої твори спочатку без грошей, пізніше за гроші. Мадам друкувала товсті незвичні для нас каталоги, у яких смішно читалися написані іноземними літерами українські прізвища, а митцям перепало від п'яти до п'ятдесяти доларів за участь у них. Маючи бездоганний смак і підібравши вправних помічників в Україні, японська збирачка українського реалістичного живопису вивезла з країни тисячі першокласних робіт вітчизняних художників. Після Накамури до художників «нові мистецтвознавці» зверталися ще двічі. Стереотип радянських чесних виставкових відносин зле пожартував: митці звикли віддавати на виставки роботи без грошей, сподіваючись на закупівельну комісію. Інколи гонорару доводилось чекати рік і більше, але товар (у даному разі картина) ніколи не зникав. З приходом капіталістичних відносин поняття «честь», «чесність», «професійність» дещо видозмінюються. Арт бізнес, щойно народившись, став схожим на запеклого лихваря з гобсеківським виразом обличчя. Опинившись у фінансовій скруті із зникненням худфондівських замовлень і після виставкових закупок, митці віддавали свої твори (сучасні і старі), не оформлюючи належним чином документацію, а у більшості випадків вірили дилеру на слово. Саме такий перебіг подій і зумовив наступну хвилю зацікавленості радянським і українським реалістичним мистецтвом. На початку 1990-х його вивезли з держави у величезній кількості. Вивозили не художники, а переважно нові арт дилери,

що вдало збирали у майстернях на вулицях Перспективній, Філатова, Курганівській, Дашавській у Києві і в обласних центрах твори мистецтва і переправляли їх за кордон, завдяки новим принципово не жорстким митним правилам. Щоправда уже до середини 1990-х ці правила змінилися, але на той час основна частина зібраного вже опинилася за кордоном. На дверях галерей Європи з'являлися написи «Російського не беремо». Це, звичайно, стосувалося і українського. Хвиля відкотилася і на роки замерла. А вседозволеність, що прийшла із запрограмованою компартійною ідеологією перебудовою, дала можливість художнім критикам критикувати досхочу. Відсутність професіоналів-мистецтвознавців у редакційних колегіях неспеціальних газет і журналів створила сприятливу атмосферу для публікацій різних, часом цілком абсурдних, тверджень про вітчизняне мистецтво. Політична приналежність вкотре підмінила фахову. Перших нападок зазнала «священна корова» — недоторканий раніше метод соціалістичного реалізму. Імена корифеїв, яких раніше вголос намагалися не згадувати, спочатку обережно, а далі все більше почали буквально нищити, звинувачуючи навіть у тих гріхах, яких у більшості і не було зовсім. Наше мистецтвознавче коло невелике, основну більшість усі знають. Тут і почалося. Майстри пера, які ще вчора прославляли «світлий образ», відтворений у монументальному мистецтві, у гобеленах, живописі, у килимах і рушниках, з такою ж силою таланту почали ці твори паплюжити. А разом з тим — і художників. Мине ще десять років, і на початку вже нового тисячоліття соціалістичним реалізмом зацікавляться вдруге. Зацікавляться уже на згарищі, бо відшукати сьогодні в майстернях твори післявоєнної доби практично неможливо. Дилерів-шахраїв стає все менше, натомість з'явилися галереї, що спеціалізуються на збиранні творів описуваного періоду. Сьогодні можна прослідкувати і зворотний процес, процес реекспорту. Твори міцної академічної школи О. Шовкуненка, С. Шишка, С. Григор'єва, імпресіоністичний живопис М. Глуценка, А. Ерделі, З. Шолтеса, Е. Контратовича повертаються в Україну з аукціонів Англії, Франції, США, Канади, Угорщини. За кордоном видані цілі фоліанти, присвячені методу соціалістичного реалізму СРСР, досліджено його зв'язки з фашистською Німеччиною та Італією, схожість із Сполученими Штатами, а також прослідковано вплив на мистецтво колишніх країн соціалістичного табору [14]. Прийшов час ґрунтовно дослідити сімдесятирічний феномен мистецького процесу «національного за формою та соціалістичного за змістом». Дослідити з соціальної, історичної, правової, державної, моральної, національної, філософської, політичної і творчої точок зору,

бо виривати якусь окрему роботу (як, наприклад, твір відомого українського художника, професора М. Хмелька «За великий російський народ») чи окреме прізвище з контексту подій, що відбувались півстоліття тому, — некоректно і мало професійно. «Щоб остаточно уявити собі процес глибинного проникнення тоталітарної ідеології у мистецьке середовище, спробуємо окреслити низку Основних факторів, здатних спричинити в ньому морально-психічні деформації. Відразу ж зазначимо, що навмисна деформація внутрішнього світу людини була однією з головних, зовні замаскованих цілей ідеологічного наступу», — пише у найбільш ґрунтовній розвідці соцреалізму як художнього методу у Західній Україні тоталітарної доби львівський мистецтвознавець Орест Голубець [15]. «У випадку з соцреалізмом ми можемо говорити, що заманеться, розмірковувати про наше минуле, ставитися до нього критично, але морально-естетичний ідеал епохи соцреалізму не має нічого спільного з тим політичним підґрунтям, в умовах якого він формувався. Сам по собі він чистий і позбавлений протиріч, що існували насправді» [16]. Це ще один аспект бачення досліджуваної проблеми. А висловлює таку думку знавець мистецтва 1930–1980-х років, мистецтвознавець, філософ Людмила Березницька. Можливо, таке бачення стане заспівом моєї наступної розвідки. Бо цілий пропарок талановитих митців жили і працювали поза часом своєї доби, а були й такі, що свято вірили у правильність ідеї і всіляко її підтримували. Отож соціалістичний реалізм. Студентом факультету теорії та історії мистецтв КДХІ з 1971-го по 1975-й я разом з іншими майбутніми критиками і теоретиками повторив це словосполучення сотні разів. Сьогодні його бачу зовсім не таким, яким він уявлявся тридцять років тому. Чомусь в уяві постає людина. Скажімо, узбек у тютюбейці, власник чайхани, або росіянин з балалайкою на волзькому березі. Співає. Я і українця знаю: це головний редактор, цілком національний за формою і вже точно соціалістичний за змістом.

1. Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж.-П. Сартр. Сумерки богов // Библиотека атеистической литературы. Антихристианин. М.: Политиздат, 1990. С. 20.

2. Б. Лобановський. Український живопис у лабетах перебудов // Альбом «Реалізм та соціалістичний реалізм». К.: LK Maker, 1998. С. 12.

3. Е. Деготь. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. С. 139.

4. А. Морозов. Конец утопии. М.: Издательство «Галарт». С. 11.

5. Литературное наследство. М. 1970. Т. 82. С. 407.

6. І. Муратов. Лист // Під сонцем Батьківщини (Антологія Української Радянської літератури для дітей). К.: Вид-во ЦКЛКСМУ «Молодь», 1951. С. 363

7. *Б. Лобановський*. Український живопис у лабетах перебудов // Альбом «Реалізм та соціалістичний реалізм». К.: LK Maker, 1998. С. 16.
8. *Е. Деготь*. Там само. С. 11.
9. *І. Муратов*. Лист // Під сонцем Батьківщини (Антологія Української Радянської літератури для дітей). К.: Вид-во ЦКЛКСМУ «Молодь», 1951. С. 364.
10. Вірші «Пісня про Сталіна» М. Рильського, «Сталін» В. Сосюри, «Ми з ним живем» А. Малишко, «Пісня про Сталіна» П. Тичини процитовані з: Великому Сталіну (Народні пісні та думи. Поетичні прозові і драматичні твори письменників Радянської України). К.: Держвидав України, 1949.
11. *Е. Деготь*. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. С. 11.
12. Розмова О. Роготченка з В. Микитою 6 травня 2003р (плівка 1).
13. *Д. Пригов*. Пролегомены неведомые к чему // Художественный журнал. 2001. № 36.
14. *Б. Гройс*. Россия и проект Модерна // Художественный журнал. 2001. № 36.
15. *О. Голубець*. Між свободою і тоталитаризмом // Академічний експрес. Львів, 2001.
16. *Н. Смирнова*. Соцреалізм і німецька класична філософія // Політик-хол. 2003. № 4. С. 60.

ЮРІЙ САВЧЕНКО

2003

1935р. Народився у м. Слов'янську, Україна.

1957р. Закінчив Харківське державне художнє училище (театрально-декораційне відділення, викладачі П. А. Шигимага, Ю. М. Стаханов)

1980р. Учасник числених обласних, всеукраїнських та міжнародних виставок.

1988р. Член Національної спілки художників України.

1999р. Почесний громадянин міста Слов'янська.

Складова таланту митця — це Господнє благословіння і земна працездатність. Саме таким є один із найвідоміших і найцікавіших сьогодні українських живописців — слов'янський митець Юрій Савченко. Теми його творів можна означити кількома словами: пейзаж, портрет, натюрморт. Натюрморт переважно з букетами квітів, фруктами, керамікою, портрети близьких, рідних, друзів — з щедрою любов'ю до кожного персонажа, пейзаж — усе останнє. Рідна східна Україна, де серед заводів, фабрик, шахтових териконів художник бачить красу осіннього життя, зимову велич української мазаної хатки під солом'яною стріхою, жовтогарячі соняшники у безмежному морі людського щастя-долі, добробуту сільського трударя. І те дивно, що людини майже немає у живописних творах, але м присутність відчувається всюди, а це вже вміння і природна майстерність поза навчальною програмою. У художній школі, училищі чи академії такому не навчать.

Стан душі майстра і стиль виконання його живопису — імпресія, а це неповторність, новизна переживання, відчуття неспокою, закоханість і, звичайно, правда. Побачене і відчуте у реальній природі трансформоване в образи живопису. Малюнок — кольором, плямою. Композиція вибудована бездоганно, відтворена не графічною і навіть не живописною

чіткою лінією, а пастозним мазком, вічною грою світла з тінню, насиченістю одного кольору і вмінням розкласти інший на складові.

Далі — більше. Композиція реальна, натурна. Предмет зображення — хата, квітка, глечик, яблуко. Здається, примружуєш око — зображуване реальне, розкриваєш очі — і знайомі предмети вмиль перетворюються на божевільне буяння фарб.

Одного разу на Андріївському узвозі мою увагу привернула живописна картина. Здалеку здалося, що це картина Юрія Савченка. Підійшов ближче, аж ні. Підробка. Під Юрія. Таке собі механічне копіювання чужого світобачення і світосприйняття. І наче все те ж саме, зовні схоже. А що? Художньої ж ради давно немає. Запозичуй, компілуй чуже натхнення. Ні, не підробити. І стало вмиль нецікаво. Савченкові роботи — це душевна пісня. Двох приблизно однакових немає. Кожна самотня, кожна талановита. Березовий гай, що пахне лісом, аж чуєш подих осіннього вітру, і так блискуче написано, що польові квіти у соняшниках дишають, живуть, рухаються. Дивлюся на роботу і не можу збагнути геометрії композиційної структури, вміння колір використати, і не зрозуміло, чому ж вона така вражаюча, незабутня, а зображуване — наче дитинства спомин: і розлив той бачив, і по тій кладочці через потічок перестрибував. А раптом червоні вікна у хатах серед мережива білого, засніженого краю села. Так не буває. Локальне біле з локальним червоним у живописі — нонсенс, а тут, у Юрія, в його творі все логічно. Чи бачить по-іншому і вміє переконати себе і глядача, чи це справді так у житті, а пересічний перехожий недобачає, не звертає уваги, та й годі, а митець розуміє серцем та передає нам, глядачам, силою свого таланту. А ще, залишаючись громадянином світу, зображуючи з любов'ю хорватські мотиви — човни і яhti, архітектуру приморських маленьких сонячних містечок, теракотові дахи приадріатичних поселень, літній дощ у курортному селищі, він, Юрій Григорович Савченко, народжений 1935 року, східний українець, до безтями любить свою Батьківщину, живе нею, через що всі образи — чи то півень з курочками на сільському подвір'ї, чи церква Андріївська, чи монастир у Слав'яногорську, чи натюрморт з глечиком, чи пейзаж весінній — усе йому вдається зобразити. Образи чесні, чисті, вистраждані і подаровані Тобі, Любий Глядачу!

АНАЛІЗ ОСОБЛИВОСТЕЙ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1930–1940-х РОКІВ

2003

У дослідженні описано дванадцять років з історії вітчизняного мистецтва (1928–1941 рр.). Автор виокремлює названий період, враховуючи такі фактори: у 1928 р. ще не було культу особи Й. Сталіна, а з 1941 р. розпочалась Велика Вітчизняна війна. Період колективізації зробив куркулів бідними, а голодомор і терор 1937–1938 рр. сформували почуття страху і ненависті в середовищі інтелектуальних творців. Аналіз мистецьких подій з цієї точки зору виливається в оригінальне бачення автором розвитку радянської України в 1930-х роках. Дві обставини сьогоdnішнього життя в розумінні мистецьких явищ і вивченні спільного минулого змусили написати дослідження і розібратися у процесах, які докорінно змінили плин мистецького життя в радянській Україні 1930-х років. Ці роки виокремлюються з контексту «важкої історії», бо це дослідження сконцентоване саме на дванадцяти роках — між 1929 і 1941 рр. Вплив політичних, економічних і соціальних чинників на культуру радянської України і Західної України, що потрапила під панування інших суспільних систем (Австро-Угорщини, Польщі, Румунії), відбувався впродовж усього ХХ ст. та набув вираження в нових мистецьких течіях і цілих напрямках у музиці, театрі, літературі, архітектурі, образотворчому мистецтві.

Першою спробою розібратися у просторі і часі з поєднанням мистецького життя, державного устрою та його соціальних чинників, що впливали, а подекуди докорінно змінювали течії мистецьких процесів у культурних середовищах, стала ґрунтовна праця — докторська дисертація львівського вченого Ореста Голубця, що супроводжувалася виданою попередньо монографією «Між свободою і тоталітаризмом» [1]. Чи не вперше дослідник поєднав і пояснив хибність деяких аспектів художнього процесу, виходячи з логіки фундаментального вивчення камерного львівського культурного середовища з його віковими традиціями в період від першої окупації радянськими військами і до кінця

XX ст. Саме з цього дослідження широкий загал мистецтвознавців дізнався про спотворення львівської традиційної образотворчості післявоєнного періоду шляхом штучного підселення (окупації) і вживлення в соціум творців з інших, переважно східних, регіонів, людей, спеціально налаштованих на руйнацію традицій і проголошення чужих гасел, тобто знищення мистецького формотворення чужою ідеологією, каральною системою, механізмом поневолення і насаджуванням розбрату у творчому житті. Зрозуміло, що розгляд під таким кутом художніх процесів змусив автора відійти від звичної схеми мистецтвознавчого дослідження і розширити його рамки залученням елементів інших наук — соціології, психології, класичної історії та багатьох інших. І трапилося несподіване. Новизну і сміливість дослідження деякі (переважна меншість) мистецтвознавці сприйняли як помилковий, хибний шлях. «Тому висвітлення теми викликає багато сумнівів і запитань. Перше враження — книга написана в середині 1980-х рр., у дусі тієї «мистецтвознавчої журналістики», що у викривальному пафосі підміняє ґрунтовність аналізу та виклад матеріалу емоційністю фрази та суто ідеологічними оцінками», — пише в рецензії київський мистецтвознавець Галина Скляренко [2]. Щоправда, рецензії Оксани Рибак [3] та Ігоря Диченка [4], а також захищена докторська дисертація свідчать про інше. Насправді ж критиків названої праці (про це неодноразово згадувалося й у виступах опонентів під час захисту дисертації) занепокоїло, а пізніше роздратувало те, що розмиваються звичні кордони мистецтвознавчого твору у вивченні новітньої історії мистецтва Західної України. Як на мене, досить велика кількість зацитованих компартійних документів, звітів спілчанського керівництва, стенограм пленумів і обговорень художніх виставок повоєнної доби не лише не зашкодила правильному розумінню дослідження, а й з більшою переконливістю допомогла зрозуміти найголовніше — тодішній емоційний стан митця, бо саме це свідомі та підсвідомі емоції, якими доволі часто не керує людський мозок, народжують твір мистецтва. І годі все пояснювати вченням лікаря-психоаналітика Зигмунда Фрейда. Далеко не все в мистецтві залежить від підсвідомих сексуальних фантазій і важкого дитинства. Є чинники набагато складніші в розумінні і тим більше у висвітленні.

Страх набутий і генетичний, бажання вижити і розуміння своєї повної безпорадності в обставинах, що склалися, народжують ненависть, лють, злість і підступність. Розібратися в мистецьких процесах спотвореної держави лише засобами мистецтвознавства, розставити правильні акценти, оцінити чесно, а не з кон'юктурних емігрантських позицій

плин власної історії, мабуть, неможливо. Обов'язковими помічниками мусять бути другорядні, не мистецькі факти з прожитого життя.

Попереднє наше дослідження стосувалося покори в українській образотворчості 1930–1970-х рр. [5]. У пропонованій розвідці спробую відтворити емоційний стан інтелектуала-митця в довоєнній Україні. Отже, приступаючи до висвітлення особливостей у розвитку художнього процесу в Україні 1930-х рр., спрямуємо розвідку саме в бік соціальних і політичних чинників, які сформували світогляд, світобачення, психічний та психологічний стан митця між 1930 і 1940 рр. часом найбільшої інтриги в тоталітарному європейському й українському образотворчому мистецтві.

Загальновідомі факти вітчизняної історії в новій редакції, можливій після оприлюднення суворо засекречених архівних документів, набувають принципово іншого звучання, особливо у плані психологічної оцінки інтелектуала в тодішньому соціумі. Роль держави у формуванні світогляду та її вплив на утримання в покори найнезахищенішої верстви населення — творчої інтелігенції додає небачених раніше рис. «Більше того, вжиті Сталіним заходи під час прийняття 1 п'ятирічного плану 1928 р., коли він мав майже повний контроль над партією, доводять, що перетворення класів на маси і, відповідно, викорінення будь-якої групової солідарності є умовою *sine qua non* для тоталітарного панування» [6]. 2002 р. український читач зміг врешті ознайомитися в українському перекладі з однією з найбільших (534 сторінки) працею, що досліджує феномен тоталітаризму. Це книга Ханни Арендт (1906–1975) «Джерела тоталітаризму» [6]. Авторка вважається чи не першим ученим-дослідником світового тоталітаризму. Х. Арендт послідовно зіставляє дві форми тоталітаризму — націонал-соціалістську та інтернаціонал-більшовицьку. «Поеднуючи теоретико-структурний підхід з історико-генетичним, — пише в післямові до видання Леонід Фінберг, — Х. Арендт ґрунтовно розглядає головні джерела тоталітаризму — антисемітизм, що пройшов численні стадії розвитку, та імперіалізм, який витворив інший специфічний феномен ХХ ст. натовп». З цим авторським баченням проблеми, на наш погляд, можна згодитися лише як з однією з можливих версій, бо, приміром, 1930-ті роки в Україні були відносно спокійні у питаннях антисемітизму, а в період зовсім не імперіалістичного, а радянського терору під час розкуркулювання, колективізації і голодомору «натовпом» стало саме корінне населення республіки. Жорстокий спалах антисемітизму-космополітизму в 1947–1949 рр. і наступний — у 1953–1956 рр., під жорна якого, крім єврейського населення, потрапили й інші

нації (наприклад, Адальберта Ерделі було звинувачено в космополітизмі) [7], є, швидше, наслідком тоталітарної системи, а не її причиною.

Вивчення та дослідження тоталітарних систем світу, серед яких СРСР посідав чільне місце, тривало з кінця 1940-х рр. Сьогодні українською мовою перекладено чимало творів визначних дослідників, але переважна більшість (на жаль, це стосується й досліджень з історії мистецтва того періоду) залишається в першоджерелах. Однією з найбільших праць є книга Поля Рікера «Навколо політики» [8], видана 1995 р. в Києві видавництвом «Дух і літера». 1990-ті роки, особливо вдаваний кінець радянського тоталітаризму, пожвавили дослідницьку працю закордонних учених. Слід відзначити праці Мартіна Малія «Радянська трагедія» [9], «Марксизм і стрибок у царство свободи» Анджее Валіцького [10], «Минуле однієї ілюзії» Франсуа Фюре [11], збірку «Чорна книга комунізму» з матеріалами С. Кройцберга, І. Маннтойфеля, А. Штейнінгера, Ю. Унзера [12], Е. Левінаса «Між нами (Дослідження думки про іншого)» [13], С. Вейль «Укорінення (Лист до клірика)» [14], Д. Поля «Сталінський злочин в Україні у 1936–1953 роках. Огляд» [15], Г. Зімона «Націоналізм і національна політика в Радянському Союзі». До тем тоталітаризму і його проявів в СРСР та УРСР на початку 1990-х звернулася ціла генерація німецьких учених, які протягом наступних десяти років підготували дисертації, керуючись переважно дослідженнями української історії зазначеного періоду. Це вже відомі сьогодні європейські вчені Б. Праксенталер, В. Ільге, К. Харде. Серед дослідників радянського тоталітарного режиму особливе місце посідають історики і мистецтвознавці — емігранти з колишнього СРСР. Заборонені на Батьківщині теми схвально сприймалися за кордоном і друкувалися там іще до перебудови. Цікавими і ґрунтовними були праці Бориса Левицького в Німеччині 1950–1960-х рр. У 1980–1990-х до Німеччини емігрують з Росії Борис Гройс — автор кількох праць про досліджуваний період, найбільша серед яких — «Стиль Сталін» [17], Ігор Голомшток — автор «Тоталітарного мистецтва» [18]. З України до Німеччини переїздить Борис Лобачевський, автор книги «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент» [19]. У США живе і працює Володимир Паперний, перу якого належить «Культура-2» [20]. Центри критичних досліджень історії комуністичної України є в Гарвардському університеті (США) та в Едмонтоні (Канада).

В етичному та психологічному аспектах авторів згаданих розвідок об'єднує те, що вони досліджують чужу історію. А тому питанням морального стану людей уваги приділено рівно стільки, скільки того по-

требує композиція дослідження. Насправді ж відповісти, чому саме такими є зроблені твори, скажімо, «Дорога до колгоспу» (1937) Миколи Бурачека, «Чорноморці» (1947) Віктора Пузиркова, «Повернення» (1947) Володимира Костецького, «Прийом до комсомолу» (1949) Сергія Григор'єва, «Перший комсомольський осередок на селі» (1958) Вілена Чеканюка, так ніхто із закордонних дослідників і не спромігся, хоча немає розвідки про образотворчість України, де б ці твори українських художників не згадувалися.

Історія, а тим більше історія мистецтва — можливо, одна з найскладніших наук, бо зрозуміти її і зробити правильні висновки можна, лише осягнувши увесь спектр почуттів тих, чию творчість вивчаєш. Не певен, що американському чи німецькому вченому буде зрозумілий настрій учасників самодіяльних колективів, що виступали в Полтаві влітку 1933 р., знаючи про випадки канібальства в с. Писарівщина Диканського району, що у 20 кілометрах від районного центру [21].

«Щоб здобути в ній (історії) здатність робити свіжі і самостійні висновки, людина повинна більшу частину свого життя присвятити оволодінню незліченним обсягом інформації. Ця закономірність відіграла тут яскраво негативну роль. Історики старшого покоління, як правило, виявлялися нездатними подолати засвоєні з дитинства комуністичні стереотипи. Одні з них припинили творчу діяльність, інші відійшли від радянської тематики, треті поміняли позначки свого компаса на протилежні, але зберегли недоторканою примітивну марксистсько-ленінську методологію», — пише в останній (2003) найбільшій історичній розвідці про Україну 1921–1938 рр. Володимир Литвин [22].

Зі зрозумілих причин, до тем вітчизняної історії описуваного періоду під кутом зору сьогодення досить вільного світу українські вчені звернулися на початку 1990-х. Перша монографія про голод 1932–1933 рр. «Ціна великого перелому», яку написав С. Кульчицький, побачила світ уже 1991 р., Г. Касьянов 1992-го видав книгу «Українська інтелігенція 1920–1930-х років: соціальний портрет та історична доля». Перші подробиці політичних репресій в Україні 1920–1930-х років були надруковані у збірниках «Про минуле заради майбутнього» [23] і «Маршрутами історії» [24] 1990 р. У кінці того ж 1990-го з'явилася ще одна, на той час найсолідніша за кількістю статей і авторів (С. Кульчицький, М. Панчук, В. Савельєв), збірка «Голод 1932–1933 років на Україні: очима істориків, мовою документів». Чимало корисного у вивченні періоду додали книжки мемуарного жанру, що розповідали про закриті раніше сторінки вітчизняної історії: «Історія мого покоління» Івана Майстренка [25], «Зустрічі

та прощання» Григорія Костюка [26], «Пастка: 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна» Івана Дзюби [27]. Та все ж найбільше інформації дали розсекречені архіви Служби безпеки України. Завдяки вченим, що опрацювали цей безцінний матеріал, вийшли друком монографії Г. Єфіменка «Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932—1938)» [28], В. Нікольського «Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920-х — 1950-ті рр.)» [29], Ю. Шаповала «Україна ХХ століття: Особи та події в контексті важкої історії» [30]. Практично в кожній з наведених праць є прямі свідчення, документи, спогади про культуру і, звичайно, про образотворче мистецтво 1930–1940-х рр. тему нашого дослідження. Тому, нехтуючи сьогодні чи не сприймаючи такий історичний матеріал у мистецтвознавчих працях, неможливо створити наукове дослідження.

Про мистецтво радянської України 1930–1940-х рр. за часів радянської влади, звичайно, було написано чимало. Практично всі студенти, що вчилися у художніх інститутах, технікумах та училищах, вивчали історію мистецтва з погляду тодішніх оцінок життя країни загалом та її образотворчості зокрема. Сьогодні ми дивимося на більшість подій тих часів принципово інакше, бо маємо можливість ознайомитися з реаліями того життя. Відкидати праці тодішніх дослідників, звичайно, необачно, бо вони несуть у собі першоджерельну інформацію, необхідну для сучасного сприйняття та переопрацювання. За останнє десятиліття друком вийшло чимало досліджень, деякі з них згадаємо зараз. Найбільшим і найґрунтовнішим дослідженням мистецтва соціалістичного реалізму СРСР до сьогодні є твір «Bown, Matthew Cullerne. Socialists Realist Painting». Це доволі об'єктивна, титанічна за розміром і кількістю репродукцій праця, що цікава для українських дослідників неупередженістю погляду і зіставленням українських мистецьких процесів із тогочасними російськими і світовими.

Практично усі сучасні дослідники, характеризуючи 1930-ті роки, пов'язують тоталітарні країни і тоталітарні системи в єдине ціле щодо мети та методів її досягнення. Прикладів можна навести безліч. Третій рейх Гітлера проіснував 12 років. Це саме ті 12 років, які між початком 1930-х і перемогою СРСР у Великій Вітчизняній війні породили словосполучення «німецький фашизм» і «націонал-соціалізм німецького зразка».

Порівняльна характеристика націонал-соціалізму німецького і соціалізму радянського як тоталітарного світу, що «ним було охоплено значну частину Європи» [42], все ж залишається без остаточної відповіді, а щодо питань нищення національних еліт, культурного надбання, лі-

тератури, образотворчих мистецтв, то тут кожен із тоталітаризмів — німецький, італійський, іспанський, російський, український — мав свої «стильові» ознаки і був схожим лише у магістральних напрямках. «У боротьбі за інтелігенцію фашизм і націонал-соціалізм вочевидь програвали більшовизму. Однак розповсюджене уявлення, ніби їхні стосунки з інтелігенцією характеризуються лише взаємною ворожістю й очужінням, є надто спрощеними. Досить згадати такі імена, як Ф. Марінетті, д'Анунціо, Езра Паунд, Кнут Гамсун, Г. Бенн та ін. Знаменита фраза «коли я чую слово «культура», я хапаюсь за револьвер», яку вперто приписують то Гітлеру, то Геббельсу, то Герінгу, насправді належить одному з персонажів п'єси нацистського драматурга Г. Йоста і стосується тієї культури, якої нацизм не приймав», — читаємо в книзі «Пастка...» І. Дзюби [27].

Німці спалювали книжки, організовували виставки «дегенеративного мистецтва» і, ведучи міцну пропаганду, знищували переважно чужих митців і діячів культури, озброївшись громадською думкою. Більшість архітекторів неарійського походження, що працювали у Баухаузі, мали змогу виїхати з країни після його закриття. «Без сумніву, та обставина, що тоталітарне правління, попри свій явно злочинний характер, опирається на масову підтримку, викликає велике занепокоєння. Тому не дивно, що вчені, а також державні діячі нерідко відмовляються визнавати цей факт», — пише 1949 р. у передмові до «Джерел тоталітаризму» Х. Арендт. Д. Муссоліні мало тямив у мистецтві. Переслідувані його режимом діячі культури здебільшого репрезентували нетрадиційну сексуальну орієнтацію, що не подобалося італійському лідерові 1930-х. У Росії було репресовано чимало митців, але та їхня частина у співвідношенні з тими, що залишалися на волі, не йде в жодне порівняння з кількістю української творчої інтелігенції, фізично винищеної в 1932—1941 рр. Отже, сумний висновок підтверджує, що тоталітарний режим, де б він не постав — у Китаї чи в Іспанії, — обов'язково нищить культуру, але лише український тоталітаризм практично винищив національну культуру держави (республіки) — в деяких випадках до ста відсотків. Так, наприклад, після 1930-х в Україні фактично повністю зникли художнє ковальство і творче ювелірне мистецтво як такі види образотворчості, що обслуговували заможні класи до жовтневого заколоту 1917 р.

Чіткої межі періоду 1930–1940-х сьогодні шукати не логічно, адже бурхливий процес розвитку новоствореної держави почався ще до 1917 р. Але для остаточної внутрішньої перемоги і знищення протистояння в партії радянському керівництву знадобилося два десятиліття. Лише наприкінці 1920-х Кремль зумів приступити до будівництва того

суспільства, яке вимальовувалось як соціалістичне, але насправді ніколи таким і не стало. Дуже короткий період з 1928-го до 1940 р. сформував остаточну перемогу радянського суспільства в одній «окремо взятій державі», бо 1928 р. ще не було культу особи Йосифа Сталіна, а після перемоги у війні 1941—45 рр. країн соцтабору стало більше. Початком «культу особи» доцільно вважати 21 грудня 1929 р. п'ятдесятилітній ювілей Й. Сталіна. Саме в цей день центральні газети надрукували спеціально підібрані і добре продумані замовником статті. Центральний орган ВКП(б) «Правда» вийшла одразу з кількома матеріалами: «Керманич більшовизму» М. Калініна та «Залізний солдат ленінської гвардії» А. Мікояна, К. Ворошилов підписався під панегіриком «Сталін і Червона Армія», С. Орджонікідзе — під «Твердокам'яний більшовик». Знаковою стала публікація А. Бубнова «Ленінець, організатор, вождь». Таким чином, означення «вождь» перейшло від Леніна до Сталіна, а уся країна дізналася, хто такий Йосиф Віссаріонович. Пройде лише кілька місяців, і уже з літа 1929 р. почне відкрито декларуватися «революція згори». Культ вождя переріс у вищу стадію — репресії, з яких і почався наступний 1930 рік. Терор у країні був і раніше, щоправда, у значно меншій мірі. Засобом державного керівництва він стає з початку 1930-х. «Якщо ворог не здається, його знищують», — слова зі статті в «Правді» від 15 листопада 1930 р. Страшний цей вираз належить першому пролетарському письменникові Максиму Горькому (цитуюмо за книгою М. Геллера і О. Некрига «Утопія при владі»). Саме цій фразі судилося стати пророчою на наступні десять років мирного життя, п'ять немирного й іще на чотири десятиліття, що прийшли після воєнних лихоліть.

Від 1930–1941 рр. радянська Україна пережила «українізацію», боротьбу з куркульством, колективізацію першу і другу, голодомор, культурну революцію, великий терор 1937–1938 рр., культ особи, початок війни, окупацію, державну зраду. Власне, таким переліком закінчувалася більшість досліджень в економічних, культурних, історичних розвідках про згадуваний період. Наша мета — розповісти докладніше про етапи знищення сталінським режимом української культури, бо кожен зі згаданих етапів мав конкретний вплив на спотворення розвитку мистецтва держави.

1920-ті роки в Україні, особливо їхня друга половина, ввійшли в історію загальним піднесенням культури, серед якої література й образотворчі мистецтва за кількістю та якістю створених шедеврів могли змагатися з будь-якою розвинутою державою світу. Одним із пояснень українського культурного феномену 1920-х може бути поширена украї-

нізація і, як її наслідок, бурхливий злет народного генія та збільшення кількості митців. Відомий український критик і перекладач Микола Зеров запропонував новий літературний напрям — неокласицизм, який, врешті, став могильником філософії, теорії та практики пролеткульту — магістрального мистецького культурного спрямування зазначеного періоду. Як наслідок боротьби напрямів, у культурному середовищі країни виникає чимало творчих угруповань. У літературі це «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ» та ін., у театрі — «Березіль», в образотворчих мистецтвах — АРМУ, АХЧУ, УМО, «Жовтень», ВУФХО, ВУАПМИТ. Велика кількість угруповань, творчих напрямів і вподобань в образотворчості свідчили про розвинуту інфраструктуру мистецького соціуму держави.

1930-ті роки почалися із застрашування. 21 січня 1930 р. в газеті «Красная звезда» з'явився розлогий текст про куркуля, якого треба ліквідувати як клас. Хоча ані за кількістю, ані за політичною силою куркульство (заможне селянство) класом не було. Знищення куркуля спричинило протидію, а відтак — боротьбу за колективізацію. І сьогодні стає зрозумілою підступність радянської влади щодо свого народу. У ліквідації куркульства головною метою залишалася очікувана колективізація. Генофонд селянина-трударя нищився заради політичної авантюри. Цей факт стає ключем до розуміння багатьох інших подальших дій влади, коли політична гра формувала ситуацію, що народжувалась лише через деякий час, а її початок міг логічно ніяк не пов'язуватися з бажаним закінченням.

Сьогодні важливо не забувати, чиїми ж руками проводилося розкуркулення. Конкретний механізм кампанії розкуркулювання був опрацьований політбюро ЦК на чолі з В. Молотовим. «Екссеси», як висловлювалися чекісти, були зареєстровані тільки в семи округах і мали епізодичний характер. Були відзначені тільки три випадки активного опору виселення» (цитуюмо за документами і матеріалами, том 2, «Трагедия советской деревни. Коллективизация и раскулачивание» (М., 2000), с. 131).

Знищення 3–5 % сільського населення, нехай і найкращого, було сприйняте владою як цілком логічне задля «світлого майбутнього», яке в добу 1950–1960-х рр. окреслилося в доволі струнку систему рабовласницьких взаємин між державою і селянином. В останнього було відібрано, згідно із законами того цілком мирного часу, основний документ — паспорт. У такий спосіб людина закріпачувалася за колгоспом до кінця життя. Замість грошей була введена система натурального обміну «праця — товар», означена в документах як «трудодень». (На міжнародній конференції з питань тоталітаризму, що проходила в Дармштадті (Ні-

меччина) 1994 р., я не зміг перекласти це слово ні на німецьку, ні на англійську мови. Аналогів для перекладу немає. *О. Р.*). Розкуркулювання пройшло без ексцесів, тому що заможний селянин був людиною майже завжди грамотною.

Наступним етапом зміцнілої влади став наступ на решту селянства, яке одразу прореагувало напруженням у стосунках з містом, «баб'ячими бунтами» і першими антирадянськими виступами. «На кінець березня 1930-го року хвилювання охопили понад тисячу населених пунктів». Цей приклад цікавий тим, що наочно демонструє методи боротьби влади зі своїм народом.

Після успіху в боротьбі з куркульством уряд нашттовхнувся на народний опір і змушений був відступити. 10 березня 1930 р. Сталін публікує статтю в «Правде» «Запаморочення від успіхів». Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповідної П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі». Іншими словами, це був урок партійній номенклатурі, що не впоралася з народними масами, — постраждало дрібне керівництво. Але ж і висновки були зроблені. Відтоді загострена боротьба партії з народом набуває інтелектуальних ознак. Для нашого дослідження ця постанова цікава тим, що вона демонструє повну залежність будь-якої дії в тодішньому соціумі від ЦК компартії. Це особливо важливо розуміти з огляду на те, що життя в СРСР і УРСР, у тому числі і творче, вже було повністю кероване диктатурою, що перемогла, і наступна постанова «Про літературно-художні організації» від 23 квітня 1932 р. засвідчить стовідсоткову підтримку напрямків розвитку мистецтва, окреслених «згори». Вона зобов'язує перебудувати все культурне життя з точки зору єдиного правильного напрямку в мистецтві — соціалістичного реалізму.

Жонглювання державою ставало нормальним явищем партійної номенклатури. Дрібних виконавців «провальних» акцій в Україні, за московською вказівкою, чекала жорстока розправа.

Перша колективізація завдяки опору місцевого населення провалилася до 1 жовтня 1930 р., але вона стала предтечею страшнішого лиха — другої колективізації і її останнього акорду — спровокованого голоду.

«Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні голодомору 1932–1933 рр.». Насправді ж неприродна смертність в Україні протягом 1932 р. сягнула позначки 144 тисяч чоловік. Практично безперервні хлі-

бозаготівлі витягли з селян не лише всі можливі надлишки хліба і фуражного зерна, а й те, що припасалося для харчування. Селяни гинули від голоду. Надвисокі плани оподаткування, як зараз це стало зрозуміло, були відповіддю на провальну колективізацію і на небажання об'єднуватися в колгоспи. Але найстрашніше було попереду...

1932 рік став третім роком колгоспного устрою та початком кризи колгоспного ладу СРСР і, звичайно, України. Короткостроковий великий кредит зарубіжжя на технічне устаткування, що прибуло до СРСР двома роками раніше, обернувся утворенням «чорної біржі» для Москви через загальну світову економічну кризу. Реалізація музейних скарбів і подальший викуп векселів у 1931—1932 рр. призупинили борг, але ненадовго. Наступною найбільш конвертованою валютою був хліб урожаю 1932 р. Український хліб.

Вже з середини літа «боротися» за урожай в Україну прибули з Москви В. Молотов і Л. Каганович. Затверджені ЦК ВКП(б) в липні 1932 р. 356 млн. пудів для України були непосильні.

Незважаючи на п'ять голодуючих районів, Третя всеукраїнська партконференція ЦК ВКП(б) затверджує постанову «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р». Збиральна ж кампанія України до червня 1932 р. спромоглася дати 3 млн. пудів. Шок у партійних органах тривав недовго, й уже 20 липня листом Сталіна до Кагановича і Молотова з патологічною жорстокістю виноситься вирок українському селянству: за саботаж — мінімум 10 років позбавлення волі, максимум — смертна кара. Наступна постанова ЦК ВКП(б), затверджена у жовтні 1932 р., «Про заходи з посилення хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання у населення схованого хліба. Дві наступні постанови уряду узаконюють каральні заходи і вводять нове покарання для мирного населення — «натуральний штраф». Цей штраф став справжнім лихом, бо дозволяв забирати все, що знаходили продзаготівці. Сталін був переконаний, що український селянин приховує хліб, а тому його наступним рішенням було зменшення норми хліба для міського населення. У містах розповсюджувався міф про селянина, що не дає місту їжі. Прірва між верствами населення збільшувалася. 700 судово-слідчих бригад, що працювали в республіці, підтримували розбрат між класами. За останніми даними і документами спецархівів, втрати від голоду 1932–1933 рр. становлять 5 млн. чоловік.

Від січня 1933 р., після пленуму ЦК ВКП(б), на якому критикуються помилки провальної колективізації і незадовільної національної по-

літики, керівні кадри зміцнили направлені в Україну Павло Постишев, Михайло Хатаєвич та Володимир Балицький, який одразу обіймає посаду голови ГПУ, а наркомом внутрішніх справ стає Ізраїль Леплевський (до кінця 1937-го). Від січня 1938 р. його змінює Амаяк Кобулов, а першим секретарем ЦК КП(б)У стає Микита Хрущов. З їхнім переїздом відбувається кадрова чистка в державних структурах і починається другий період масового терору — нищення села та національної інтелігенції, — що триватиме до кінця 1935 р. 1936-й стане роком відносного спокою перед 1937-м — найстрашнішим періодом довоєнної вітчизняної історії. Саме на 1937–1938 рр. припадають жахливі злочини влади проти народу та його інтелігенції. В історію ці роки ввійшли під назвою «великий терор». Ні тоді, ні зараз не було і немає чіткого визначення мети кривавої акції.

Донедавна (до відкриття 1991 р. архівів ЦК ВКП(б)) роль Сталіна у нищенні української інтелігенції здавалася другорядною. Тим більше що побутувала думка, що ініціаторами і виконавцями злодіянь виступала місцева номенклатура. Зараз зрозуміло, що роль Сталіна була головною. Український 1937-й почався 4 вересня 1926-го, «коли заступник голови ГПУ УРСР Карл Карлсон, помічник начальника Секретного відділу Ошер Абугов і начальник СВ Борис Ковельський підписали службовий обіжник під назвою «Про український сепаратизм». Цим таємним документом настанова на недовіру до української інтелігенції підсилюється новою тактикою — т. зв. «культурною роботою». Серед інших ворогів виокремлюється Українська автокефальна православна церква — «могутній оплот націоналізму і чудове агітаційне знаряддя» — та Всеукраїнська академія наук, яка «зібрала навколо себе компактну масу колишніх примітних діячів УНР». Українська інтелігенція проходить у трьох найгучніших судових процесах ще до «великого терору» — «Спілки визволення України» (1929–1939), «Українського національного центру» (1931–1932), «Української військової організації» (1933), а також багатьох інших.

2003 р. В. Нікольський проаналізував і оприлюднив статистику репресій: у 1935–1936 рр. заарештовано 50656 чоловік, 1937–1938 рр. 265669 чоловік, за 1939–1940 рр. близько 62000. 62 відсотки в'язнів розстріляно. 10 січня 1939 р. Сталін надіслав шифровку секретарям обкомів, ЦК національних компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі пояснювалося, що застосування фізичного впливу у практиці НКВС було допущено від 1937 р. з дозволу ЦК ВКП(б)... Які висновки можна зробити про людей, що пережили 1930–1940 рр. в радянській Україні, прочи-

тавши ці скупі факти з нашої історії? Які емоції керували культурою — письменниками, художниками, театральними діячами? Що, крім покори, міг сповідувати митець, який залишався без оточення? І як було виживати у професії, коли створений тобою образ міг не сподобатися? Сьогодні, після ознайомлення з томами архівних матеріалів, стає зрозумілою обережна творчість переважної більшості митців.

Два почуття — страх і народжену страхом ненависть — я читаю в більшості творів 1930-х. Ось «Переможці Врангеля» 1935 р. і «Веселі джорки» 1937 р. Ф. Кричевського, а ось і постановочний «Перехід Червоної Армії через Сиваш» М. Самокиша 1935 р., а роком раніше закінчене «Підвезення провіанту до броненосця «Потьомкін»» Л. Мучника і коричневий «Допит ворога» В. Костецького 1937 р. А «Кадри Дніпробуду» 1937 р. і справді веселі, українські такі, із зображеними на першому плані робітником, селянами (що вціліли після колективізації та голодоморів), кіньми і пароплавом, бо були ще одні «Кадри», зовсім і непогані за композиційним вирішенням та грою тіні й світла пензля москвича... але у світову історію увійшли наші — Карпа Трохименка.

І стає вже зовсім незрозумілою радість і буяння кольору в інших, не-виставкових творах митців у країні, де фізичний страх набуває ознаки норми і моралі цілого суспільства. Ось розпис у харківському Червонозаводському театрі роботи М. Бойчука 1933–1935 рр. ніби зазирнув майстер на двадцять років уперед і зобразив бутафорські кавуни, квіти та бо-соногого піонера з барабаном у руках і щастям на обличчі. А в графіці — І. Плещинський. Малюнок олівцем «Шевченківський заповідник у Каневі», 1937 р. Літо, ставок, від глядача від'їжджає віз із двома кіньми, а поруч погонич. Ідилія. Наче і не 1937-й надворі. І раптом стало зрозуміло, що всі людські якості — талант, обізнаність, професійність — слід сприймати під іншим, деформованим кутом.

В українській образотворчості було і буде багато різного. Але тридцяті залишаються тридцятими.

1. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес, 2001.

2. Склярєнко Г. Цензор. Новини періодики // АНТ. 2003. № 10–12.

3. Рибак О. Цензор. Новини періодики // АНТ. 2003. № 10–12.

4. Диченко І. Альбоми, каталоги, мистецькі видання. Рецензія // Українське мистецтво. 2003. № 2.

5. Роготченко О. Національний за формою, соціалістичний за змістом // МІСТ № 1. Наук. збірн. К.: ВХ-студіо, 2003.

6. *Арендт Х.* Джерела тоталітаризму. К.: Дух і літера, 2002.
7. Запис розмови з В. Микитою. Київ, 6 травня 2003 р. Фонотека О. Роготченка. Касета 1/1.
8. *Пікер П.* Навколо політики. К.: Дух і літера, 1995.
9. *Malia Martin.* The Soviet Tragedy 1917–1991. The Free Press, 1994.
10. *Валіцький А.* Марксизм і стрибок у царство свободи. Stanford Junior University, 1995.
11. *Фюре Ф.* Минуле однієї ілюзії. 1995.
12. Дискусійні статті / Упоряд. С. Кройцберг, І. Маннтойфель, А. Штейнігер, Ю. Унзур. К.: Оптима, 2001.
13. *Левінас Е.* Між нами. К.: Дух і літера, 1998.
14. *Вейль С.* Укорінення. Лист до клірика. К.: Дух і літера, 1998.
15. *Pohi D.* Stalinistische Massenverbrechen in der Ukraine 1936–1953. Mannheim, 1997.
16. *Simon G.* Nationalismus und Nationalitäten politik in der Sowjetunion. Baden-Baden, 1986.
17. *Гройс Б.* Искусство утопии. М.: ХЖ, 2003.
18. *Golomstock I.* Totalitarian Art. London, 1990.
19. *Лобановський Б.* Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. К.: LK Maket, 1998.
20. *Паперный В.* Культура-2. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
21. Запис розмови з жителями с. Писарівщина Диканського р-ну Полтавської обл. 2002 р. Фонотека О. Роготченка. Касета 1/2.
22. *Литвин В.* Україна: міжвоєнна доба (1921–1938). К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2003.
23. *Шаповал Ю.* Про минуле заради майбутнього. К., 1990.
24. *Шаповал Ю.* Маршрутами історії. К., 1990.
25. *Майстренко І.* Історія мого покоління: Спогади учасника революційних подій в Україні. Едмонтон, 1985.
26. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання. Спогади. Едмонтон, 1993.
27. *Дзюба І.* Пастка: 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. К.: Криниця, 2003.
28. *Єфіменко Г.* Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932–1938). К., 2001.
29. *Нікольський В.* Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920-х — 1930-ті рр.). Історико-статистичне дослідження. Донецьк, 2003.
30. *Шаповал Ю.* Україна ХХ століття: Особи та події в контексті важкої історії. К.: Генеза, 2001.

СЕКЦІЯ КРИТИКИ

2003

Я репрезентую секцію критики Київської організації і тому зосереджусь на подіях, що були пов'язані саме із секційним спілчанським життям. Рік був урожайним — три конференції. Остання — міжнародна. Кураторство чотирьох мистецтвознавців — О. Авраменко, Н. Велігоцької, О. Лагутенко та О. Титаренко у московській виставці, присвяченій року України в Росії.

Про знакову конференцію «Міст Львів — Київ» ми вже розповідали. Безперечна її користь полягає у тому, що обережний потічок людських стосунків, виголошення фахових проблем перетворюються завдяки такому спілкуванню на потужну ріку професійних взаємин. Годі було б сподіватися, що таке сподобається усім. Скільки енергії було затрачено на утримання у інтелігентній не дружбі двох найбільших осередків культури. Провокаційні виступи у пресі і, звичайно, у кулуарах є і будуть, особливо серед «мистців», налаштованих на розмежування. Та нам своє робить.

Осінній блок конференцій «Візуальне мистецтво–XXI. Зміна парадигми. Люди, інфраструктура, менеджмент» та «Східний блок. Перспективи інтеграції української образотворчості у світовий культурний простір» вже став міжнародним. У роботі взяли участь мистецтвознавці з багатьох регіонів — Харкова, Полтави, Львова, Києва, Запоріжжя, Сум, мистецтвознавці із зарубіжжя — Т. Бембель (Мінськ) «Досвід білоруської образотворчості 10 років по тому», Ю. Манійчук (Нью-Йорк) «Соцреалізм і культура України», М. Тереня (Прага) «Чеське мистецтво доби соціалізму і сьогодення», Е. Краснобаєва (Вітебськ) «Шляхи об'єднання художників декоративноужиткового мистецтва Білорусі та України», О. Дубицька (Санкт-Петербург) «Критерії художньої цінності». Лейтмотив більшості доповідей — консолідація.

Після знищення у НСХУ Комісії з питань мистецтвознавства, секція критики КОНСХУ стала об'єднуючим центром мистецтвознавців. А з по-

явою судових позовів на мистецтвознавців — центром правової і юридичної допомоги.

Наступну конференцію зробимо всеукраїнською акцією. Зберуться мистецтвознавці країни, запросимо колег з Канади, Польщі, США, Росії, Білорусі, Прибалтійських країн. . . Це буде у листопаді та співпаде з презентацією унікального творіння. Вперше за 65 років секція критики від свого імені видасть окремою науковою збіркою доповіді на конференціях останніх років. З ілюстраціями.

Варто згадати три вечора пам'яті — Бориса Лобановського, Петра Говді та Платона Білецького, що провела секція того року. На кожному було багато людей і дуже теплі виступи-спомини.

Ми щиро вітаємо з присвоєнням почесного звання «Член-кореспондент АМУ» нашого львівського колегу Михайла Станкевича і горді, що перша презентація його книги «Українське художнє дерево» відбулася у Києві на нашій конференції. Учасники стоячи аплодували праці вченого.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ЯК ОБОВ'ЯЗКОВА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ 1930–1980-х РОКІВ

Філософсько-мистецтвознавче трактування

2004

Сьогодні з усієї історії образотворчого мистецтва світу з її відкриттями, здобутками, одкровеннями чи не найцікавішим постає мистецтво соціалістичного реалізму, яке проіснувало в СРСР як єдиний офіційний напрямок між початком 1930-х і кінцем 1980-х років, навіть не здолавши віку середньостатистичної людини. Шістдесят років у мистецтві порівняно зі Всесвітом від кромлехів та менгірів аж до art vision — блискавка у просторі. Щоправда, слід від цього мистецтва, його досягнень і традицій визначатиметься ще довго, як і суперечки та неоднозначність думок вчених щодо низки історичних подій, імен, напрямків, симпатій та антипатій, які вирували в образотворчості СРСР і радянської України доби тоталітаризму.

Наше дослідження — спроба доведення авторського бачення щодо неминучості перемоги методу академічного, реалістичного зображення на вколишньої дійсності засобами образотворчих мистецтв живопису, графіки, скульптури в радянському й українському мистецтві зазначеного періоду. (Інші види культури — література, театр, музика, кіно, архітектура, що, безумовно, також є виявами образотворчості, до уваги в цій роботі не беруться або аналізуються лише частково. Про художників театру і про архітектуру періоду, що вивчається, будуть написані окремі дослідження). Перемога «національного за формою, соціалістичного за змістом» мистецтва в умовах утвердженого соціалізму виявилася неминуchoю насамперед через втручання Комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтриманих каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це перша проблема у правильному розумінні подальшого розвитку культури 1930–1980-х взагалі та образотворчого мистецтва зокрема.

Наступною проблемою в дослідженні реальної передачі зображуваної дійсності, яка була нормою практично у всіх мистецьких школах світу, а стала творчим методом спочатку в одній країні — СРСР, а згодом у дер-

жавах усього соціалістичного табору, є аналіз сприймання масами в невільному соціумі мистецтва взагалі і зрозумілого реалістичного зокрема. Вивчення різних поглядів та їхнє висвітлення, пояснення мистецьких процесів критиками, мистецтвознавцями, партійними діячами, художниками, що жили і працювали в період 1930–1980-х років, а також теоретиками мистецтва та істориками доби сьогодення дають необхідну можливість зіставлення фактів та подій у мистецтві, розуміння істини та пояснення дій митців, що опинилися у становищі підлеглого.

Для зіставлення думок фахівців щодо методу соціалістичного реалізму звернемося до праць відомих радянських мистецтвознавців Г. Недошивіна «Очерки теории искусства», а саме «Искусство как форма отражения действительности» та «Вопросы искусства социалистического реализма» [18], В. Іванова «Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы» [11], «Вопросы изобразительного искусства» [5], Л. Зінгера «Советская портретная живопись» [9] та «Очерки теории истории портрета» [10], українського теоретика з питань соцреалізму В. Афанасьєва «Риси сучасності» [1] та «Мистецтво і сучасність» [2], «Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства» [22]. З-поміж робіт сучасних мистецтвознавців, що досліджують проблеми становлення, перемоги і розвитку методу соціалістичного реалізму, привертають увагу праці О. Морозова «Кінець утопії» [17], К. Дьоготь «Русское искусство XX века» [8], Н. Степанян «Искусство России XX века» [21], М. Криволапова «Спілка художників України» [14], Б. Лобановського «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу» [16], В. Литвина «Україна: доба війни і революції» та «Україна: міжвоєнна доба» [15], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму» [12], Ю. Шаповала «Україна XX століття. Особи та події в контексті важкої історії» [23], О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом». Окремо слід відзначити дослідження зарубіжних істориків та мистецтвознавців, які вивчають вищезазначений період. Це твори І. Голомштока, В. Паперного, Б. Гройса, К. Гірца, С. Вейля, Т. Гопса та ін.

Боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструменту почалася ще за життя Леніна і вперше набула ознак державного піклування і підтримки 1925 року в резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури». В ній говориться, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось напрямку в мистецтві. Письменники і художники мусять робити мистецтво, що буде зрозумілим мільйонам трудящих, звідси, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Звідси бере початок збочення в розвитку образотворчого мистецтва, бо проголошено тезу, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» на-

родним масам, державне керівництво сприйняло принципово навпаки. Не маси мали доростати до розуміння художніх витворів, а мистецтво — опуститися до рівня розуміння його народними масами. Звідси у визначенні нового методу з'являється слово «народність». Теоретик культури М. Бухарін у тому ж 1925-му продовжив та розгорнув партійну думку, додавши від себе, що кадри інтелігенції мусять бути натреновані ідеологічно: «...ми будемо штампувати інтелігентів, виробляти їх, як на фабриці».

Цитата, що буде наведена нижче, — це вступ до книги «Очерки теории искусства» автора Г. Недошивіна — відомого діяча-мистецтвознавця повоєнної доби. Власне, так оцінювався предмет досліджень упродовж 1930–1950-х років практично всіма мистецтвознавцями країни. «В бессмертных трудах классиков марксизма-ленинизма содержится стройная система взглядов на искусство, составляющая незыблемую основу советской эстетики. Произведения К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина и И. В. Сталина являются для нас замечательной сокровищницей глубочайших теоретических положений по различным важнейшим проблемам искусства. Огромное значение для разработки вопросов теории искусства имеют документы Коммунистической партии, на всем протяжении истории Советской страны руководящей и направляющей развитие искусства по пути, определенному с единственно правильных научных позиций марксизма-ленинизма. Образцы глубокого теоретического анализа принципиальных проблем художественной культуры мы находим в работах выдающихся деятелей партии — М. И. Калинина, А. А. Жданова, Г. М. Маленкова, В. М. Молотова и других» [18, с. 4]. Ця книга була підписана до друку 9/XI 1953 року, тобто вже після смерті Сталіна, але ім'я «великого кормчого» зустрічаємо чи не на кожній сторінці тексту. Ось інше видання — кінця 1955-го: «Вопросы изобразительного искусства» АХР (из воспоминания художника). Текст Ф. С. Богородського, члена-кореспондента Академії мистецтв СРСР, свідчить про буремні події у мистецтві першого десятиліття рад. влади, а закінчується розповідь про зустріч із членами уряду на художній виставці: «...они пешком пришли с Красной площади. Осматривая выставку, Й. В. Сталин держал себя просто и непринужденно. На мой вопрос, какое произведение товарищу Сталину особенно нравится, он, подумав, сказал: «Мне нравится картина Репина «Запорожцы». Вот если бы советские художники смогли выразить в своих произведениях так же силу и мощь рабочего класса или крестьянства, как это сделал Репин в своих «Запорожцах», было бы очень хорошо». На прощание И. В. Сталин записал в книгу отзывов: «Был на выставке 26. 11. 28. В общем, по-моему, хорошо». В. М. Молотов приписал: «Шлю привет художникам

АХРРА» [5, с. 144]. Ключовими словами вищенаведеної цитати є «на мой вопрос». Згадка про особисту зустріч із вождем іще цілком реально могла допомогти в житті в 1955-му. Ось іще один виразний приклад з мистецького політичного життя тих років. Е. Кацман, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, у розділі «Про майстрів» згадує про І. Бродського того ж 1955-го. «В 1933 году И. В. Сталин пригласил группу художников в гости за город. Должны были ехать И. Бродский, А. Герасимов, Ф. Модоров, В. Сварог и я. Бродский как-то изменился от предстоящего свидания. Его глаза сильно светились и улыбались. А Герасимов реагировал более бурно, я совершенно кипел радостью. Разговор был только об одном: неужели вот сейчас увидим и услышим Сталина! К. Е. Ворошилов рассказывал, что он вот так же волновался, когда впервые подходил к квартире В. И. Ленина. Иосиф Виссарионович все сразу сделал простым и ясным. Когда играли в городки, я видел, как И. Бродский мысленно компоновал фигуру Сталина на фоне пейзажа. Долго беседовали о путях развития советского искусства, об организации управления искусством» [5, с. 165]. Далі йде розповідь про обід митців з вождем і між іншим згадується, що саме після цих відвідин Ісаака Бродського призначають директором Всеросійської академії мистецтв. Цей документ характеризує дві обставини художнього життя другої половини 1950-х. Л. Берія вже оголошений ворогом народу, але культ особи іще не розвінчано. Цитат і згадок про Сталіна все менше, але вони трапляються, бо інтелігенція ще не має чітких орієнтирів щодо магістральної політичної лінії у мистецтві. Головним методом залишається соціалістичний реалізм. Це словосполучення мусується в кожному матеріалі про образотворчість.

В українському мистецтвознавстві повоєнної доби найвагомішими дослідженнями методу соціалістичного реалізму стають твори В. Афанасьєва. (Серед інших мистецтвознавців слід відзначити дослідження Ю. Белічка, Л. Владича, Л. Попової, В. Цельтнера, П. Говді, З. Виноградової, І. Блюміної, Н. Асеевої, М. Криволапова та ін.). Вступне слово «На порозі останньої третини XX століття» Василя Андрійовича Афанасьєва до його книги «Риси сучасності» 1973 року випуску дає нам бачення та інтерпретацію «творчого методу» вже з інших, але ще зовсім не вільних від цензури часів. «Творчий метод радянського мистецтва — соціалістичний реалізм, яким неухильно керуються в своїй діяльності українські митці, забезпечує їм нерозривні зв'язки з народом, з його життям і боротьбою, зобов'язує посилювати інтернаціональне звучання своїх творів, поглиблювати інтерес до народних художніх традицій, спонукає до зміцнення громадянських позицій і загального інтелектуального зростання, до широти й масштаб-

ності художнього мислення. А разом з тим метод соціалістичного реалізму, постійно вдосконалюючись і збагачуючись досвідом соціалістичного суспільства, вимагає глибшого, проникливішого й витонченішого відтворення живих порухів людської душі, передачі глибоких та інтенсивних почуттів сьогоденної людини, і в першу чергу втілення тих позитивних зрушень у світогляді, світовідчуванні, моралі радянської людини, які відбуваються й утверджуються в процесі будівництва комунізму» [1, с. 6]. Якщо з тексту вилучити слова «соціалістичний» та «комунізм», він буде цілком достойним визначенням і для сьогоденного мистецтва, бо інтернаціоналізм, народні традиції, громадянські позиції й інтелектуальне зростання митця і зараз залишаються головними критеріями національної мистецької школи образотворчості. І все ж до теоретичних розробок проблем соціалістичного реалізму вітчизняні мистецтвознавці зверталися дуже обережно. «Зримі риси сучасності» називалася стаття-рецензія Леоніда Владича, надрукована 22. XI. 1973 р. в газеті «Культура і життя». «Слід сказати, — пише Л. Владич, — що В. Афанасьєв — один, на жаль, з ще дуже небагатьох у нас мистецтвознавців, які розробляють у теоретичному й історико-художньому планах актуальні проблеми соціалістичного реалізму». Василь Афанасьєв, будучи людиною високоосвіченою та інтелектуальною, звичайно ж, знав і розумів проблеми висвітлення головного мистецького напрямку, але сказати більше, ніж було сказано, тим більше надруковано (тобто текст пройшов щонайменше два кола цензури у центральному «культурному» видавництві «Мистецтво»), тридцять років тому було неможливо.

У сьогоденному вільному мистецтвознавстві зникла необхідність езопівської мови і вже немає потреби маскувати приховану думку фразами свого тексту. І тут дослідження соціалістичного реалізму пережило своє третє народження. Можна було б навести яскраві приклади з творів закордонних мистецтвознавців, скажімо «Стиль Сталін» Б. Гройса чи «Культура-2» В. Паперного, але нам цікаві сучасні вітчизняні дослідники художнього процесу, бо сьогодні є принаймні два бачення і прочитання розвитку української образотворчості 1930–1980-х років. Ось думка Галини Складенко в одній з останніх робіт — «Відблиск великих ілюзій»: «Можливо, саме «українська версія» соцреалізму дозволяє унаочнити його складну, багатоскладову природу, що виявила прихований зміст багатьох явищ і тенденцій в мистецтві. Адже соцреалізм значною мірою не тільки підсумував попередній досвід мистецтва, а й «передбачив» багато його напрямків, водночас розкриваючи його дивну природу — подвійну, оманливу і непередбачливу. В цьому плані соцреалізму вдалося найскладніше

— виховати за своєю подобою свого глядача, тобто привчити людину дивитись, але не бачити того, що відбувається, перевіряючи реальність урядовими настановами і вимірюючи свої життєві потреби звітами партійних з'їздів...Більшість художників задовольнялася меншим — стати номенклатурою, частиною політичної системи, чітко виконуючи її замовлення, де таких категорій, як незалежність творчості, винятковість таланту, бажання створити щось своє, неповторне, просто не існувало» [20].

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'являється 25 травня 1932 року на сторінках «Літературної газети», а через кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва. Напівбайки, напівлегенди іще до ВВВ розповідали про народження терміна. Майже завжди згадувалась неформальна зустріч творчої інтелігенції і О. Герасимова, І. Бродського, Є. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) та Й. Сталіна, К. Ворошилова. Були також «інтригуючі розмови про пізні застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто і охрестив вперше знайдений творчий метод його сьогоднішнім іменем» [17]. Про зустріч художників з вождями можна прочитати у мемуарах І. Бродського, у листуванні Є. Кацмана (див.: В. Манін. Історія з історії // Творчество. 1989. № 7 (3). С. 168). Є іще одна байка. Як і в першому оповіданні, дата називається 26 жовтня, місце дії те саме, але змінюються персонажі. «Впоследствии, уже отсидев в лагере, Гронский рассказывал о таинственной встрече группы писателей со Сталиным и другими партийными лидерами, состоявшейся 26 октября 1932 г. на квартире у Горького» [12]. Ім'я конкретного винахідника словосполучення, якому судилося увійти у світову історію, досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це винахід Жданова, Горького чи навіть самого Сталіна. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечне. Адже «соціалістичний» від «соціум» міг належати будь-якій державі, «реалізм» як поняття, як назва зображуваного сягав у сиву давнину, бо образи Феофана Грека та Андрія Рубльова були і залишаються цілком реалістичні, вже не кажучи про Мікелеанджело, Вермеєра, Босха і зовсім близьких Васильківського, Маковського, Левченка, Рєпіна. Академічне реальне, або натурне, відображення у пластичних мистецтвах і літературі було й залишається у всьому світі найзрозумілішим для народних мас, а в Радянському Союзі це стосувалося ще й трудової інтелігенції. Дарма сперечаються вчені щодо терміна. Народився він зовсім не у Москві на квартирі пролетарського письменника, а у Словенії. «Впервые термин “соцреализм” был употреблен в Словении в 1896 г. Один священник, наблюдавший за изменениями в социал-демократи-

ческой литературе, отметил, что происходит рождение не просто социального, а “социалистического реализма”» [17, с. 89].

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 року на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Так було продемонстровано майбутні принципи тоталітарної культури — культ вождя, що після святкування 50-річчя Йосифа Віссаріоновича набрав загрозливих обертів, і одностайність у висвітленні будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського багатомільйонного мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду, ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся, тому і слугував. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами-ворогами чвертьвікової давності. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами у мистецтві, а період 1907–1917 рр. , час розквіту стилю модерн, назвав «самым позорным в истории русской интеллигенции» [6, с. 296].

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР мала опиратися на міжнародний досвід (скажімо, на такий, як Інтернаціонал у політиці) й особливо утверджуватись творчістю попередніх (не радянських) прогресивних художників, культурних діячів. Передтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції і її головного досягнення утвердженого соцреалізму, що сприймався вже не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму. Розпочата у 1930-х в усьому СРСР, і в Києві зокрема, боротьба з музейними колекціями, що залишилися державі у спадок від старих хазяїв, є прикладом розгорнутої агітації на підтримку й утвердження нової культури на державному рівні. Музей як храм із самого початку не сприймався комуністичною владою, адже «новому» глядачеві не потрібна була історія попередніх поколінь. Новий пролетарський ідеал мусив бути несхожим на ідеали минулих епох. «Є принципова різниця між ідеологією фрондуєчої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму» [3, с. 117]. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. У цьому разі не виникало потреби інтеграції у стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. За знищення старої культури виступала переважна біль-

шість правлячої верхівки. «Важкі» (за Ю. Шаповалом) 30-ті роки почалися з руйнації храмових споруд і будівництва нової архітектури саме на місці знищеного, зрозуміло, не через брак будівельних майданчиків.

Традиційна марксистська теорія оцінювала минулу культуру як культуру панівних класів, «мистецтво поміщиків-кріпосників», «мистецтво імперіалістичної епохи». Для виправдання знищеного (у переважній більшості культового будівництва), а ще більше для виправдання залишеного владою висувається нова, езуїтська за своєю брехливістю теорія, що все мистецтво завжди належало пригніченим верствам населення і було незаконно присвоєне панівними класами. Культура, таким чином, ставала народною, а значить, і належала народу. Така зміна думки повністю виправдовувала зруйновані святині і відкривала шлях соціалістичному реалізмові у його першому — сталінському вияві, при цьому змінювалося ленінське бачення старої культури як культури винятково буржуазної і лунали заклики будувати нову пролетарську культуру на уламках капіталістичної. Політичний хід був дотепним, грамотним і влучним! Резиденції, що здобули нових власників, і партійні новобудови ставали виправданими. Уся попередня культурна діяльність людства була визнана передумовами до новітньої суперкультури нового типу, тобто соціалістичного реалізму (в цьому разі в архітектурі та містобудуванні). Прикладом може бути полеміка, що розгорнулася у Києві ще 1932 року з приводу майбутнього будівництва Пролетарського парку культури на дніпрових схилах (замість діючих на той час ще дореволюційних Палацового та Маріїнського). 21 квітня 1932-го відбулася нарада партійних, профспілкових, громадських організацій із залученням музейних та клубних працівників. Від інтелігенції серед інших були присутні архітектори В. Риков та В. Кричевський, режисер О. Довженко. Нагадаємо думку Олександра Петровича Довженка у виступі спочатку на міській конференції, а потім у газеті: «Я думаю, що при розв'язанні проблеми будівництва парку культури Михайлівський монастир попроситься «уйти», він оджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть, що ці стіни кому-небудь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то побудова парку дасть належний ефект» [13].

Перші твори літератури і мистецтва, революційно-пролетарські за своєю направленістю, з'являються у другій половині XIX ст. («Інтернаціонал» Е. Потье, графіка Т. Стейнлена у Франції, живопис Н. Касаткіна в Росії). Для соціалістичного реалізму пори його народження характерні твори, що відображають героїку революційної боротьби, й особливо діячів цієї боротьби, а вже потім змальовують життя широких народних мас під впливом революційного руху. Зрозуміло, що класичне використання

такого методу у другій половині 1920-х років зумовило б тільки часткове досягнення поставленої мети. Але за пропозицією М. Горького нове мистецтво, за гуманістичними принципами, мусило розподілитися на два полюси — «любов — ненависть». Любов до народу, партії, Сталіна. Ненависть до ворогів. Саме звідси випливає принцип класової оцінки явищ навколишнього політичного життя, що повністю згодом виправдає злочини, пов'язані із знищенням культури, науки, релігії, окремих стилів і напрямків, а також конкретних людей — представників угруповань чи спілок, що не сприймалися офіційною владою. 10 січня 1939 року Й. Сталін направить шифровку, адресовану секретарям обкомів, ЦК національних компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі буде розлоге пояснення, що застосування «фізичного впливу у практиці НКВС було допущено з 1937 року з дозволу ЦК ВКП(б)» [15, с. 354].

Новим у трактуванні образотворчого мистецтва 1930–1940-х років є власне бачення автора раніше невідомих або маловивчених подій, що сформували мистецький процес саме таким, яким він дійшов до часів сьогодення. Аналіз суперечностей у літературних джерелах щодо предмета вивчення підтверджує доктрину автора. У попередніх розвідках автор досліджував феномен вимушеної покори у мистецьких колах держави окресленого періоду [22]. У наступній розвідці планується дослідження української образотворчості 1930–1950-х років у контексті розвитку мистецтва Росії, Німеччини та Італії як найбільш могутніх представників світового тоталітаризму середини минулого століття.

1. *Афанасьев В.* Рисы сучасности // Українське радянське образотворче мистецтво сьогодні. К.: Мистецтво, 1973. С. 180.

2. *Афанасьев В.* Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму // 36. ст.: Мистецтво і сучасність. К.: Наукова думка, 1980. С. 235.

3. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953. С. 339.

4. *Буряк О.* Архітектурний модернізм на тлі тоталітаризму, що народжується (СРСР, 20-ті роки) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Вип. 1–2. Х.: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2003. С. 241.

5. *Владич Л.* Зримі риси сучасності // Культура і життя. 1973. 22.XI.

6. Вопросы изобразительного искусства. Вып. 2. М.: Советский художник, 1955.

7. *Голомисток І.* Тоталітарне мистецтво. М.: Галарт, 1994. С. 296.

8. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Л.: Академічний експрес, 2001. С. 175.

9. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. С. 230.
10. *Зингер Л.* Советская портретная живопись 1917 — начала 1930-х годов. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 295.
11. *Зингер Л.* Очерки теории и истории портрета. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 237.
12. *Иванов В.* Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1953. С. 253.
13. *Иванов С.* Архитектура в культуросотворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. К.: Стилоз, 2001. С. 167.
14. *Ковалинський В.* Довженко і Михайлівський монастир // К.: Міст, ВХ (студіо), 2003. С. 8, 290.
15. *Криволапов М.* Спілька художників України. Сторінки історії. К.: Дирекція виставок Спільки художників, 1998. С. 51.
16. *Литвин В.* Україна: міжвоєнна доба (1921–1938). К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2003. С. 509.
17. *Лобановський Б.* Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. К.: LK Makeg, 1998. С. 319.
18. *Морозов А.* Конец утопии (из истории искусства в СССР 1930-х годов). М.: Галарт, 1995. С. 223.
19. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953. С. 339.
20. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом (до етимології покори в українській образотворчості 1930–1970-х років XX століття // К.: Міст, ВХ (студіо), 2003. С. 147, 290.
21. *Склярченко Г.* Відблиск великих ілюзій // Київ. 2003. № 6. С. 183.
22. *Степанян Н.* Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. Степанян Н. Искусство России XX века (Взгляд из 90-х). М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 316.
22. Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства. К.: Наукова думка, 1977. С. 219.
23. *Шаповал Ю.* Україна XX століття: Особи та події в контексті важкої історії. К.: Генеза, 2001. С. 558.

ШКОЛА М. БОЙЧУКА ЯК КОНТКУЛЬТУРА СОЦРЕАЛІЗМУ ПЕРШОЇ ФАЗИ

2005

Довкола опіки радянської влади над розвитком національних культур у межах колишнього СРСР було створено чимало міфів. Сьогоднішній день відкриває все більше свідчень справжнього ставлення радянської тоталітарної системи до питань розвитку української культури і мистецтва. Один з найхарактерніших у цьому сенсі прикладів — трагічна доля Михайла Бойчука та його унікальної школи, яка увібрала найкращі національні традиції, але не замикалася у вузьких межах і має світове значення. Сам Учитель і група його найближчих учнів-однодумців були репресовані і фізично знищені. Розправляючись із когортою художників-монументалістів, фанатично відданих новітнім ідеям розвитку українського мистецтва, радянська влада практично нищила ту основу, на якій могли б і мали б надалі розвиватися українська культура і мистецтво упродовж десятиліть. Зусиллями радянських ідеологів навіть саме поняття «бойчукізм» на тривалий період було зведене до негативного значення, яке приховувало в собі відверту небезпеку і загрожувало усім, хто його згадував, небажаними наслідками.

Сьогодні стало цілком очевидно, що не лише сучасні українські мистецтвознавці та культурологи, а й державотворці досі у великому боргу перед видатною особистістю Михайла Бойчука.

У молоді роки визначальним для М. Бойчука став приїзд до Львова. У відомому культурно-мистецькому осередку Галичини за підтримки Юліана Панкевича і Наукового товариства ім. Т. Шевченка було зроблено його перші творчі кроки. Саме тоді відбулися перші закордонні поїздки — до Відня і Кракова. Як і для багатьох визначних художників того часу, вирішальною в багатьох відношеннях виявилася зустріч митця з митрополитом Андреем Шептицьким. За його порадою, допомогою і фінансовою підтримкою М. Бойчук побував у Мюнхені, а згодом потрапив у Париж (1907 р.).

Саме в Парижі вперше сформувалися поняття: «школа Михайла Бой-

чука», «бойчукізм», «бойчукісти». Появу школи фактично фіксує експонування в 1910 р. на виставці у відомому в Парижі «Салоні незалежних» 18 колективних творів під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва» (автори — Михайло Бойчук, Микола Касперович, Софія Сегно). У Парижі до школи М. Бойчука належали М. Касперович, С. Сегно, С. Налепінська, Є. Бачинський, Х. Шрамм, Й. Пеленський, Я. Леваковська, О. Шагінян. У вересні 1910 р. після короткочасної подорожі з Парижа в Італію М. Бойчук знову повертається до Львова, де розташовується в Науковому товаристві ім. Т. Шевченка, у майстерні знаменитого І. Труша. Бачення мистецьких проблем М. Бойчуком споріднене з творчими напрямками, виразниками яких були такі відомі митці, як І. Труш, О. Кульчицька, О. Новаківський, А. Манастирський, О. Курилас та ін. У сенсі потужного подальшого впливу вирізняється хіба що знайомство з Ярославом Стефановичівною (згодом Музикою) і Миколою Федюком. Восени 1917 р. в житті М. Бойчука відбувається докорінний перелом — його обирають професором новоствореної Української академії мистецтв у Києві і запрошують очолити майстерню монументального мистецтва. Факт заснування цього унікального навчального закладу в Києві в історичному зрізі усього XX ст. важко переоцінити. Він насамперед визначав загальновизнаний європейський рівень тогочасного українського мистецтва. «У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше — Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Викладацька діяльність поєднується в цей щасливий для майстра період з державним замовленням. «Разом зі своїми учнями Рокицьким, Шехтманом, Івановою він розписує фрескою наприкінці 1920-х років селянський санаторій біля Одеси, склавши, таким чином, паралель до мексиканської школи Дієго Рівери» [1].

Поруч із М. Бойчуком в Українській академії мистецтв викладали досвідчені художники і педагоги — Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь І Федір Кричевські, Олександр Мурашко, Данило Нарбут та інші. Немало викладачів були відвертими прихильниками новітніх авангардних течій — Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Казимир Малевич, Володимир Татлін.

Увесь свій талант і подальші зусилля М. Бойчук надалі скеровує на всебічне теоретичне обґрунтування і практичне створення сучасної школи українського монументального живопису. У її базові підвалини закладається насамперед висока духовність, міцну основу якої становлять традиції візантійської культури, давнього українського іконопису, мистецтва народного примітиву. Як стало сьогодні зрозуміло, така ос-

нова могла видаватись можливою і міцною лише її творцям. Для радянської влади подібне підґрунтя навіть теоретично не могло бути прийнятним. Адже тоталітарна система була побудована на очевидному релігійному нігілізмі та атеїзмі, вона масово нищила церкви та спалювала безцінні творіння минулого — ікони. За таких умов теоретичні концепції М. Бойчука радянські ідеологи могли витримувати лише до того моменту, коли було запущено маховик репресій. Важливо відзначити той факт, що київський період діяльності М. Бойчука не починався з нової позначки, а був практичним продовженням його праці в Парижі. У такий спосіб векторність Париж — Київ стає закономірною і спростовує твердження щодо провінційності української столиці та єдиного на неї впливу — російського. У Києві М. Бойчук у своїй творчості і педагогічній діяльності надалі дотримується певних встановлених ним принципів. Поряд із формуванням творчої індивідуальності він віддає перевагу насамперед створенню колективу однодумців, творців високого класу, які досконало володіють усіма технологічними секретами і засобами реалізації свого задуму. Проте головну роль все ж відіграє не ремесло, а творчість, і не просто творчість, а творчість з особливим, великим духовним піднесенням і любов'ю. У 1920-х творчість бойчукістів розвивається у специфічній, живій атмосфері активного протистояння різноманітних мистецьких об'єднань. Вони приєднуються до одного з найчисленніших — АРМУ. У другій половині 1920-х років їхні творчі здобутки стають особливо вагомими, а роботи експонуються на численних міжнародних виставках, виставках радянського мистецтва за кордоном. Вони також привертають значну увагу на Всесоюзній виставці, присвяченій 10-річчю Жовтневої революції в Москві. Невпинно здобуваючи популярність, бойчукісти дістають можливість поїздки у тривалі творче відрядження за кордон — у Німеччину, Францію та Італію (М. Бойчук, С. Налепінська-Бойчук, В. Седляр, І. Падалка). Можемо припустити, що значний розголос від цієї поїздки, численних зустрічей із західними колегами відіграв, як і в інших українських митців і літераторів, не останню роль у їхній подальшій трагічній долі. Наведемо для порівняння інший приклад: звинувачуючи письменника Остапа Вишню у шпигунських діях, представники НКВС неодноразово згадували про його поїздки 1926 р. в санаторій до Німеччини.

Крім того, бойчукісти дістали можливість реалізації своїх ідей на архітектурних об'єктах, зокрема у грандіозних за своїм задумом фресках, виконаних для селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі. Створені тут композиції дали підстави радянській критиці ще для одного типу зви-

нувачень (крім «шкідливого» впливу церковного іконопису). Виявляється, що на тлі провідної ролі робітничого, пролетарського класу вони забагато уваги приділяли селянській архаїці. Принагідно зауважимо, що ця тема ще напрочуд мало досліджена, але є усі підстави пов'язувати нелюбов Й. Сталіна до селянства з подальшими жорстокими розправами в українських селах. Звідси — можлива версія патологічної жорстокості режиму стосовно М. Бойчука і його школи як носіїв та пропагандистів традиційних основ селянського мистецтва чи принаймні мистецтва, що намагалося бути зрозумілим українському населенню, переважну більшість якого становили селяни.

До речі, останній дослідницький матеріал про М. Бойчука та його школу було опубліковано у збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ» наприкінці 2003 р. Це стаття на той час уже покійного В. Афанасьєва, рукопис якої було люб'язно надано дочкою вченого. У «Комплексному оформленні Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року» В. Афанасьєв чи не вперше доводить неминучість знищення М. Бойчука радянською владою саме після вдалого завершення роботи у санаторії. Автором проекту був архітектор В. Ціммер, замовником — Курортне управління Наркомату охорони здоров'я України.

За ідейним, художнім і технічним рівнем виконуваних робіт безпосередньо стежила спеціальна експертна комісія: «Тож успіхи українських монументалістів на той час були особливо промовистими, а школа М. Бойчука, при всій складності і суперечності свого становлення, після виконання комплексного оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані стала помітним і знаменним явищем» [2].

Годі було сподіватися, що запозичення площинних прийомів у всесвітньо відомого закордонного митця минеться молодим монументалістам: «У тому ж 1928 р. М. Бойчук із групою своїх учнів одержав замовлення виконати художнє оформлення Селянського санаторію. Безумовно, що свіжі враження від недавньої зустрічі і знайомства з творчістю Д. Рівери були у центрі зацікавлених обговорень творчого колективу. Конкретні ж ознаки впливу мексиканських зразків помітні у загальній експресії, у виразності лапідарної форми, в пластичному узагальненні окремих груп, персонажів (особливо в композиціях М. Рокитського, якому вони, очевидно, найбільше імпонували» [3].

Під час розгортання репресій поступово зникають учні М. Бойчука. Він пробує захищатися, звертаючись у пресу: «Я заявляю, що всі зусилля зіпхнути мене в болото реакції, звідки б вони не походили, будуть марні. 12 років моєї безупинної мистецької і педагогічної праці, з яких 10 — в ра-

дянській школі, виховання ряду художників, що заявили себе як радянські фахівці, є достатній доказ моєї участі в будівництві соціалістичної культури в Україні» [4].

Звичайно, не є збігом обставин те, що перші прояви ворожості до М. Бойчука та до його послідовників з'являються саме в газеті «Вечірній Київ» (від 29 та 31 травня 1929 р.). Обидві частини статті опубліковані в рубриці «ИЗО» (газета тоді виходила російською мовою) і підписані М. Бабенком. У матеріалі від 29 травня під назвою «Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись» (частина 1) М. Бабенко друкує свої враження від творчості М. Бойчука. У цьому матеріалі ще немає комуністичної люті. Бабенко починає суперечку здаля: «Нарочитое или невольное отражение социальной эпохи — таков незыблемый закон, во все времена направляющий и руководящий кистью или резцом мастеров изобразительного искусства. Героические эпизоды борьбы за новые социальные устои, захватывающие моменты нашего индустриального строительства, процессы индустриального и сельского труда, новый быт во всех его проявлениях, портреты вождей и вдохновителей строительства — таковы темы современного художника. Форма, стиль нового революционного искусства, и в частности живописи, — это монументализм, декоративность и схематичность, широкие полотна, способные запечатлеть крупные пласты людской массы, борющейся, созидающей и утверждающей свою волю. В области завоевания современного сюжета положение в нашей живописи в Союзе Республик в целом, и на Украине в частности, обстоит более или менее благополучно. Но этого, однако, далеко нельзя сказать в отношении овладения нужной формой и стилем. Мы имеем в виду попытки воскрешения византизма в украинской живописи, нашедшие уже себе некоторое освещение на страницах «Вечернего Киева». Мы ни на минуту не склонны умалять того бесспорного значения и достоинств, которые имеются за группой художников-бойчукистов. Это с достаточной убедительностью показал хотя-бы (правопис тих років. О. Р.) ряд местных выставок АРМУ в Киеве, Днепропетровске и Одессе, состоявшихся в декабре — феврале 1926–27 года, и в особенности 1-я всеукраинская выставка АРМУ в Харькове в марте — апреле 1927 года. Но что печать византизма, архаизма, несомненно, лежащая на многих работах самого проф. Бойчука и его учеников, придает им мертвенную, не вяжущуюся с духом времени, манерность — это тоже бесспорно» [5]. Стаття закінчується досить лояльним висновком: «Таким образом, и с национально-исторической точки зрения попытки насадить плоскостную манеру

письма в современной украинской живописи не имеют под собой действительных оснований и ничем себя не оправдывают» [6].

Важко сказати, що трапилося протягом двох днів, але наступна стаття того ж самого автора М. Бабенка в тій самій газеті «Вечірній Київ» і в тій самій рубриці «ИЗО» має вже зовсім інші критичні відтинки: «Зато у нас на Украине убогому творчеству византийских пастырей посчастливилось как нельзя лучше. У нас крупное, наиболее передовое по своим исканиям, крыло мастеров молодого поколения художников, которое, быть может, многое сумело бы дать для увековечивания революционной эпохи, наложило печать мертвой церковности на свою творческую работу, искажает и калечит свою продукцию, портит вкусы издавшего уже кое-что зрителя и наводит на ложный путь нашего, не искушенного еще, массового зрителя — рабочего и крестьянина» (цитуюмо мовою оригіналу) [7].

Звичайно, М. Бойчуком були зроблені відчайдушні спроби уникнути переслідувань, довести свою лояльність. Не допомогла праця за сумісництвом в РСФСР, у Ленінградському інституті пролетарського мистецтва. Не змогли переконати радянських ідеологів відверто компромісні за своїм характером розписи, виконані бойчукістами для Червонозаводського театру в Харкові, та вже зовсім радянські килими-гобелени В. Седяра та І. Падалки. Час розгулу радянської тоталітарної системи настав. Навесні 1932 р. були ліквідовані усі мистецькі об'єднання, в тому числі й АРМУ. Скрізь запроваджується єдиний творчий метод — метод соціалістичного реалізму. Часи «українізації» завершуються саможубством народного комісара освіти України М. Скрипника, а також письменника М. Хвильового. Розпочався відвертий наступ проти національної культури і мистецтва, їхніх основних носіїв — селянства та інтелігенції. На селах справу вершив голодомор, а в містах розпочалася ліквідація «таємних націоналістичних організацій» учених, письменників, музикантів, художників — сфабрикована справа «Спілки визволення України» (1930). Упродовж короткого відрізка часу українська культура і мистецтво зазнали жахливих втрат. Велика радянська енциклопедія зазначала, що Сталін раз і назавжди визначив шляхи українського мистецтва.

Але навіть фізичне знищення генія і його команди, винищення творів ще довгі роки не дадуть спокою ревнителю соціалістичного мистецтва. Одним з небагатьох, хто наважиться прилюдно захистити пам'ять М. Бойчука та його послідовників, буде знаковий «космополіт» З. Толкачов — учасник визволення Освенціма... З. Толкачову діставалося

зі шпальт газет і з бурхливих виступів на спілчанських з'їздах. Після урочистих зборів у СХ УРСР, присвячених Постанові Ради Міністрів СРСР «Про перетворення Всеросійської Академії мистецтв на Академію мистецтв СРСР» (вересень 1947 р.), в газеті «Радянське мистецтво» в матеріалі С. Раєвського «Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві» [8] читаємо таке: «Виступ художника З. Толкачова на цих зборах теж був не принциповим, а плутаним у «теоретичних» формулюваннях. В ньому З. Толкачов не відійшов від своїх індивідуальних уподобань формалістично-бойчуківського характеру, широковідомих мистецькій громадськості і по виступу перед столичними художниками навесні цього року, і недавно у Львові. Навіть на зборах секції критики, що відбулася 10 вересня, З. Толкачов не довів, що відмовився від своєї тактики. В чому ж вона полягає? Зупиняючись на статті Л. Владича «Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві», що вийшла друком у серпні 1947 р. [9], З. Толкачов намагається заперечувати наведені в ній докази реакційної ролі бойчукізму. За З. Толкачовим виходить, що основна хиба бойчукістів полягала в тому, що вони помилково тлумачили творчість Джотто. І тільки. Нема діла З. Толкачову до того, що бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім'я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи» [8].

Саме остання фраза і є ключем до розуміння такої запеклої і непримирної боротьби навіть з уже знищеним митцем. Найбільше, чого боялися офіційні представники соціалістично-реалістичного українського мистецтва, була несхожість М. Бойчука і всіх його прихильників з російською радянською офіційною доктриною. Пріоритети змінилися, і явні досягнення — самостійність, незалежність, глибинна національна свідомість і, що найголовніше, цілковита новизна українського образотворчого мистецтва, що могло бути інтегроване у світове, — перетворили генія на в'язня і, врешті, стали причиною його загибелі. Практично всі радянські мистецтвознавчі статті 1937–1957-х років з більш чи менш жорстокими нападками критикували М. Бойчука і його школу. Термін «бойчукізм» став загальною назвою. Пізніше, між початком 1960-х і початком 1990-х, безпечніше було його не згадувати взагалі.

У періодичних українських виданнях 1940–1960-х років виявлено десятки негативних матеріалів про бойчукізм як явище. Характерним прикладом може бути цитата з редакційної статті в газеті «Радянське мис-

тецтво» від 23 лютого 1949 р. під заголовком «На антипатріотичних позиціях». Матеріал присвячено критиці київських мистецтвознавців І. Врони, В. Бутник-Сіверського та Я. Затенацького. Тут, зокрема, зазначається: «Цілком втративши совість і сором, І. Врона насмілюється зарахувати до заходів, здійснених за геніальним лєнінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадницького буржуазного мистецтва Василя Єрмилова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бєрнарда Кратка, його тимчасові «пам'ятники» Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ справедливо оцінив як знущання над світлою пам'яттю великого українського народного поета» [10].

Зміна комуністичних урядів у межах колишньої УРСР була явищем цілком закономірним для тоталітарного суспільства. Кожна нова генерація компартійців, обійнявши керівні посади, намагалася звальювати скоєні в державі злочини на своїх попередників. У 1958 р. відбувся Третій з'їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів (в архівах не збереглося прізвища доповідача). В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді зустрічаються досить часто, особливо коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 р. йшлося, навпаки, про вибачення і засудження старого уряду. Проте ніхто з претендентів на нові посади не наважився виголосити вирок системі, до якої був причетним. У промовах з трибуни з'їзду вибачилися за усе і навіть згадали репресованих, щоправда в кількості лише двох осіб. Ім'я страченого Михайла Бойчука згадане не було. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. Знаходилися митці, які зображали його в шахтарській роботі, то в одязі сталевара. Зображали на фоні домен і шахт, на фоні робітників, по всіх канонах театально-помпезних постановок і установок культу особи: він — герой, а народ — безлика маса. Каганович цюкував українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані» [11]. Отже, як бачимо, М. Бойчук залишився під час вибачення на довгі роки у знайомому словосполученні «та інші».

Прихильник колективних методів праці, М. Бойчук мав тверді переконання, що «мистецтво не зупиняється десь і на чомусь. Воно у своєму

рухові проходить усі народи і в кожному тільки своєрідно виявляється. Лише вузький національний «гонор» може засліплювати малокультурних людей: вони ладні пишатися як своїм тим, що є загальнолюдським — інтернаціональним» [12].

«Учитель» та його «школа» були приречені. М. Бойчука страчено 13 липня 1937 р. Монументальні твори М. Бойчука, його колег — В. Седляра, І. Падалки, С. Налепінської, М. Касперовича та інших бойчукістів — знищено, а їхні імена надовго зникли зі сторінок історії радянського мистецтва. Сьогодні важко віднайти бодай ескіз чи студентський малюнок 1930-х. Здавалося, що усе, пов'язане з ім'ям геніального Михайла Бойчука та його учнів, або вже давно знайдене і відоме, або пропало навіки. У цьому дослідженні автори двічі вдалося наблизитися до першоджерел мистецької спадщини М. Бойчука та його кола. Першим був запис розмови з київським художником В. Забаштою, який працював у 1973 р. на посаді декана в Київському державному художньому інституті і намагався врятувати фрески бойчукістів, що відкрилися після пожежі в одній із майстерень другого поверху, в лівому крилі. Реставрація розписів була заборонена, і за наказом тодішнього керівництва вони знову були замальовані. Фотографування також заборонили, проте існує детальний запис розповіді про зображувані мотиви.

Другим відкриттям стало темперне зображення на фанерному щиті. З огляду на спосіб компонування фігур, насиченість сюжету дійовими особами, колористичну манеру (наприклад, червона хустка жінки намальована на тлі червоної сорочки чоловіка) воно може належати В. Седляру. Саме такий рідкісний прийом у живописі використовували І. Падалка та В. Седляр. Характерними в цьому живописі є портретні зображення, близькі до творів В. Седляра «Портрет художниці О. Павленко» (1927) та «У школі лікнепу» (1924–1925). Тут портретні образи, особливо жіночі, надзвичайно споріднені з віднайденим твором. Отже, можемо зробити припущення, що це були ескізи чи навіть фрагмент невідомого розпису. Про змалювання у фресках робітничого класу, а також знищену фреску роботи М. Гурвича для Клубу моряків в Одесі згадує, зокрема, М. Бовн у найбільшому на сьогодні дослідженні соцреалізму [13].

Названа вище робота кола М. Бойчука, ймовірно авторства В. Седляра, до цього часу ніде не згадувалася і не публікувалася. Вона була знайдена на смітнику під час капітального ремонту даху будівлі Київського державного художнього інституту наприкінці 1960-х і тривалий час зберігалася у приватній колекції. Існує досить чітка фотографія, проте подальша доля твору невідома.

Запровадження методу соціалістичного реалізму в українську художню культуру та підведення під нього марксистсько-ленінської основи супроводжувалися не тільки ліквідацією будь-яких інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України і всього українського. Підтриманий партійним контролем та мистецькою критикою, що вважалася марксистською, соціалістичний реалізм виключав будь-який прояв незгоди та висвітлення тіньових сторін життя. Серед знищених упродовж 1930–1940-х років митців СРСР кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа. Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчуків та їхнє захоплення візантійським мистецтвом і явну спорідненість у колористичних та композиційних прийомах з мексиканцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферручіо Ферразі, Убалдо Оппі, Джордже де Кіріко, німцем Крістіаном Шадом. Ідеологічна доктрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити. Сьогодні стає зрозуміло, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального мalarства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія й терор після страти бойчукизму — контркультури соціалістичного реалізму в першій фазі його виникнення — стають суттю та основою образотворчого мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття.

1. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. К.: Мистецтво, 1996. С. 8.
2. Афанасьев В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси, 1928 // Наукова збірка «МІСТ». К.: ВХ (студіо), 2003. С. 17–34.
3. Там само. С. 28.
4. Бойчук М. О Бойчуке и бойчукизме. Письмо в редакцию // Вечерний Киев. 1929. 23 апреля (№ 93). С. 3.
5. Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (частина 1) // Вечерний Киев. 1929. 29 мая.
6. Там само.
7. Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (частина 2) // Вечерний Киев. 1929. 31 мая.
8. Раєвський С. Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. 1947. 8 жовтня. С. 3.

9. *Владич Л.* Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. 1947. 27 серпня (№ 35). С. 4.
10. На антипатріотичних позиціях // Радянське мистецтво. 1949. 23 лютого. С. 3.
11. Архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 963. Арк. 1.
12. *Федорук О.* Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. XI Міжнародний з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р. Київ, 1993. С. 25–26.
13. *Bown M.* Socialists Realist Painting. London, 1998. P. 128.

КУЗНЕЧНЫЙ МАСТЕР-КЛАСС, ИЛИ СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СОБЫТИЙ, РАЗДЕЛЕННЫХ СТОЛЕТИЕМ

2005

Снежный март 2003 года надолго запомнится киевлянам и гостям столицы. В Киеве на протяжении трех дней происходило удивительное действо, абсолютно не свойственное центральной части пятимиллионного мегаполиса. В кузнечном городке состязались в мастерстве профессиональные кузнецы. Хотя в том, что кузнечные предприятия, приехавшие отовсюду, демонстрировали свою творческую продукцию, что завораживающе горел огонь в только что построенных горнах, а на глазах изумленных зрителей рождались предметы кузнечной фантазии, ничего сверхъестественного не было.

Кое что народ видел и раньше. Правда, и кузницы в Пирогово, и кузницы на Андреевском спуске в социальном своем статусе оставались мастерски изготовленными подделками, таким театральным представлением, вне всяких сомнений, полезным, так как большинство современной городской молодежи о кузнецах и их тяжелом труде знали лишь понаслышке либо по рассказам дедушек и бабушек — вчерашних колхозников, а больше из кинофильмов. (Любимец зрителей Голохвастов, неудавшийся жених Прони Прокоповны из великолепного всенародно любимого произведения Михаила Старицкого «За двумя зайцами» в исполнении гениального Олега Борисова противопоставлялся честному кузнецу. Для съемок фильма на киностудии им. А. Довженко была специально создана декоративная кузница, несколько раз мелькнувшая в одноименном фильме). Пожалуй, на этом и заканчивалось представление большинства о кузнечном ремесле. И, тем не менее, такие шоу были очень популярны. Если о труде кузнеца кто-то что-то слышал, то о кузнечном искусстве большинство людей никакого понятия вообще не имели. Поэтому увидеть настоящего живого кузнеца, а тем более стать свидетелем и участником рождения подковы, гвоздя, цветка из металла было, безусловно, интересно и полезно.

Нынешняя же акция от шоу отличалась тем, что в самом центре го-

рода шумно и многолюдно проходил мастер-класс кузнечного мастерства. Обычному прохожему определить разницу между представлением и мастер-классом, наверное, было сложно. Художники, искусствоведы, этнографы, литераторы следили за происходящим, вначале вообще не веря в событие. Мастер-класс — это когда есть класс и есть мастер. Это творческое соревнование профессионалов, где по международным нормам и правилам все участники имеют равные условия для создания произведения. Таким образом, талант и мастерство — единственная отличительная черта каждого участника. Тяжело быть необъективным, так как все создается здесь и сейчас — классический *art vision* — самое современное из всех современных направлений мирового искусства. Мастер-класс — это высший пилотаж таланта, умения, экспрессия без права на ошибку. Ведь одно дело создать работу в кузнице, где можно переделывать элемент, отдохнуть, отложить, если не получается, дабы вернуться позже, и совершенно другое — создать новодел без чужой помощи, привычного инструмента, на глазах сотен зрителей. А состязание в мастерстве становится необходимостью тогда, когда ремесло логично переходит в творчество. Обязательным для этого процесса есть то, что количество кузнецов-мастеров должно превысить критическую отметку, и тогда соревнование для определения лидера становится обязательным. Как правило, такое случается в свободном, демократическом обществе. Ведь конечной целью подобных дорогих в денежном исчислении и сложных по своему техническому воплощению акций является процветание промысла и рост общего уровня кузнечного искусства. Во-первых, практически всегда есть необходимость выяснить, кто первый и лучший, а поэтому известный, во-вторых, мастерство лидера обязывает равняться более слабых на сильных и развитых в творческом плане мастеров. Все это — как бы тонкие материи проблемы. Если их нет — нет и предмета спора. В Украине их долго, очень долго не было. Последний мастер-класс, или что-то очень на него похожее, проходил на Подоле в Киеве во время ежегодных контрактowych ярмарок около знаменитого фонтана «Самсон» еще до 1917 года. Естественно, тогда был мастер, был класс и был ценитель. Событие весны 2003-го стало знаковым в развитии украинского кузнечного искусства.

Сегодня можно с уверенностью утверждать, что факт возрождения кузнечного дела в Украине состоялся. Одновременно на юге, востоке, западе и в центре страны стали возникать первые кузнечные кооперативы, за десять лет превратившиеся в настоящие очаги кузнечной культуры. Возродился промысел, затем искусство. В одном лишь Киеве и об-

ласти кузнечных центров к началу 2000 года уже насчитывалось около 150, с числом работающих от двух до пятидесяти человек. Много это или мало — вопрос скорее философский, нежели экономический. После возрождения из небытия кузнечного дела в начале семидесятых процесс развития художественного металла как вида декоративного искусства продвигался крайне медленно. Это обуславливалось в первую очередь отсутствием частного капитала и частного предприятия. Узурпация государственными структурами — Художественным фондом, реставрационными мастерскими и Музеем народного искусства, который имел крошечную кузницу, — кузнечного дела республики предопределила его нищенское существование вплоть до развала СССР, а утвержденные расценки — 200 рублей за квадратный метр высокохудожественного изделия с замками кузнечной сварки (сюда же входила стоимость металла, эскиза, картона, угля и потраченной электроэнергии, а также установка на объекте) — надолго отбили охоту у молодых художников становиться кузнецами. В 80-х акварель 30 x 40 см покупалась с республиканской выставки за 200–300 рублей. Отсюда и арифметика. К счастью, все изменилось к 90-м. Рыночная экономика дала толчок возрождению многих забытых видов искусства, в том числе и кузнечного. Правда, сегодня мы еще не достигли уровня 1913 года, но вместе с тем далеко оторвались от 1953-го. Вакуума в экономике и культуре демократических обществ не бывает. Его можно создать лишь искусственно, но, как показывает опыт, ненадолго. Сегодня в Украине кузнечный конкурс стал точкой отсчета возрожденного искусства на долгие времена. Цели и задачи конкурса очень важные — выявление современного состояния и перспектив развитияковки в стране, пропаганда и популяризация кузнечного ремесла среди широкой общественности и, конечно, возрождение традиций художественнойковки, стимулирование его развития в современных условиях. В связи с этим решено было продемонстрировать творческий потенциал кузнечных мастерских разных регионов Украины, а также приглашенных гостей из России и Беларуси, постараться выявить возможный диапазон традиционных и современных форм и образцов и, что самое главное, повысить социальный и творческий статус мастеров-кузнецов. Обязательным условием участия было домашнее задание — авторский каминный набор и любая творческая работа на свое усмотрение. Привезенные работы организовались в выставку. Номинаций было три — оригинальность композиции и творческое вдохновение, технический дизайн, использование традиций народного творчества. Большинство конкурсантов выступили и в мастер-классе. Уро-

вень представленных работ еще очень неровный. Сразу видны предприятия, где работает художник, а где хозяин экономит, используя зарубежный каталог. Мастер-класс продемонстрировал таинство профессии.

Погода не баловала. Вдруг стало очень холодно и пошел снег, что для марта в Украине редкость. Но, как ни странно, это добавило задора кузнецам и зрителям. Отковались львовяне — студенты Львовской академии декоративного искусства, приехавшие с заведующим кафедрой металла, лучшим в Украине мастером-кузнецом Олегом Боньковским, студенты Киевского института дизайна и проектирования им. М. Бойчука под руководством профессионального «металлиста» с «мухинским» образованием заслуженного художника Украины Николая Пономаренко, а закончил праздник кузнец из братской Беларуси Александр Дорошко. Он выковал дивной красоты рог, в который налили позже бутылку шампанского, и ни одна капля не протекла, а рог пошел по кругу как символ любви, братства, уважения, взаимной поддержки и творческого вдохновения труднейшей из художественных профессий. И уже не было русского, белоруса, украинца, а был Художник, Творец, Человек Мира. И, как в старые добрые времена, делились опытом, общались, приглашали друг друга в гости и раскрывали профессиональные секреты кузнецы Киева, Витебска, Львова, Вишневого, Бреста, Луганска...

Праздник удался. И теперь киевляне уже знают точно, что следующий будет еще красочней. Удивительно — вроде и не промелькнуло столетие.

МІЙ І ВАШ СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ, або НЕВИВЧЕНА ВЛАСНА ІСТОРІЯ

2005

Дві обставини з контексту останніх подій — перша з яких позиція громадянина під час помаранчевої революції і друга — нагальна необхідність почути усі версії проблеми, аби здобути істину у розумінні власної історії, запропонували вкотре звернутися до вже остогидлої в наші дні теми соціалістичного реалізму і все ж дійти правильного, принаймні нехибного і не заангажованого бачення і розуміння проблеми. Сказане нижче, це моя версія. Звичайно, існують й інші. Інших набагато більше. Але ж плюндрувати великий стиль і людей-творців, що працювали у цей проміжок часу, не зрозумівши і, що найнебезпечніше, не дослідивши його сьогодні з наукової точки зору, так само некоректно, як і співати хвалебні оди під час правління минулого компартійного режиму. Дивним чином констатується факт, що самі запеклі «співачи» — це одні й ті ж «мистці та мистецтвознавці», які підносили до небес твори з республіканських виставок 1950–1980-х і з тією ж силою власного таланту, нищать ту колишню культуру сьогодні.

Толерантність демократичного суспільства полягає саме у намаганні зрозуміти чуже, а не нав'язати своє бачення, а мета має бути одна — розвиток і популяризація у світі українського мистецтва (приємних та малоприємних його періодів). Крім констатації фактів появи і подальшого існування державного методу соцреалізму, перш за все цікаво дослідити етимологію самого методу, прослідкувати явища пов'язані з соцреалізмом, долі людей, які були причетні до соцреалізму, проаналізувати вчинки творців «єдино вірного». У висвітленні тоталітарної доби української радянської образотворчості (1930–1980) не можна погодитися з журналістським ходом «no comment», бо ця історія занадто трагічна. Моя особиста точка зору, базується на опрацюванні фактичного матеріалу, досі схованого у тенетах архівів та свідченнях учасників процесу. Глибоко певен, що пояснення вчинків і чесне, правдиве висвітлення подій без тягара підсвідомого тиску дасть дослідникам можливість наблизити-

тися до істини чи принаймні до розуміння і сприйняття мистецьких процесів 1930–1980-х років вже минулого сторіччя, замішаних на політиці, крові, зраді, тор-турах і утисках.

Перше і найголовніше на що треба звернути увагу, це те, що соціалістичний реалізм не лише українське явище і що від народження і понині воно не було і не є таким примітивно простим, як це може здатися після прочитання переважної більшості сьогоденної критики.

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 року на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Так було продемонстровано майбутні принципи тоталітарної культури — культ вождя, що після святкування 50-річчя Йосифа Віссаріоновича Сталіна набиралася загрозливих обертів, і однодумство у висвітленні будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського багатомільйонного мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся, тому і слугував. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами-ворогами чвертьвікової давнини. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами у мистецтві, а період 1907–1917 років (час розквіту стилю модерн) назвав «самым позорным в истории русской интеллигенции» [1].

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР–УРСР мала опиратися на міжнародний досвід (скажімо, на такий, як Інтернаціонал у політиці) і особливо утверджуватись творчістю попередніх (не радянських) прогресивних художників, культурних діячів. Предтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції і її головного досягнення — утвердженого соцреалізму, що сприймався уже не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму. Така зміна думки повністю виправдовувала зруйновані святині і відкривала шлях соціалістичному реалізмові у його першому, сталінському вияві, при цьому змінювалося ленінське бачення старої культури як культури виключно буржуазної і редагувалися заклики будувати нову пролетарську культуру на уламках капіталістичної. Політичний хід був дотепним, грамотним і влучним.

В українському мистецтвознавстві спеціально дослідженням коренів соцреалізму (з нинішніх позицій) до перебудови практично ніхто не займався. Це не означало, що не було фахівців, які не знали і не розуміли злочинності впровадженого стилю. Зрозуміло, знали. Не наважу-

валися оприлюднити. Та власне ніхто б в УРСР, жодне видавництво і не опублікувало б щось подібне.

Відверто кажучи, передбачити те, що «демократія оновленого» суспільства запропонує саме такий перебіг подій, свідками якого ми сьогодні опинилися, не могли ні пересічні митці ні ті, хто поклав свої голови і знищив себе у боротьбі із тоталітарним режимом в ленінських, сталінських, брежнєвських катівнях.

«Події кінця 60-х років, крах ілюзій, розчавлених советськими танками в Чехословаччині й похованих разом з «празькою весною» у хвилях наступної за цим сваволі КДБ в Україні початку 70-х, прискорили й остаточно утвердили критично-опозиційний напрям думання Гелія Снегірьова». Катерина Квітницька, дружина письменника, у сімдесят другому чи третьому (зараз уже точно не пригадаю) розказувала мені, студенту третього курсу мистецтвознавчого факультету про намагання її чоловіка (ще до в'язниці) дослідити соціалістичний реалізм. «Сталося так, що КДБ й партійні органи пришили мені цілу купу злочинів..., приводом для всього того стала моя багаторічна дружба з письменником Віктором Некрасовим, якого і раніше лаяли й цькували, а тут і зовсім потягли на розправу. Мені було запропоновано виступити в пресі з статейкою, яка б паплюжила Некрасова, «принось і тобі простять», я відмовився». Ці слова належать борцеві за незалежність українського мистецтва — письменнику, режисеру, критику Гелію Снегірьову. Його було заарештовано за публічні виступи проти радянської влади і твір «Набої для розстрілу», що митець написав у 1974–1976 роках, наразивши себе на допити, хворобу у в'язниці, голодування і врешті смерть, а фактично страту у молодому віці. Гелій Снегірьов помер 1978 р.

«Я не бажаю більше лишатися громадянином держави, яка знищила еліту мого українського народу, кращу частину селянства й інтелігенції, перекрутила, оббрехала наше історичне минуле, спаплюжила нашу дійсність. Ви позбавили моїх співвітчизників-українців національної гідності, ви домоглися від нас того, що ми боїмося й не хочемо зватися українцями. І ви у вашій конституції смієте галасувати про розвиток нації? У вас вистачає цинізму знущатися з мого народу й записувати до конституції статтю про право на вихід із СРСР» [2].

Однобоке, тенденційне висвітлення подій та явищ було на час 1940–1980-х явищем закономірним і непереможним. Зацікавленість феноменом нашого мистецтва, мистецтва соцреалізму, як це не парадоксально, прийшла з-за кордону. Крім чималої кількості поодиноких наукових матеріалів стосовно радянського мистецтва, тему соцреалізму та тоталіта-

ризму все-бічно аналізують фундаментальні статті наукового збірника «Соцреалистический канон», який готувався протягом п'яти років. У цей період видатні вчені Німеччини, США, Швейцарії, Франції, Росії, серед них — С. Бойм, Л. Геллер, І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний, О. Ронен та ін., неодноразово збиралися на міжнародні наукові конференції в Університеті та Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина) [3]. Видана добірка містить сімдесят статей. У цьому виданні вперше здійснена спроба глобального системного описання соцреалістичного канону. Автори ідеї, організовуючи дослідження і формуючи книгу, свідомо виходили з установки на поєднання історико-зображувальних та інтерпретаційних методів, що дозволило показати досліджувану проблему з різних точок зору.

Найбільш розгорнено свої погляди на соцреалізм виклав головний ідеолог книжки — Х. Гюнтер (4). Він визначив основні архетипи радянської культури, формальні особливості тоталітарного мистецтва й життєві фази соцреалістичного канону. Дослідник виділяє п'ять неодмінних рис тоталітарної культури: «Тоталитарное общество как синтетическое произведение искусства похоже на гладкую непроницаемую поверхность, для создания которой используются самые разные элементы — свехреализм, монументализм, классицизм, народность и героизм. По внутреннему состоянию этот синтез искусств — насильственная гармония, по внешнему проявлению — агрессивная героика» (цитуюмо мовою видання). Згідно з Х. Гюнтером, канон — «система регулювання мистецтва», яка виконує дві основні функції — «стабілізуючу» й «селективну». Історія соцреалістичного канону ділиться на п'ять так званих «життєвих фаз». Перша — протоканон як підготовча стадія, друга — фаза канонізації, в якій канон формується як більше або менше систематичне ціле стосовно інших традицій. Далі йде фаза використання канону, коли повністю проявляються його механізми, фаза деканонізації, коли канон розширюється й втрачає свою обов'язковість, й нарешті — постканонічна стадія, яка виникає після розпаду канону.

Найбільшим і найґрунтовнішим дослідженням мистецтва соцреалізму в СРСР до сьогодні є твір М. Бовна «Socialists Realist Painting» [5]. Це доволі об'єктивна, титанічна за розміром і кількістю репродукцій праця, цікава для нас, українських дослідників, неупередженістю погляду і співставленням українських мистецьких процесів стосовно тогочасних російських і світових.

Для справжнього дослідження важливими також є праці історичного змісту, які висвітлювали невідомі раніше «білі плями» української істо-

рії, певні суспільно-політичні катаклізми. Із зрозумілих причин українські вчені звернулися до них лише на початку 1990-х рр. Перша монографія про голод 1932–1933 років «Ціна великого перелому», написана С. Кульчицьким, побачила світ лише 1991 року [6]. Та все ж найбільше інформації про 1930–1980-і роки дали розсекречені архіви КДБ та СБУ. Завдяки вченим, що опрацювали цей безцінний матеріал, вийшли друком монографії Г. Єфіменка, Ю. Шаповала, С. Білоконя, С. Кройцберга, І. Маннтойфеля, А. Штейнінгера, Ю. Унзура [7-11]. Практично в кожній з вищенаведених праць є прямі свідчення, документи, спогади про культуру і, звичайно, про образотворче мистецтво 1930–1980-х. Тому сьогодні нехтування чи не сприймання такого історичного матеріалу у мистецтвознавчих працях є хибним для бачення побудови професійної розвідки.

Найгострішої після скульптури і плаката критики з боку сучасних мистецтвознавців зазнала жанрова картина періоду розвиненого соцреалізму. І якщо стосовно соціального замовлення монументів вождям і героям, а також стосовно відображення їхніх образів у політичному плакаті все начебто зрозуміло, то звинувачення проти картини, як способу зображення радянської дійсності потребують уточнення і роз'яснення. Величезна кількість живописних творів тої пори пояснюється, перш за все, практичною відсутністю телебачення і дуже слабо розвинутого кіно. Репродукція з картин посідала чільне місце у вихованні населення. У такий спосіб жанрових картин вироблялося багато і сьогодні вони стали об'єктом найбільшого роздратування тих, хто сприймає ту епоху і її твори, як архаїку і несмак. Це величезна помилка. У підґрунті тих творів лежить міцна філософія переможців — людей, що повірили у світле обіцяне майбутнє після такої тяжкої, несправедливої війни. Кого репродукували у післявоєнні роки? Тих, хто зображував сцени з героїчного життя і побуту. Саме тут криється доволі цікаве відкриття. Зовсім і не всі живописці малювали картини для заробітку і не усі витрачали по кілька років, аби змалювати багатофігурні сцени тодішнього життя. Тобто те, що створювалося заради грошей для худфондівського замовлення, це одне, зовсім інше, коли твір писався від душі. Творів на-писаних «для душі», тобто тих, які ніколи не купували на офіційних художніх виставках, виявилася величезна кількість. Грамотних, професійних, добротню вибудованих у композиції і в кольорових сполученнях пейзажів, натюрмортів, портретів, кумедних жанрових сцен, напівзаборонених ню і небажаних сакральних образів у майстернях українських художників виявилось багато. Непоказ і невивчення цього пласту вітчизняної історії спровокувало хибне твердження про офіційне мистецтво соціалістич-

ного реалізму, яке нічого спільного не мало з по-тужним мистецьким рухом насильно спровокованого андерграунду. Не вивчивши і не дослідивши належним чином власну історію мистецьких процесів того тяжкого періоду, сьогодні ми її практично згубили. Комерційний попит на мистецькі твори зазначеного періоду спустошив майстерні ветеранів.

Сьогодні артринок пропонує переважно маловідомі твори живописців перших ешелонів визнання і менш відомих творців того періоду, як столичних, так і провінційних. Цікаво, що серед невідомих чи маловідомих імен зараз можна зустріти справжніх віртуозів побудови композиції, портретистів, колористів. І це дуже важливо з огляду всебічного вивчення процесу художньої творчості країни. Бо саме художники так званого другого ешелону, чії роботи не потрапляли на гучні спілчанські та мінкультівські виставки до річниць і всіляких радянських свят залишалися носіями вітчизняної культури.

Підтвердженням тези про нову хвилю зацікавленості до соцреалізму може бути те, що натурно зображені піонери, доярки, робітники і пароплави на худфондівських і виставкових творах 1930–1970-х років з'являються нині у багатьох престижних салонах держави, за кордоном.

Це, так би мовити, конкретна відповідь, щодо тези та соціальності проблеми, яка наче Фенікс з'являється на поверхні культурної зацікавленості і так само згасає до наступного буму. Бієнале, сучасні мистецькі форуми, абстрактний живопис, модні відео проекти і т. ін. відкидають чергову хвилю соцартівського інтересу і з кожним відливом можна сподіватися на новий прилив, де ціни і пристрасті геометрично збільшуються.

З гуртожитків, лікарень, міністерств та відомств з початком перебудови викидалися на смітники десятки, сотні цілком пристойних жанрових робіт, а розумні люди зорієнтувалися і підібрали чи скупили за символічну плату те, що підлягало знищенню. зібравши в такий спосіб чудові колекції. Хвилю першої масової зацікавленості реалістичним мистецтвом ще до перебудови підняла мадам Накамура з далекої Японії. З юридичної і правової точок зору мадам закон не порушувала. Хіба трошки постраждали мораль та етика. Бо Накамуру супроводжували вітчизняні мистецтвознавці і мистецтвознавці у цивільному (часто це була одна й та ж людина, що й сьогодні розказує казки підростаючому поколінню про свою роль у мистецтві). Але ж з точки зору бізнесмена купити дешево, щоб продати дорого зовсім не злочин, а вдала операція. Художники, переважно живописці, масово віддавали свої твори спочатку без грошей, пізніше — за гроші. Мадам друкувала товсті не-

звичні каталоги у яких смішно читалися написані іноземними літерами українські прізвища, а митцям перепало від п'яти до п'ятдесяти доларів. Маючи бездоганний смак і помічників в Україні, японська збирачка українського реалістичного живопису вивезла з країни тисячі першокласних робіт вітчизняних художників. Після Накамури, до художників «нові» мистецтвознавці зверталися ще двічі. Стереотип радянських чесних виставкових відносин зіграв злий жарт. Митці звикли віддавати на виставки роботи без грошей, сподіваючись на закупівельну комісію. Інколи треба було чекати рік і більше, але товар (у даному разі картина) ніколи не зникав.

З приходом капіталістичних відносин поняття честь, чесність, професійність дещо видозмінюються. Арт бізнес, щойно народившись, став схожим на запеклого лихваря з гопсеківським обличчям. Опинившись у фінансовій скруті із зникненням худфондівського замовлення і виставкових закупок, митці віддавали свої твори (сучасні і старі), не оформлюючи належним чином документацію, а у більшості випадків вірили ділеру на слово. Я вважаю, що саме такий перебіг подій і зумовив наступну хвилю зацікавленості радянським і українським реалістичним мистецтвом. На початку 90-х рр. твори вивозили з держави у величезній кількості. Вивозили не художники. У переважній більшості це були нові арт ділери, що вдало збирали на Перспективній, Філатова, Курганівській, Дашавській у Києві і в обласних центрах твори мистецтва і переправляли їх за кордон, дякуючи новим принципово не жорстким митним правилам. Щоправда уже до середини 1990-х ці правила видозмінилися, але основна частина вивезеного вже опинилася за кордоном. На дверях галерей Європи з'являлися написи «російського не беремо». Це, звичайно, стосувалося і українського. Хвиля відкотилася і на роки змовкла. А вседозволеність, що прийшла з запрограмованою компартійною ідеологією перебудовою, дала можливість художнім критикам критикувати досхоchu. Відсутність професіоналів-мистецтвознавців у редакційних колегіях неспеціальних газет і журналів, а також закриття спеціальних, створили сприятливу атмосферу для написання різних, часом цілком абсурдних тверджень про вітчизняне мистецтво. Політична приналежність вкотре підмінила фахову. Перші нападки зустріла «священна корова» — недоторканий раніше метод соціалістичного реалізму. Імена корифеїв, яких раніше вголос намагалися не згадувати, спочатку обережно, а далі більше почали знищувати, звинувачуючи навіть у тих гріхах, яких у більшості і не було. Наше мистецтвознавче коло невелике. В усякому разі основну більшість усі знають. Тут і почалося. Майстри пера, що ще

вчора прославляли світлий образ в монументальному мистецтві, у gobеленах, живопису і на кролівецьких рушниках, почали цей образ паплюжити. Образ, а разом з ним і художників, не доходячи істини у етимології вчинків творця.

Пройде ще десять років і на початку вже нового тисячоліття соцреалізмом зацікавляться удруге. Зацікавляться уже на згарищі, бо відшукати сьогодні в майстернях твори післявоєнної доби уже практично неможливо. Цей другий інтерес буде нагадувати віктимність. Ділерів-шахраїв стає все менше, натомість більшає місць справжнього дослідження (переважно це галереї, що спеціалізуються на збиранні описуваного періоду). Сьогодні можна прослідкувати і зворотній процес, процес ре-експорту. Твори міцної академічної школи — О. Шовкуненка, С. Шишко, С. Григор'єва, імпресіоністичний живопис М. Глушценка, Ерделі, Шолтеса, Контратовича повертаються в Україну з аукціонів Англії, Франції, США, Канади, Угорщини. За кордоном видані цілі фоліанти, присвячені методу соціалістичного реалізму СРСР, і досліджено його зв'язки з фашистською Німеччиною та Італією, схожість зі Сполученими Штатами, а також прослідковано вплив на мистецтво колишніх країн соціалістичного табору. Мабуть прийшов час дослідити сімдесятирічний феномен мистецького процесу національного за формою та соціалістичного за змістом. Дослідити з соціальної, історичної, правової, державної, моральної, національної, філософської, політичної і творчої точок зору. Бо виокремлювати якусь окрему роботу, як скажімо твір відомого українського художника, професора М. Хмілька «За великий російський народ», чи прізвище з контексту подій, що відбувались півстоліття тому некоректно і мало професійно.

«Щоб остаточно уявити собі процес глибинного проникнення тоталітарної ідеології у мистецьке середовище, спробуємо окреслити низку основних факторів, здатних спричинити в ньому морально-психічні деформації. Відразу ж зазначимо, що навмисна деформація внутрішнього світу людини була однією з головних, зовні замаскованих цілей ідеологічного наступу», — пише у найбільш ґрунтовній розвідці соцреалізму, як художнього методу у Західній Україні тоталітарної доби львівський мистецтвознавець Орест Голубець [12].

У випадку з соцреалізмом ми можемо говорити що заманеться, розмірковувати про наше минуле, ставитися до нього критично, але ідеал епохи соцреалізму не має нічого спільного з тим політичним підґрунтям, в умовах якого він формувався. Сам по собі він чистий, без протиріч, що існували в дійсності. Можливо така версія допоможе форму-

ванню іншої думки стосовно великого стилю. Адже врешті треба зізнатися, що цілий прошарок талановитих митців жив і працював поза часом свого часу, а були й такі, що свято вірили у правильність ідеї і всіляко її підтримували. Однозначної відповіді досі немає. Проблема потребує подальшого дослідження.

Поки готувався матеріал, вийшла друком книга, авторський проект Людмили Березницької, «Від червоного до жовто-блакитного + помаранчеве». Десятилітня праця київської дослідниці (664 с.) розповідає про історію становлення і знищення українського соціалістичного реалізму. Авторка пропонує власну версію того, що сталося в українському мистецтві. З цим можна погоджуватися або не погоджуватися, але не помітити вже не можна.

Філософське і мистецтвознавче бачення вченого запрошує до співпраці. Ми будемо вивчати історію за своїми (українськими) виданнями.

1. Голомишток І. «Тоталітарне мистецтво». М., 1994.
2. Снегірьов Г. «Набої для розстрілу». Видання громадського комітету і нових днів. Нью-Йорк; Торонто, 1983. С. 14.
3. Соцреалистический канон / Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000.
4. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон // Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 7–15.
5. Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998.
6. Кульчицький С. Ціна «великого перелому». К., 1991.
7. Кульчицький С., Панчук М., Савельєв В. Голод 1932–1933 років на Україні: Очима істориків, мовою документів. К., 1990. С. 19–21.
8. Єфіменко Г. Національно-культурна політика ВКП(б) щодо радянської України (1932–1938). К., 2001.
9. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр.: Джерелознавче дослідження. К., 1999.
10. Шаповал Ю. Україна. XX століття: Особи та події в контексті важкої історії. К., 2001.
11. Чорна книга комунізму. Дискусійні статті / Упорядники С. Кройцберг, І. Маннтойфель, А. Штейнінгер, Ю. Унзур. К., 2001.
12. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Л., 2001.
13. Березницька Л. Від червоного до жовто-блакитного + помаранчеве. К., 2004–2005.

МОГИЛЕВСЬКИЙ

2005

Свої 50 нещодавно відзначив кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Володимир Могилевський.

Він народився на Волині в місті Ковелі. Закінчив за три роки Луцьку дитячу художню школу. За власним признанням, має в «активі» два невдалих вступи до Львівського училища декоративного мистецтва імені І. Труша (нині коледж), на відділення скульптури, на факультет журналістики Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка, на факультет теорії, історії мистецтва Київського державного художнього інституту (успішний, закінчив його у 1979 році, попередньо відслуживши у війську два роки, півтора з яких — в Групі радянських військ у Німеччині), а також півторарічний досвід роботи в Державній науково-дослідній реставраційній майстерні Міністерства культури України. До цього слід додати закінчення «десятирічки» (саме стільки часу знадобилося, щоб написати, багатократно переписати і захистити в Москві кандидатську дисертацію на тему «Художній метал в архітектурі Києва XVII — початку XX століть»), а також роботу в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, де Могилевський працює вже 24-й рік, пройшовши шлях від завідувача учбовою лабораторією (по суті — старшого лаборанта) до доцента, який викладає ряд теоретичних курсів, зокрема такий складний, як історія декоративно-ужиткового мистецтва.

У професійних колах Могилевський є більш знаним як автор статей із проблем образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва (їх у нього більше 200) та викладач вузу, який виховав вже понад 40 дипломованих мистецтвознавців.

Про три написані ним книги (одна у співавторстві) вважає за краще мовчати. Парадоксально, але факт — дві з останніх, виданих у Москві та Санкт-Петербурзі, стали раритетами з моменту їх виходу у світ. Зокрема, це стосується «Истории художественного литья» (у співавторстві

з С. Дорошенком, О. Магницьким та В. Пірайненом), в основу якої було покладено навчальний посібник академіка С. Дорошенка і яка, по суті, є першим в СНД виданням подібного типу. Вийшла вона у Санкт-Петербурзі коштом авторів накладом аж... у 500 примірників. На Україну їх потрапило близько 15 (14 у Київ та аж 1 у Львів), хоча книга рекомендована Мін. освіти Російської федерації як навчальний посібник для вищих політехнічних навчальних закладів і становить неабиякий інтерес для мистецтвознавців. На останньому варто особливо акцентувати увагу, зважаючи на те, що автори знайшли оптимальний варіант викладу окремих подій та явищ в історії ливарного мистецтва, знівелювавши при цьому всім обридлий синдром «старшого брата матері руських міст».

Є у Могилевського ще одне захоплення, що постійно відволікає його від служіння «законній дружині» — мистецтвознавству та художній критиці¹.

Могилевський є автором оформлення та ілюстрації п'яти книжок, близько 1000 опублікованих малюнків, учасником виставок-конкурсів у болгарському Габрово, має в активі ряд персональних і групових виставок. Досить згадати лише одну — «Мистецтвознавці малюють» — за участі І. Бугаєнка, Н. Велігоцької, О. Найдена, І. Пархоменко, Є. Ярошенка. Для неї у 2000 році Могилевський разом із Ярошенком виконав оригінальний плакат, а сама виставка стала поки що єдиною такого плану в СНД.

Свій полудень віку Могилевський відзначив своєрідно: відчитав лекції, «відбув» засідання кафедри, а ще влаштував персональну виставку своїх графічних робіт у Галереї «36», що на Андріївському узвозі. За свідченням організаторів та очевидців, такого «стовпотворіння» галерея ще не бачила. Сам же ювіляр був щиро вдячний власникам галереї і друзям, які допомогли йому влаштувати справжнє свято.

«Рецензія» на виставку була дещо несподіваною, але цілком справедливою з боку графіків та живописців, нагадуючи вердикт суду присяжних: «Рисувати вміє, гумор знає і відчуває, роботи цікаві, але нехай більше пише, аніж рисує, бо це потрібно нам, художникам». Думається, це справедливо.

Але, зрештою, остання крапка — за В. Могилевським.

Про телебачення, де Володимир виступає упродовж кількох років як автор та ведучий близько 20 телепередач, а по суті — одночастинних 20-хвилинних телефільмів про творчість провідних художників (більшість у співавторстві з М. Криволаповим та Л. Черняковою), ювіляр вважає за краще відмовчуватися. Це гумористична графіка.

СВОЇМИ СЛОВАМИ, БЛИЗЬКО ДО ТЕКСТУ

2005

Хочу «своїми словами, близько до тексту» нагадати, що ж саме відбулося в мистецтвознавчій практиці столиці в рамках секції критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України, яку досі маю честь очолювати. Певне, найважливішим досягненням можна вважати те, що до цеху критиків кардинально змінене ставлення. Секція критики відвоювала втрачену незалежність і ту повагу, з якою ставилися до наших мистецтвознавців, таких як Юрій Асеев, Платон Білецький, Людмила Міляева, Леонід Владич, Петро Говдя, Борис Лобановський, Григорій Логвин та багато інших. Знаю точно, що вже ніколи до інтелектуальної еліти Спілки не вернеться ставлення як до прислуги, яка мусить прославляти геніальні твори спілчанського керівництва та шукати замовлення за жалюгідний відсоток.

Різні мистецтвознавчі вподобання, як і різні прояви образотворчих напрямків, є цілком закономірною моделлю. А якщо ми не думаємо однаково, це зовсім не означає, що ми сваримося. Адже чим більше думок, тим гострішим стає вирішення проблем. Соціальний статус мистецтвознавця, безумовно, трошки піднявся за кілька останніх років, але це ще дуже далеко до нормального європейського ставлення до професії.

Саме в боротьбі за ствердження нашого статусу і пробігли кілька останніх років. Важкою проблемою залишається відсутність грошей. Нормального фінансування немає й близько. Кількість грантів і благодійних пожертвувань на працю з архівами, видання книжок, теоретичні розробки можна перерахувати на пальцях однієї руки. Зрозуміло, що така політика з боку владних структур щодо історії мистецтва веде до зuboжіння науки. Білі плями стосовно українського мистецтва з'являться у світовій практиці не сьогодні, а, що найстрашніше, завтра. Не вивчення власної історії через брак коштів нинішніми вченими робить вибоїни у підвалинах майбутнього. Сьогодні, попри те, що наука не стоїть на одному місці, все ж зроблено вкрай мало.

Демократичним засобом спілкування залишається конференція, проведення якої вимагає невеликих грошей від тих, хто її проводить. Разом з тим це є важливий фактор спілкування і обміну інформації. Секція критики КОНСХУ за чотири роки провела вісім конференцій, члени секції були запрошені на конференції, що проводилися в інших київських інституціях, також у Харкові, Львові, Опішні, Полтаві, Донецьку. Згадаймо деякі.

2003 рік. Конференція «Сучасне мистецтвознавство. Соціум-ідея-теорія-практика». Ведучі: львів'янин Орест Голубець і киянин Олексій Роготченко. Конференція проводилася у великому актовому залі Спілки художників і зібрала рекордну кількість відвідувачів. Уперше за довгі роки на мистецтвознавчий захід прийшли художники. Вони ж і були найактивнішими у проведенні круглого столу. Конференція видалася міжнародною. Взяли участь у роботі мистецтвознавці з України, США, Латвії, Польщі. Вчені з Варшави, Івано-Франківська, Києва, Львова, Риги, Луганська, Одеси, Опішні, Нью-Йорка обговорювали соціальні проблеми образотворчості. Згадуються яскраві виступи Жеруоліти Людовіки з Риги — «Художня критика в оновленій Балтиці», Ольги Новицької з Івано-Франківська — «Етномистецька традиція як виразник національного», Євгена Караса з Києва — «Теорія очима практика», Юрія Манійчука з Нью-Йорка — «Нові виставки соцреалізму НДР у Берліні та Дортмунді. 2003» та інші.

2004 рік. Міжнародна конференція «Етика і культура. Актуальні етичні проблеми». Цей форум секція критики провела разом з асоціацією «Новий Акрополь» та дев'ятьма іншими високоповажними вітчизняними інституціями й українською секцією AICA (UNESCO). Як і рік тому, київський Будинок художників на Львівській площі гостинно приймав дев'яносто інтелектуалів протягом двох днів.

2005 рік. Конференція «Українське мистецтво початку ХХІ століття: проблеми самоідентифікації та перегляду цінностей». Ця конференція, започаткована київською секцією мистецтвознавства разом зі Львівською національною академією мистецтв та потужним легіоном — Спілкою критиків і мистецтвознавців (Львів, Україна), відбулася у Львові. Не дивлячись на невеликий обсяг (лише 13 доповідей), конференція збрала повний зал слухачів. Серед доповідей хочеться відзначити особливу актуальність виступів Романа Яціва (Львів), Володимира Даниленка (Харків), Тетяни Зузяк (Вінниця). Неформальний круглий стіл в академічному закладі зібрав велику кількість бажаючих виступити. Приємно відмітити, що разом із метрами вітчизняного мистецтвознавства (Тетя-

ною Кара-Васильєвою, Олегом Боднаром, Михайлом Станкевичем) виступали студенти та аспіранти, теоретики та практики українського мистецтва.

У цьому році секція критики взяла участь у виданні книги Євгенії Шудрі «Подвижниці народного мистецтва» та в обговоренні й презентації нової книги харківського мистецтвознавця, ректора Харківської державної академії дизайну та мистецтв Віктора Даниленка «Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури».

Приємним спогадом сьогодні є видання силами секції критики збірник мистецтвознавчих досліджень «МІСТ» (2003, 2005). Це тема окремої розповіді. Аналогічного видання силами однієї секції не було протягом останніх 65 років. Перша збірка мистецтвознавчих досліджень мала 290 сторінок, що склали матеріали 30 авторів. Наступний випуск мав 327 сторінок. Це є доробок 41 мистецтвознавця та художника. «Міст» знайшов свою нішу. Це не «ваківське» й не академічне видання. Це можливість усьому загалу оприлюднити свої думки з приводу... Справа в тому, що у цивілізованому світі обов'язково мусить бути таке видання. Видання без цензора. Вінегрету, як це дехто хотів побачити, не вийшло. А різновекторність бачень і міркувань наблизила збірку до реального життя — різноколірного, багатомовного, з різними віросповіданнями. Зрозуміло, що за підтримки Київської організації можна було б зробити набагато більше. Але з сумом мушу констатувати, що КОНСХУ не дало жодної копійки. Гірко і сумно. Допомогали НСХУ, Фонд сприяння розвитку мистецтв, приватні особи. Дякуємо їм щиро. Може, врешті начальнички зрозуміють, що видання не видавцям, а читачам потрібне.

Разом з тим, треба бути об'єктивним і констатувати той факт, що замість одного спілчанського журналу «про мистецтво» сьогодні в Україні виходить друком два десятки цілком гідних видань, де друкуються мистецтвознавці. Країна перемогла і йде правильним шляхом. Наша місія — допомагати.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ: ІНФЛЯЦІЯ ІДЕЇ ЧИ ЗОЛОТИЙ ЗАПАС?

2005

Редакцією журналу «Образотворче мистецтво» була започаткована для обговорення тема соціалістичного реалізму, яка отримала широкий розголос і неоднозначне сприйняття.

У попередніх публікаціях ми не намагалися давати аналіз цього методу, взявши лише характерні цитати ідеологів соціалістичного реалізму.

А нині сподіваємось із відстані часу проаналізувати цей процес, дати йому оцінку.

Редакція вирішила провести анкетування своєрідний віртуальний «круглий стіл» — мистців, що працювали в ту епоху і були символом образотворчого мистецтва того часу, а також мистецтвознавців.

Анкета

1. Які позитивні риси методу соціалістичного реалізму найбільше імпонували й імпонують Вам у творчості?

2. Чи відчували Ви у радянський час якісь ідеологічні обмеження Ваших творчих можливостей? Які Ваші задуми не були здійснені?

3. Що Ви вважаєте кращим у своїй творчості і чому? Чи змінилася Ваша оцінка творів, зроблених у проминулі роки радянської доби? Над чим Ви працюєте нині?

4. Які складові методу соціалістичного реалізму, на Вашу думку, мають перспективу на майбутнє?

5. Які новітні спрямування здаються Вам найцікавішими? Що б Ви хотіли побажати молодим сучасним художникам?

6. Які питання, на Вашу думку, слід було б ще порушити в цій анкеті?

Олексій Роготченко, кандидат мистецтвознавства

1. Щодо позитиву соцреалізму, творчого мистецького стилю-методу, який панував на наших теренах від 1930-х і, як на мене, досі не знищений у свідомості, підсвідомості і вчинках переважної більшості представників старшого, середнього і навіть молодого покоління українських мистців, то на сьогодні це те, що така потрібна нагальна розмова все ж відбулася, це зрушення у стосунках різних прошарків української творчої інтелігенції, намагання знайти істину разом. Ми повинні висвітлювати навіть ті сторінки історії українського мистецтва, які б декому не хотілося згадувати взагалі.

Я поважаю думку, позицію редакції щодо соцреалізму, проілюстровану з 2 до 17 сторінки спілчанського часопису «ОМ» № 3, 2004 року, і приймаю її як одну з можливих версій, хоча з великою кількістю доказів не згоден. Але толерантність демократичного суспільства полягає саме у намаганні зрозуміти чуже, а не в нав'язуванні свого бачення.

2. Ідеологічні обмеження стосувалися практично усіх мистців та мистецтвознавців, які не були членами партії і не співпрацювали із доволі розгалуженою мережею усіляких державних інституцій, що стояли на сторожі існуючого ладу.

Сьогодні, крім констатації фактів появи і подальшого існування державного методу соцреалізму, мені перш за все цікаво дослідити явища, пов'язані з соцреалізмом, долі людей, які були причетні до соцреалізму, проаналізувати вчинки творців «єдино вірного». Пояснення вчинків і чесне, правдиве змалювання подій без тягаря підсвідомого тиску дасть молодим дослідникам можливість наблизитися до істини чи, принаймні, до розуміння і сприйняття мистецьких процесів 1930–1980-х років, замішаних на політиці, крові, зраді, тортурах і утисках. Це не всім буде до вподоби, але хтось мусить розповісти і про неприємні сторінки нашої історії.

3. Моя оцінка творів, зроблених у минулі роки радянської влади, змінилася. І надалі змінюється. Чим більше закритих джерел я вивчаю, чим більше фактів мені розповідають учасники того лихоліття, тим більше хочеться розцілювати кожного з тих, хто залишився живим, і вибачитися за злочини, яких не скоював. Я прочитав практично все, що видано у світі про тоталітарне мистецтво минулого століття, працюючи над дисертацією про тоталітарне мистецтво радянської України 1929–1941 років.

Соціалістичний реалізм — це не лише українське явище, він не був і не є таким примітивним, простим і заангажованим, як це може здатися. Навіть повністю згоджуючись зі шкодою і злочинами, що заподіяв соцреалізм вітчизняному мистецтву, недооцінювати цю культуру не фахово.

Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся, тому і слугував. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами-ворогами.

4. Про яку перспективу ми взагалі можемо говорити, не зрозумівши засад головного методу? Спробуємо у минулому розібратися. Напівп्राуди для мене не існує. Звинувачуючи людей, що малювали демобілізованих солдатів (Я. Райзін, Н. Тихонов), молодь, яка їхала на новобудови (Ю. Мохор), інженерів-виробничників (В. Литвинов), метробудівців (Є. Жердзицький), слід би спитати у котрогось із них чи тисяч інших, як зароблявся художній хліб. Чи заплатили б їм копійку або півкопійки за твір, що не відповідав законам тодішньої моралі суспільства? Художнє життя радянських часів було єдиною у всьому «соціалістичному раю» капіталістичною системою. Лише художник, літератор, актор, музикант міг не ходити щоденно на роботу, але саме їм — творчій інтелігенції — ніхто й не пропонував жодних дотацій. Твоє було те, що заробив. Вільний мистець міг заробити лише у Спілці або в редакції. Приватних замовлень, галерей, роботи у храмах чи новобудовах, як зараз, для нього не існувало. Звичайно, були випадки відмови від худфондівської роботи. Мій уже покійний друг Анатолій Навроцький, чудовий графік, роками не отримував замовлень. Голодував, але фаху не зрадив.

Ознак державної програми соцреалізм набув на межі 1960–1970-х. Підтвердженням цієї тези може стати академічно змальоване полотно кон'юнктурного плану «Цілина» В. Хитрикова, яке варто розглядати лише з технічної та професійної точок зору. Твір виконано на високому професіональному рівні. Фігури змальовані впевнено і реалістично. Мистець хотів сподобатися художній раді, бо на 8 фігур він не полінувався зобразити 5 ніг, 6 рук, 4 не схованих за інші голови (портрети). Занадто розтягнене з композиційної точки зору поле пшениці — тодішні хитрощі, бо розмір полотна був тотожним збільшеному гонорару. За таку роботу мистцю могли заплатити від 1,5 до 3 тисяч радянських карбованців. За ці гроші можна було жити, харчуватися, сплачувати за майстерню, малювати пейзажі для душі, не задля продажу. Можливо, ці складові — професіоналізм і дотепність — мали і мають перспективи на майбутнє.

Якщо пройти сотнею сьогоднішніх художніх салонів і приватних виставок України, то переконаємося, що межа творчості і заробітку залишилася та сама. Можливо, реалістичної класичної майстерності стає менше. Змінився замовник, і нині замість держави гроші за спожиту художню продукцію платить банкір чи бізнесмен, але рівень того, що продається, не піднявся вище В. Хитрикова з далекого 1980-го, а часто-густо

став нижчим. Музику все ж замовляє той, хто платить гроші, а скрипаль та контрабасист і той, що на бубні, в першу чергу стежать за якістю, аби фальшу в музиці не було.

5–6. Перш за все я хотів би побажати сучасним мистцям — молодим художникам і мистецтвознавцям — не вірити на слово дорослим дядям, навіть із чільними посадами і товстими журналами, доки самі не вивчать проблему. Наприклад, я не наважився б перекреслити працю мистецтвознавців від 1934 до 1989 років, як це зроблено в «Образотворчому мистецтві», переглянувши його довоєнні видання і констатуючи, що журнал «своє призначення в советський час не виконав». На жаль, тут не згадано про «Образотворче мистецтво» № 1 1934 року за редакцією М. Драгана, Б. Кратка, В. Седяра, А. Петрицького, Є. Холостенка, де подано у кольоровому друці твори Г. Нарбута «Akta Narbutorum», «Герб українського магната 1913», «Гральні карти», а у чорно-білому друці — деталь розпису Луцьких казарм у Києві 1919 року майстерні М. Бойчука, В. Седяра «Катерина», І. Падалки «Збирають баклажани» та «У колгоспному садку», О. Павленко «Жіночі збори», В. Меллера «Гарба», А. Комашка «Ударник ХТЗ» та багато інших речей. А в другому журналі за той самий 1934-й репродукції Веласкеса, Аретіно, Брейгеля, Делакура, Дом'є, Мане, Курбе, Моне, Пікассо, Ренуара, Сезанна, Люрса, Матісса, Сіньяка, Брака, Конті, Де Кіріко, Фуні та інше. Багато цікавого і в наступних числах. Читачі повинні знати правду, знати, що мистців усього СРСР примушували писати наклепи, що їх били і з них знущалися, що до людей застосовували середньовічні тортури. Історія допитів української інтелігенції 1930-х знає лише один випадок не підписання пропонованого слідчими документа — Софією Налепінською-Бойчук, яка терпіла надлюдські знущання упродовж 2 місяців. Врешті вона була закатована, але своєї вини не визнала. Переважна більшість заарештованих мистців, літераторів, архітекторів, музикантів тієї пори зізналися у злочинах, яких не скоювали. Сприймати епоху соцреалізму і її твори як архаїку і несмак — це величезна помилка.

У підґрунті творів про війну лежить міцна філософія переможців — людей, що повірили у світле обіцяне майбутнє. Не всі живописці малювали картини для заробітку. Не треба думати, що про соцреалізм є лише одна думка. Багато людей, особливо старшого віку, досі свято вірять у свою правду. Наприклад, О. Артамонов, герой ВВВ, який сьогодні сліпий, — а не бачить через поранення 1944-го. Він має право на свою позицію. Усім літнім мистцям, незалежно від їх «віросповідань» у мистецтві, потрібно допомогти. Хоча б тому, що вони здолали цей шлях.

В. Шаталін, син полку, за національністю татарин, вважав себе українським мистцем і до смерті не зрікся своїх переконань стосовно соцреалізму. Як на мене, у сто разів чесніше залишатися зі своїми переконаннями і їх не зраджувати, як це зробила переважна більшість.

Саме ці питання, на мою думку, слід було б порушувати ще і ще. Нехай на них відповість юнак-студент, його вчитель-мистецтвознавець, що плюндрував нашу культуру в міністерських застінках, нинішні професори, які стали професорами, змальовуючи світлі образи душителів національної ідеї, обпещений званнями та регаліями колишній дисидент, вчорашній секретар партійної організації видавництва і взагалі усі, кому це може бути цікаво.

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС НА СЛОБОЖАНЩИНІ В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

2005

З утвердженням авторитарного більшовицького режиму в СРСР на початку 1930-х років, до питань культури та мистецтва почали проявляти особливий, посилений інтерес. Ставало очевидним — вожді режиму збагнули, що їхній час настав, аби художній потенціал міцно прилучити до так званих соціалістичних перетворень, культурної революції. Після революційно-громадянських потрясінь, на теренах колишньої Російської імперії у 1920-х роках запанував відносний спокій. Діячі культури, творча інтелігенція користувалися значною свободою як у власних організаційних питаннях, так і в мистецьких орієнтирах; партійні органи навіть декларували свою «нейтральну» позицію щодо творчого процесу [1, с. 139]. У цих умовах українські письменники, художники, композитори, актори спромоглися не тільки на низку визначних новаторських творів, а й мистецьких течій, співмірних з тодішнім західноєвропейським модернізмом.

Проте, як засвідчили подальші події, правляча партія більшовиків терпілала цей «анархізм» і строкатість культури тільки тому, що була не в змозі взяти всі питання суспільного життя у свої руки, підпорядкувати їх так званій «диктатурі пролетаріату». Кремлівські вожді впродовж 1920-х років вели жорстоку міжусобицю за владу, поки один із них — Й. Сталін — не здолав решти, запровадивши на початку 1930-х років свій тріумф, що потім буде визнаний як «культ особи», «авторитаризм» і т. п. Політика більшовиків у сфері будівництва культури викристалізовується у двох напрямках: перший — у перевихованні «старорежимної інтелігенції», застосовуючи і крайні методи; другий — у вихованні молодого радянської інтелігенції, незаангажованої «буржуазно-націоналістичними пережитками» та різними модерністськими вподобаннями. І це більшовикам великою мірою вдалося. Апелюючи до відомого ленінського гасла, що «мистецтво повинно належати народові», вони крок за кроком опановували мистецьке середовище, спрямовували його інте-

лект для пропаганди й утвердження у свідомості народних мас комуністичних міфів, що підносилися як реальні, єдино правильні ідеали. «До більшовиків, — писав американський політолог Р. Пайпс, — пропаганда ніколи не обіймала такого масштабного місця в житті людей: якщо раніше вона мусила прикрасити або викласти реальність у потрібному світлі, то в СРСР вона мусила повністю підмінити собою дійсність» [2, с. 344]. Є всі підстави погодитися з висновком, що 1930-ті роки у творчості діячів культури Радянської України — це період великого міфотворення. Значним його духовним центром був Харків — столиця УРСР до середини 1934 р.) де були зосереджені великі літературно-мистецькі сили.

Власне, ця обставина й обумовила необхідність ґрунтовніше вникнути в тогочасні події. Адже, незважаючи на певну кількість праць на означену тему, що побачили світ за радянської доби [3], вести мову про їхню об'єктивність, навіть при повазі до авторитетності авторів, не доводиться: вони були такими заручниками режиму, як і митці, а тому в чомусь і лукавили, а щось і замовчували. Цю об'єктивну прогалину певною мірою заповнюють праці новітнього часу [4], коли радянська імперія на чолі з комуністичною партією розпалася. Проте питання глибшого осягнення теми залишається відкритим. Масштабність і складність духовних процесів у 1930-х роках минулого століття, коли більшовицькі проводирі безальтернативно вирішували питання «хто кого», брак достовірності й достатньої джерельної бази не закривають теми в наукових планах.

Як не парадоксально, але дослідники різних ідеологічних орієнтирів у найсуттєвішій оцінці культурного процесу в роки утвердження тоталітарного режиму однастайні: відбувалися кардинальні зміни, масштабне руйнування як усталених поглядів, так і новітніх (немарксистських) тенденцій. Водночас різнилися вони в не менш суттєвому: якщо одні це розцінювали як шлях до прогресу, перетворення мистецтва для потреб народних мас, то інші — як драму, позбавлення найголовнішого для митця — свободи творчості.

Насильницька більшовизація мистецького середовища відбувалася складно. Його знекровлювали поступово, з певним спротивом окремих діячів культури. Проте підстав для більшовицьких керманічів, щоби прибрати до рук «інженерів людських душ», майстрів пензля та різця, композиторів, акторів сцени та кіно, було достатньо. Учасник і очевидець тогочасних подій, мистецтвознавець Іван Врона наприкінці 1930 р. писав: «З 1928 року і до сьогодні триває невинний процес розпаду і розкладу угруповань, течій і об'єднань, що виникли і зросли були за відбудовчого періоду і нині, в нових умовах, неспроможні відігравати пози-

тивну роль. Множаться індивідуальні і групові виходи з АРМУ, ОСМУ, АХЧУ (Асоціація революційного мистецтва України, Об'єднання сучасних митців України, Асоціація художників Червоної України. *О. Р.*), стаються перебігання, вилучення, відгалужування, маємо картину різко відмінну від попередньої фази — широкого збирання і об'єднування сил. Число асоціацій і об'єднань більшає: замість трьох-чотирьох колись дужих об'єднань попереднього періоду (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, Товариства ім. Костанді) поруч з цими, чимало вже знесиленими організаціями, з'являється ще п'ять-шість нових: УМО (Укр. мистецьке об'єднання), «Жовтень», «Молодий Жовтень», ОММУ (Об'єднання молодих митців України), «Харків-Жовтень», «130-Забой», «Асоціація робітничих художників-самоуків» (АРХС). Колишній центр АРМУ — Київська філія ліквідується. Одеська філія стає самостійна. Взагалі, перемагають децентралізаторські відосередкові тенденції» [5].

Очевидно, що таке «некероване» середовище, яке було в СРСР, не могло пропагувати засобами мистецтва соціалістичні ідеали — зрозумілі, доступні для «пересічних класів» — робітництва та селянства, яке почали активно колективізувати. Розмаїті формалістичні течії у мистецтві, котрі охопили світ на початку ХХ ст.) для радянського авторитаризму були не тільки небажаними, а й небезпечними. Їхня доля була пов'язана з прийняттям 23 квітня 1932р. постанови ЦКВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [6, с. 43], на підставі якої, власне, ліквідувались усі ці творчі об'єднання і утворювались офіційні творчі організації (спілки) радянських письменників, композиторів, художників та архітекторів. Загальне керівництво спілками здійснювала комуністична партія, зокрема її осередки у спілках; було вироблено єдиний для всіх діячів літератури та мистецтва творчий метод — соціалістичний реалізм із засадничими ідеологічними принципами партійності й народності; статутні положення спілок вимагали від їхніх членів безумовного послуху, бути підручними партії в утвердженні комуністичних ідеалів, будівництві соціалістичного ладу і т. п.

Запровадження соцреалізму в Україні відбувалося під гаслом боротьби з формалізмом і українським буржуазним націоналізмом, що відкривало шлях до легального знищення інтелігента-літератора, а боротьба з формалізмом — художника. Тому пошуки нових форм, прийомів і нової зображальної мови у творчих роботах, як і наслідування модерного західного мистецтва, одразу після ліквідації мистецьких угруповань ставали не лише небажаними, а й небезпечними: вони не відповідали магістральним завданням концепції нового радянського мис-

тецтва. Формалістичні пошуки проголошено чужими для радянського народу, а створення мистецьких творів на теми з історії України XVI — XIX ст. викликало звинувачення художників в українському буржуазному націоналізмі.

Приходила нова епоха у творчості, котру сьогодні можна окреслити, як епоху пристосування. Фізичний страх після низки арештів і гучних харківських карних справ, таких як судовий процес над міфічною «Спілкою визволення України» (СВУ), зупиняв навіть натяк на бажання зробити інше мистецтво. З цього приводу відомий український дослідник Б. Лобановський писав: «Мистецтво і література «зрозумілі масам у самому посередньому варіанті без «формалістичних завихрень», повинні були служити чітко сформульованій державній ідеології. Нещодавно ідеологічна партизанщина, що тхнула анархізмом і троцькізмом у купі з «буржуазним» і «куркульським» націоналізмом, навіть у супер більшовицькій упаковці, підлягала фізичному знищенню» [7, с. 22].

Активна участь у ідеологічному вихованні трудового народу в дусі відданості справі будівництва соціалізму ставало головним мистецьким завданням. Його вирішення вимагало якнайшвидшого впровадження у творчий процес художників методу соцреалізму та уніфікації його на основі всієї художньої творчості. Здійснення цього завдання досягалося завдяки діяльності молодих творчих спілок України, серед яких Харківська організація посідала провідне місце, запровадженню розмаїтих матеріальних і моральних стимулів, котрі зарясніли у 1930-х роках: заслужені, народні, орденоносці, герої і т. ін.) і т. п. Володіючи певними уповноваженнями, Спілка радянських художників України (СРХУ), сформована 1938 р.) її правління, за допомогою обласних філій під контролем партійних фракцій активно використовували відповідні важелі: дбали про умови для творчості художників, зокрема, за майстерні, матеріали та інструменти, путівки в будинки творчості, організовували виставки, закупівлю робіт художників, розподіляли творчі замовлення тощо. При СРХУ працювали комісії та журі, які, власне, вирішували і життєво важливі для художників питання.

Утвердження принципів соцреалізму змушувало розвивати станкові види мистецтва та, насамперед, живопис, його тематику. У ці роки харківські майстри старшого покоління створили знакові живописні картини: «Переможці Врангеля» (1935) та «Веселі доярки» (1937) Ф. Кричевського, «Бій Максима Кривоноса з Єремією Вишневецьким» (1934) та «Перехід Червоної армії через Сиваш» (1935) М. Самокиша, «Дорога в колгосп» (1937) М. Бурачека, «Виступ С. Орджонікідзе в робочому клубі»

(1937) С. Прохорова, «К. Ворошилов у танкістів» (1937) А. Кокеля, «Рибаський колгосп» (1932) І. Шульги, а також серію пейзажів М. Козина. Парадокс ситуації в тому, що з точки зору мистецтвознавчого аналізу практично всі згадані твори є зразком надзвичайно високої майстерності. Від імпресіоністичної «Дороги в колгосп» М. Бурачека, де, окрім назви, ніщо не підтверджує колгоспну тему, до багатофігурної композиції з чітко виписаними портретними образами слухачів одного з більшовицьких провідирів «Орджонікідзе в робочому клубі» С. Прохорова, в яких відчувається гра митців із системою і зрозуміле їхнє бажання вижити. Характерно, що нову ситуацію, її плюси та небезпеки оцінило старше покоління майстрів пензля та різця. Тридцятилітніх, максималістські налаштованих на творчий пошук, несприйняття примітивних догматів Леся Курбаса, Остапа Вишню, Миколу Хвильового спіткала сумна доля.

На початку 1930-х років у мистецтво прийшла група молодих художників — випускників Харківського художнього інституту, яка активно включилася у творчий процес, залишивши помітний слід у художній культурі України. Це живописці М. Дерегус, С. Беседін, В. Вовченко, А. Турбін, В. Савін, А. Любимський, М. Рибальченко, Є. Світличний, П. Супонін, М. Шапошников та інші. До другої половини 1930-х і особливо після війни це покоління стає своєрідним еталоном радянського митця. Воно тяжітиме до сюжетних станкових картин, присвячених недавнім подіям революції та війни, відновленню промисловості, транспорту, електрифікації та індустріалізації країни, колективізації сільського господарства, молодіжно-комсомольському рухові, будням Червоної армії, розвитку фізкультури та спорту. Це були теми, рекомендовані партійними органами як пріоритетні для художньої творчості.

Варті уваги не лише з точки зору вибраної теми, а, безумовно, як зразки високої мистецької майстерності, покликаної увічнити «правильні» теми, роботи М. Дерегуса «Трипільська трагедія» (1935), «Колгоспне свято» (1935) і «Трактористи» (1938), С. Беседіна «За владу Рад» (1935), «Учасник штурму Перекопа Макаров», «Академік батального живопису М. С. Самокиш» (1939), А. Турбіна «Інтервенти» (1934), Є. Світличного «На колгоспному польовому стані» (1934), П. Супоніна «Комсомольці на будівництві магістралі Москва-Донбас» (1935), М. Рибальченка «На захист Луганська» (1936), А. Любимського «Вечір в степу» (1937), М. Шапошнікова «Майбутні снайпери» (1937), В. Вовченка «Повернення Червоної армії з маневрів» (1934), «Будьонівці» (1937) та інші.

Усі ці роботи експонувалися на різних виставках, засвідчують рівень майстерності та живописної культури молодих митців Харківщини.

За своїм ідейним наповненням, композиційно-пластичним і колірним виконанням роботи відповідали вимогам методу соцреалізму; водночас вони тісно пов'язувалися з традиціями російського живопису другої половини XIX — початку XX ст.) особливо — з традиціями сюжетного живопису передвижників. Напрошується висновок, що друге покоління харківських художників радянського періоду теж стало соцреалістичним, а один із них — Михайло Дерегус — відіграє провідну роль в українському радянському мистецтві не тільки як художник, а й посадовець на поприщі ідеологічного фронту.

Вплив станкового мистецтва був особливо помітним у театральномдекораційному мистецтві. У 1920-х роках на сценах театрів панувало умовно конструктивістське оформлення, зображальна мова якого повністю підпорядковувалася створенню образу спектаклю. У 1930-х роках такий підхід розкритиковано як формалістичний, бо він не вкладався у прокрустове ложе реалізму. Останній вимагав позбуватися умовного оформлення сцен, а зразком вважали спектаклі московських театрів. Як результат — оформлення спектаклів майже в усіх театрах країни почало набирати рис ілюстративності. Декорації детально зображали час і місце дії спектаклю, залишаючи на другому плані виразність художнього образу спектаклю. Основним художнім засобом вирішення сценічного простору стає живопис. Оформлення спектаклів уподібнювалося до переведених у об'єм живописних картин, у яких передні плани матеріалізовані до натуралізму [8, с. 87–97].

Утвердження соцреалізму на Слобідській Україні, як і в більшості інших регіонів, супроводжувалося жорстокими репресіями проти тих діячів культури та мистецтва, які його не сприймали, знищенням пам'яток сакрального мистецтва, стиранням із свідомості народу пам'яті про бойчукістів, творчість яких трактувалася як шкідлива, формалістична. Знищено розписи, виконані в 1933–1935 рр. художниками школи М. Бойчука в Червонозаводському театрі, розстріляно бойчукіста І. Падалку (1937 р.), художника із Сум Н. Онацького. Чи не найбільших в Україні втрат зазнало релігійне мистецтво Слобожанщини. Безапеляційній критиці піддавали роботи конструктивістів. Не мав змоги реалізувати свою творчу енергію перший дизайнер В. Єрмілов [9].

Тоталітарний режим заохочував до міфотворення, використовуючи різні події, уявні перемоги, їхніх проводирів. У цьому контексті варто згадати підготовку та проведення ювілейної республіканської виставки, присвяченої 20-річчю Жовтневої революції. Організатори виставки під егідою ЦК КП(б)У планували продемонструвати в образотворчому мис-

тецтві повну перемогу соцреалізму над формалізмом і бойчукізмом, тому проводився строгий відбір робіт для експозиції. Виставку, яка офіційно називалася «Квітуха соціалістична Україна», відкрито на початку листопада 1937 -го в Києві, а в січні наступного року її переведено в Харків. Більшість робіт (переважно станкових) доводила «практичну перемогу» нового соціалістичного мистецького методу. Низка експонованих творів увійшла в «скарбницю» соцреалізму й започаткувала нову версію відтворення подекуди надуманих фактів в українському радянському живописі післявоєнного періоду.

В експозиції графіків найпомітнішою була багатофігурна ліногравюра Б. Бланка «Вступ Червоної армії до Харкова», а також плакати А. Страхова, П. Горелого.

Наприкінці лютого 1938 р. у Харкові відбувся диспут, присвячений підсумкам виставки «Квітуха соціалістична Україна», де вказувалося на попередні результати боротьби, яку під керівництвом Комуністичної партії вели й ведуть художники республіки щодо ліквідації формалізму, «шкідливого» бойчукізму та його покровителів. Диспут, у якому взяли участь 350 художників, у тому числі Москви та Ленінграду — І. Бродський, І. Грабар, М. Сар'ян, Б. Йогансон, П. Котов, Г. Рязський, Г. Шегаль, пройшов на основі розгорнутої більшовицької критики та самокритики з основних питань художньої творчості, показав, що виставка продемонструвала значний поступ у розвитку українського мистецтва, особливо його ідейного спрямування, засвідчила, що художники Радянської України «правильно» зрозуміли лінію партії в мистецтві — курс на соціалістичний реалізм [10].

В Україні у середині 1930-х років реформовано художню освіту. Харківський та Одеський художні інститути переведено в ранг «технікумів підвищеного типу». Окремих провідних педагогів Харківського інституту (М. Шаронова, Ф. Кричевського, А. Петрицького та І. Падалку) перевели в Київський художній інститут, створений на основі Академії мистецтв. Професор Інституту М. Федоров на запрошення І. Бродського переїхав у Ленінград.

Харківський художній технікум повернув собі статус Інституту 1938 р. зусиллями директора Анісімової. Того самого року на педагогічну роботу в Інститут були запрошені художники М. Самокиш, Л. Крамаренко, М. Дерегус, В. Касян, М. Козик, В. Мироненко, І. Мельгунова.

Для окремих з них створено персональні творчі майстерні. Інститут знову почав здобувати авторитет і провідне місце серед художніх навчальних закладів не лише України, а й СРСР.

Друга світова війна суттєво вплинула на мистецтво Харкова та всієї Слобідської України. Низка митців працювала в складі фронтових бригад художників або перебувала в частинах діючої армії, звідки не повернулися.

Війна суттєво вплинула на функції та види мистецтва. Провідну роль почав відігравати політичний плакат. У Харкові для виготовлення плакатів був створений спеціальний штаб, у діяльності якого брали участь митці А. Довгаль, О. Хвостенко-Хвостов, М. Дерегус, В. Мироненко, А. Страхов, Д. Шавикін, В. Аверін та інші. Популярності набули плакати М. Дерегуса «В каждой советской женщине раненый красноармеец найдет мать и сестру» В. Аверіна «Безпощадно уничтожайте убийц наших детей!», А. Довгалья «Все для фронта!», Н. Гноевого «Захотелось фашистам украинского борща поестъ» та інші. По-новому тут зазвучав образ І. Шевченка, пристрасне поетичне слово якого використовували у підтекстівках плакатів, надаючи їм публіцистичної виразності. Серед кращих відзначимо серію плакатів А. Довгалья на слова Т. Шевченка «Вражою злою кров'ю волю окропіте!», що були співзвучними з плакатами В. Касіяна «На бій, слов'яни!» та «Гнів Шевченка — зброя перемоги!» Харківські художники також працювали і в станковій графіці. Їхні фронтові рисунки та акварелі стали неоцінним внеском у документальний літопис воєнного лихоліття. Виразні образи створювали у своїх фронтових рисунках Є. Єгоров, А. Любимський, А. Довгаль, В. Мироненко.

Харківські художники, яким поталанило опинитися в евакуації, теж не припиняли творчих пошуків. Поетичний образ у пластиці створила Л. Блох «Казашка — медсестра», І. Мельгунова — артистів І. Мар'яненка та А. Сердюка. Художники найчастіше зверталися до батальних та історичних тем. Так, дипломна робота Л. Чернова, написана в евакуації, називалася «Підвезення зброї партизанам», В. Яценка — «У звільненому селі», М. Ашихмана — «Наші прийшли», В. Агібалова — «Розвідник», П. Бондаря — «Гвардійський стяг».

С. Беседін, працюючи в евакуації, 1943 року створив картину «Дивізія генерал-майора Панфілова іде на фронт», а також графічну сюїту про героїчних захисників Москви — панфіловців. Зображенню подій звитязного минулого українського народу присвятив свої картини І. Шульга — «Переяславська Рада» та «Дума козацька»; яскравий образ Б. Хмельницького відтворив М. Дерегус у картинах «Заспів», «Зустріч Богдана з реєстровими козаками», «Після Корсунської перемоги».

Після війни харківські художники, як і більшість митців СРСР, творчі сили спрямовують на увічнення ратного та трудового подвигів радян-

ських людей під час війни. Вже 1944 р. понад 40 майстрів пензля та різця взяли участь у виставці «Художники України — рідному Харкову». Це була перша виставка па визволеній Україні. Того самого року відкрито виставку, присвячену 100-річчю великого земляка харків'ян І. Рєпіна.

Основною темою мистецтва Харківщини у післявоєнне десятиліття залишалася тема війни. Твори цього періоду не відрізнялися масштабністю, проте характеризувалися правдивістю. Саме це властиво творам колишніх фронтовиків — серії офортів Н. Гноєвого «Спогади», автолітографії В. Парчевського «Дорогами війни», живописним полотнам В. Полтавця, А. Константинопольського та А. Хмельницького. Слід відзначити дипломну роботу В. Полтавця «Атака відбита» (1950), а також величезне полотно А. Константинопольського «Рідна земля» («На привалі») (1957).

Тогочасна творчість харківських художників багато в чому продовжувала естетичні установки кінця 1930-х років, хоча й було створено низку глибоких, а з точки зору поставлених перед митцями завдань, — самобутніх полотен, картин-пейзажів, співзвучних з українськими народними піснями, думами.

Певних успіхів досягнуто в графічному мистецтві. Серед яскравих творчих індивідуальностей відзначимо А. Довгаля, зокрема в книжковій графіці — заключних листах циклу «Классики мировой культуры» (1937–1961), ілюстраціях до творів О. Островського (1949) та Лу Сіня (1958).

Блискучим майстром кольорового офорта став В. Мироненко. Саме його заслугою є розвиток і популяризація цієї техніки далеко за межами Харкова. Його графічні пейзажі «Місячна ніч» (1952), серія «Квітуча Україна» (1950–1955), «Весна» (1955) пронизані тонким ліризмом, душевним теплом.

У центрі уваги скульпторів був образ сучасника, героя війни, людини праці. Серед робіт пластики повоєнного часу відзначимо твори О. Кудрявцевої («Тарасик», «Мати», «Шевченко в дитинстві», портрет М. Бурачека), І. Мельгунової (Портрети: колгоспниці; доярки Зінченко), В. Агібалова (пам'ятник Пархоменку в Луганську, Героєві Радянського Союзу П. Кошубі), А. Страхова (пам'ятник генералові Зашихіну в Харкові, пам'ятник М. Глінці в Запоріжжі), Л. Твердянської («Зоя»), В. Ткаченка («Гуля Корольова», портрет П. Чайковського).

Першою післявоєнною роботою в галузі архітектурно-декоративної пластики були скульптурні групи на новій будівлі харківського Південного вокзалу, створені В. Агібаловим і В. Савченком (1952).

Початки 1950-х років позначені повним пануванням на Слобожанщині творчого методу соцреалізму. Він знайшов відображення в чис-

ленних образах і різних мистецьких жанрах більшовицьких вождів, насамперед Сталіна, про що нині майже не згадують з причин як ідеологічних, так і естетичних, бо, попри кількісні показники, майже жодної мистецької новації не знайдено. З відходом сталінщини як жорстокої ідеології та практики, котрі загальмували творчий процес і естетичний пошук, почався новий етап мистецького життя — дещо розмаїтішого та суперечливого, бо партійний диктат у вигляді соцреалізму продовжував панувати.

1. КПСС во главе культурной революции в СССР. М.: Полит. литер.) 1972.
2. *Пайпс Р.* Россия при большевиках. М.: Росс. полит. энцикл. (РОССПЭН), 1997.
3. *Афанасьев В.* Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення: Автореф. дис. доктора мистецтвознав. К., 1984; *Белічко Ю.* Тема–ідея–образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). К.: Наук, думка, 1975; *Попов В. П.* Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. К.: Мистецтво, 1983; *Юхимець Г. М.* Українське радянське мистецтво 1941–1960 років. К.: Мистецтво, 1983 та ін.
4. *Блакитний Є.* Кричевські: Федір Кричевський // Образотворче мистецтво. 1998. № 2. С. 55–57; *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. СПб.: Академ, проект, 2000; *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом // Міст. К.: ВХ-студіо, 2003. № 1. С. 147–162.
5. *Врона І.* Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика. 1931. № 3. 6 січ.; КПРС у резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій, пленумів ЦК. 8-ме вид. Т. 5. (1931–1941). К., 1980.
7. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах пребудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. К.: ЛК «Maker», 1998.
8. *Роготченко О.* Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. Х., 2005.
9. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом // Міст. — К.: ВХ-студіо, 2003. №1. С. 147–162.; *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Окрім Кравченко. Художник і час. Львів: Оранта, 2005.
10. Статті про ювілейну виставку див.: Ж-л «Малярство і скульптура», 1938, № 1, 2.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУПРОТИВУ ОФІЦІЙНІЙ ДОКТРИНІ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

2005

Художник театру разом із режисером вистави — повноправний співавтор постановки, стратег і будівничий зорового образу, оператор усіх можливих видів пластики, живопису, архітектури, скульптури, декоративного мистецтва, дизайну, а також керманич технології постановочного процесу. Сценограф — це творець, що вільно орієнтується в історії мистецтв, літературі, театрі, музиці, фольклорі та етнографії.

Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному і образотворчому мистецтві, але й певними обставинами та нормами естетичного, політичного, соціального характеру кожної конкретної доби. Це надзвичайно важливо в сценічному мистецтві, де художник працює в умовах конкретного театру, разом із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямків і шкіл. У цьому контексті досліджуючи творчі процеси театального митця важливо пам'ятати про непрямі чинники формування творчої особистості і того мистецького продукту, якого чекає від митця соціум. Передусім це соціальне замовлення, яке обов'язково пов'язане з творчістю практично усіх радянських митців. А у тих видах і жанрах образотворчості, де твір проходить цензуру і залежить від схвалення художньою радою до професійної майстерності художника додається ризик не бути зрозумілим непідготовленим у мистецькому сенсі глядачу чи оцінювачу. Фактор такого ризику найбільш ймовірний і передбачуваний у тоталітарних країнах, якою стовідсотково була Радянська Україна від революційного заколоту 1917 року до знищення радянської системи на межі 1990-х років. Разом з тим слід зауважити, що існує і зворотній зв'язок, коли сценограф може активно вплинути на формування творчого стилю театру, підбір репертуару тощо.

Історію українського театру взагалі та роботу театального художника зокрема за минулі періоди в українському мистецтвознавстві хоча і висвітлювали поодинокі видання та переважно журнальні статті, кон-

цепції розвитку тоталітарного мистецтва в українському сценографічному просторі так ніхто і не дослідив. Це пояснюється перш за все політичним тиском на дослідника-мистецтвознавця і практичною неможливістю публікації критичного матеріалу у заідеологізованій радянській пресі. Серед найбільш помітних досліджень радянської сценографії слід відмітити твори таких вчених, як В. Василько [1], З. В. Кучеренко [11,12], Н. П. Чечель [25], М. А. Френкель [23], М. Панфілова [17], Ю. Юзовський [26], А. М. Драк [8], В. Т. Габелко [4], О. Красицька [10], І. М. Вериківська [2], Ю. О. Станішевський [18], Л. Владич [3], Д. Горбачев [6], П. Цибенко, А. Петрицький. [24], О. Паламарчук [16], В. М. Гайдабура [5], А. Є. Жукова та Г. В. Журов [9], Р. Яців [27], А. Г. Горбенко [7], С. Тобілевич [20], В. Неллі [14], Г. А. Фісан [22].

Проблеми дослідження тоталітарного мистецтва знайшли непрямі відображення у мистецтвознавчих дослідженнях пострадянської доби. Це розвідки Н. Мірошніченко, О. Левченко, В. Селіванової, Н. Корнієнко, І. Волицької, М. Поповича, Г. Веселовської, В. Гайдабури, О. Островерх, Н. Шевченко, В. Габелка та інших. У контексті нашого дослідження найбільш цікавою є колективна праця працівників державного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса «Український театр ХХ століття», що вийшла друком 2003 року в Києві. У передньому слові (без авторства) на сторінці 3 зазначається, що: « У цьому виданні принципово розширено методологічний спектр — окрім уже зазначеного, тут активно присутні семіотичні, культурологічні, філософські, соціально-психологічні, герменевтичні підходи, використано «тверезу» компаративістику, елементи синергетики, езотерики та ін. Далі зазначається, що досліджено три великі художньо-естетичні масиви театральних текстів модернізм, соціалістичний реалізм, постмодернізм» [21, с. 3]. На превеликий жаль, більшість задекларованого залишається бажанням редакційної колегії, бо про художників-сценографів сказано зовсім мало і, як завжди, у контексті інших проблем.

Виклад основного матеріалу. Ідейно-естетичні, формально-технічні методи і принципи української сценографії ХХ століття, зокрема 1930–1950 років нерозривно пов'язані з вітчизняним театром, — в усі пори його злету та трагічних сторінок історії. Історичну картину сценографії 1930–1950-х років також неможливо відтворити без аналізу репертуару театрів, творчої діяльності режисерів і театральних колективів, історико-соціальних умов, в яких вони існували. Зростання та формування української сценографії як окремої галузі в образотворчому мистецтві 1930–1950-х років, як і в попередні 1910–1920-і, без високопрофесійного націо-

нального театру. Наприкінці другої половини XIX століття пересувні театральні трупи, де брали участь М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, ставилися нові п'єси І. Карпенка-Карого заклали міцний фундамент традицій національного театру, але школа сценографії почала формуватися з утворенням Першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві. В цьому театрі вперше з'явилася посада головного художника-постановника. Театр Садовського в Києві (1907 — 1917) працював у приміщенні Троїцького народного дому. Вперше на Україні був створений постійно діючий театр демократичної спрямованості, загальнодоступний, де вистави йшли українською мовою [1, с. 43–71]. Різноманітний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. Перед художником вперше на Україні було поставлене завдання не тільки опанувати простір сцени, але й всебічно розкрити на стаціонарній сцені жанрово стилістичні особливості театрального твору, як музичного, так і драматичного. До етапних вистав театру Садовського належать опера «Сільська честь», в оформленні В. Кричевського (1907), «Камінний господар» Лесі Українки — художник І. Бурячок (1914).

Доба Першої Світової війни, Жовтневий переворот, національно-визвольна боротьба на Україні поставила театр, як і масові видовища, оформлення свят, агітпоїздів у становище, коли образотворча режисура художника-постановника вирішувала характер соціально-політичної спрямованості вистави, акцентувала жанрово-стилістичні особливості п'єси або музичного твору.

«Молодий театр», заснований Лесем Курбасом (1917–1919) став творчою лабораторією, де сценографія вперше у вітчизняному мистецтві розкрила нові обрії в естетиці декоративного оформлення вистави. Серед вистав оформлених А. Петрицьким в Києві у «Молодому театрі» — «Цар Едіп» Софокла (1918), «Затоплений дзвін» Г. Гаупмана (1918); М. Бойчук оформив виставу «Молодість» М. Гальбе (1917). Ці роботи художників відзначалися просторовим рішенням, де масштабність декорацій гармонійно сполучалася з масовим дійством акторів.

На харківських сценах починає працювати О. Хвостенко-Хвостов, вихованець Московського училища живопису, скульптури й архітектури, учень К. Коровіна, А. Васнецова. «Героїчний театр-студія» в Харкові показав 1921 р. «Містерію-буф» В. Маяковського (режисер І. Авлов і художник О. Хвостенко-Хвостов). На сцені був розбудований великий станок, сходишки зв'язували два рівня: «Рай» і «Пекло», площини в дусі супре-

матизму були строкато пофарбовані, а костюми були шаржовані, гостро персоніфіковані: «нечисті» персонажі були композиційно вирішені більш вільно, а «чисті» — мали характер ляльок-маріонеток [15, с. 14–15].

1920 року Г. Юра заснував у Вінниці драматичний театр ім. І. Франка, серед фундаторів його був художник М. Драк (навчався в Одеському художньому училищі, в Мюнхенській Академії мистецтв). Співпраця цих митців і в подальші 1930–1950-і роки визначала творче обличчя театру ім. І. Франка. Реальна подача у розбудові сценічної обстановки, що тісно пов'язана з сюжетом і п'єси в багатьох їх виставах поєднувалася з пластичними прийомами, що підкреслювали театральність, умовність і виразність декорацій: «На дні» М. Горького (1920), «Фуенте Овехуна» Лопе де Вега (1923), «97» М. Куліша (1924). Оформлення М. Драком «Фуенте Овехуни» підкреслювала народність і демократичну спрямованість сюжету іспанського драматурга, — були використані елементи мандрівного іспанського театру: великий поміст на бочках, свого роду невелика сцена в таверні, силуетний малюнок із зображенням панорами села, а розфарбований контур водночас був споріднений із тканим килимом. Постановники підкреслили оголеність театрального прийому і конкретизували місце дії.

1922 року був утворений театр «Березіль». Його мистецький керівник і режисер Леся Курбас разом із однодумцем і визначним сценографом В. Меллером створили низку новаторських і принципових за своєю естетичною позицією вистав [12, с. 45–48]. Методи просторового розв'язання спектаклів у театрі «Березіль» своєю концепцією образної структури сценографії ввійшли в історію світового театрального мистецтва доби конструктивізму. П'єси «Газ» Г. Кайзера (1923), «Джінні Хігінс» за Е. Сінклером (1923), «Машиноборці» Е. Толлера були втілені в «Березілі» як віддзеркалення нових ідей, що виникли в театрі в добу конструктивізму, та прагнення до максимального узагальненого ритмопластичного показу нової епохи. Індустріальна техніка, нові принципи дизайнера, гострий динамізм, експресивна мова образотворчої структури декорацій були також своєрідним естетичним маніфестом «Березілі». Відмова від побутової достовірності, відсутність живописно-декоративних елементів у виставі «Газ» була логічним продовженням конструктивних пошуків В. Меллера, — система металевих ферм, на задньому плані — східці, площадки, стіна сцени оголена, на ній напис — «ГАЗ». Отже, максимальне використання планшета сцени з метою вивільнити простір для масових сцен, було не самоціллю, а прагненням загострити ту символіку, що було завданням режисерського задуму, розк-

рити ідею трагізму загибелі робітників газового заводу. Художник-сценограф у своїй праці наближувався до інженера-конструктора, який повинен враховувати динаміку театральної дії в просторі. Під час розробки проекту сценічних конструкцій до вистави «Машиноборці» В. Меллер звернувся до авіаконструктора Калініна, оскільки центральною установкою був діючий та рухомий агрегат, подібний до гігантського пропелера. Новаторська творча робота на сцені «Березіля» була відома далеко за межами України. 1925 року на Міжнародній виставці декоративного мистецтва у Парижі В. Меллер був нагороджений золотою медаллю за макет до вистави «Секретар профспілки» [12, с. 20].

Друга половина 20-х років і початок 30-х р. характерні тим, що театр стає все більш політично заангажованим. Догматизація духовного життя, провокації ідеологічних зіткнень, ворожнеча полеміки між ВУСП-Пом і ВАПЛІТе, плужанами і «гартівцями», С. Пилипенком та М. Хвильовим, який просвітянству протиставляв рух української культури до світового рівня.

В «Березолі» як антитеза уніфікуючим партійним настановам з'являються вистави «Жакерія» П. Меріме (художник В. Шкляїв, 1925), «Король бавиться» В. Гюго (1927, художник В. Шкляїв), «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (1926, художник В. Меллер), «Змова Фіеста в Генуї» (1928, художник Н. Шифрін), «97» М. Куліша (1930, В. Меллер), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932, В. Меллер). Зоровий образ цих вистав був насичений високим поетичним змістом, емоційністю та психологічною пристрасстю, яскравими художніми прийомами [25, с. 61]. В європейському, зокрема в російському, театрах кінця 1920 — початку 1930-х зберігалось творче змагання між сценографами двох напрямків. Перший, де головним було показ динаміки дії, активне прилучення пластичного образу із збереженням ілюзії функціональності речей був характерний для театру В. Мейєрхольда. Наприклад, у виставі «Мандат» були широко використані як основні конструкції концентричні кола, що рухалися майже в глядацький зал, а згодом увозили в глиб сцени персонажів разом із будафорськими речами. Другий творчий метод презентував Московський Комедійний театр В. Татрова, де працювали, наприклад, О. Екстер (оформлення «Ромео і Джульєтта» Шекспіра, 1921), «Федра» — (оформлення О. Веспіта, 1923). В Камерному театрі сценографи створювали зоровий образ, насичений пластичними ідеями сучасного живопису, архітектури, дизайну, та разом із тим прагнули відійти від функціоналізму, створити оформлення, що несе в собі свій власний образ.

В українському театрі можна було спостерігати синтез цих двох на-

прямів, все рельєфніше сценографія в постановочному процесі набирала значення образотворчої режесури, що вирішувала стратегічні напрямки стилістики та розвитку дії спектаклю. Стилiстичні експерименти, коли жанр п'єси у виставі отримує іншу тональність, коли образна структура збагачується та розширюється в заданому режисером напрямку, яскраво відбилися в березилівській постановці «Жакерії» П. Меріме. Режисер Б. Тягно і учні В. Меллера, молоді художники В. Шкляїв і М. Симашкевич надали історії середньовічного повстання французських селян-жаків епічно-експресивного звучання [25, с. 67]. Епізоди-картини вистави були між собою контрастно зіставлені, художники вжили метод полістилічності в оформленні, загострили композиційно костюми, що стали носіями певних характеристик персонажів (Брат Жан, селяни, блазень Будюфон, Сенешаль, вчений, Шанкар та ін.). Художники вдалися до кінематографічних прийомів монтажу крупного плану подачі елементів декорацій із узагальненою пластичною масою оформлення другого плану: кольорові вітражі, силуети стрілочастих арок, вертикалі колон — все це об'єднувалося в легкій, лаконічній і умовній конструкції, що була споріднена із духом середньовічних карнавалів, аскетизмом і патетикою масових релігійних свят. Такий же стиль і підхід до інтерпретації п'єси був і в виставах оформлених у наступні роки В. Меллера в «Березолі». «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» (1929) М. Куліша, «Диктатура» І. Микитенка (1930), «Загибель ескадри» (1933) і «Правда» (1937) О. Корнійчука. Інтеграція живописно-ілюзорних і декоративно-умовних методів оформлення, традицій старого і нового українського театру з його барвистим і лаконічним живописом, конструктивною за логікою побудови (вертеп, шкільний театр бурсаків, постановок «трагікомедій» у часи Києво-Могилянської Академії) простежується у цих і багатьох інших стенографічних роботах кінця 1920 — середини 1930 р. [23, с. 18].

Прогресивні діячі українського театру та образотворчого мистецтва, які працювали на його сценах створили на рубежі 1920–1930-х років унікальний мистецький комплекс формально-технічних, ідейно-тематичних і образно-художніх прийомів, що провіщували подальший розвиток сценографії. Театр у цей період підійшов до межі, яка робила його у радянському суспільстві надкласовим явищем, непідконтрольним у своїх творчих пошуках. Мистецький розквіт його лякав кремлівських ідеологів можливістю своєї «автокефальності» від політики щодо контролю над національними культурами. Ідеологічна нетерпимість, насаджування образу ворога знаменувало собою початок нищення української інтелігенції. Симптоматично, що суд над інспірованою Спілкою визволення

України 1930 року проходив на сцені Харківського Столичного оперного театру. Сценічне мистецтво стає все більше залежним від ідеологічних структур держави, як одне із важливих і пріоритетних мистецтв, що активно впливають на формування соціальної свідомості. Все більше очевидних провокацій на розкол між різними прошарками української інтелігенції, гуманістична суть мистецтва затушовується марксо-ленінськими догмами. Надання переваги класовому над загальнонародським простежувалося в багатьох вказівках вождя, як, наприклад, в листі Й. Сталіна від 21. 04. 1926 до Генерального секретаря ЦК КП(б)У: «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У». Кількість таких циркулярів зростала, як і добровільних «дозорців» на місцях. «Нове мистецтво» 1931 року (№ 35, стор. 4) вміщує статтю І. Брони «Проти буржуазно-академічного театрознавства», де професору П. Рупіну (згодом репресованому) закидається безліч ідеологічних і методологічних помилок: «...характер і метод дослідження й опрацювання тематики є суто описовий, літописно-спостерігальний, буржуазно-об'єктивістський ...Далі, що особливо важливо — вражає відсутність класового трактування мистецьких явищ...»

Вже у першій половині 1930-х українська інтелігенція зазнала важких втрат — були арештовані Л. Курбас, О. Вишня, Й. Гірняк, трохи згодом редактор «Нового мистецтва» В. В. Хмурий, драматург М. Куліш, історик театру, що поклав фундамент великої колекції творів сценографії в Театральному музеї, П. Рупін, багато інших діячів, що брали активну участь у театральному процесі на Україні. Репресії торкнулися не тільки провідних українських театрів, але й інших національних меншин, зокрема, польських. У Першому Державному польському театрі у Києві розпочинали свій шлях визначні сценографи М. Умананський і Ф. Нірод, що зазнав ще під час навчання у Київському художньому інституті переслідувань за дворянське походження. В польському театрі Ф. Нірод створив свої перші талановиті роботи на ниві сценографії: «Справа громадська» Т. Ясенського (1930), «Вільгельм Тель» Ф. Шіллера (1930), «Вулиця радості» (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932), «Єще панська не згинела» О. Скибневського (1933). Вже в першій своїй роботі «Справа громадська» художник показав майстерне володіння формоутворюючими засобами декоративного мистецтва, вмінням загострити пластичний образ вистави. Вже в той час, коли конструктивізм у більшості театрів був загальноприйнятою нормою, митець шукав нові художні прийоми [17, с. 8].

Саме в цей час В. Немирович-Данченко висловив думку, що «реалізм повинен бути відточений до символу». В оформленні вистави «Справа громадська» Ф. Нірод віддав данину українській авангардній сценографії

1920-х років з її експресивною архітектонікою, конкретним смисловим образом, вираженим реальними та непередметними символами — деталями. В «Справі громадській» тло чорних суконь контрастувало із скісними станками, що композиційно утворювали вертикаль декорацій. Перший план створювали реальні деталі та речі — токарний верстат, промислове приладдя. Отже, дієвий простір сцени був чітко розподілений на горизонталь планшету на першому плані та вертикаль другого.

Під час роботи в польському театрі Ф. Нірод часто бував у Москві, — найбільший інтерес у нього викликав Камерний театр під керівництвом В. Таїрова, роботи на його сцені молодого сценографа В. Риндіна. Одним із значних творчих досягнень Камерного театру початку 1930-х рр. була постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, де вперше розкрився талант В. Риндіна як майстра образотворчої режисури. «Патетическая соната» разыгрывается в социальных этажах дома, представленного на сцене, как раскрытый рояль с высоко поднятой крышкой. Ветры революции врываются туда, пробегают по клавишам пролетев от мансарды поэта до рабочего подвала, от буржуазного бельэтажа до каморки швейки...» [26]. Ф. Нірод уважно вивчав принципи просторових рішень вистав у Камерному театрі, водночас розробляв свою власну концепцію зорового образу.

Репресій польський театр у Києві зазнав майже водночас із іншими театрами, зокрема «Березілем». Ф. Нірод після закриття польського театру був запрошений до Запорізького українського драматичного театру ім. М. Заньковецької.

У 1930-ті роки Ф. Нірод в цьому театрі створив ряд яскравих робіт: «Пісня про Свічку» І. Кочерги, «Васса Железнова» М. Горького, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Отелло» В. Шекспіра.

В театрах на рубежі 1920–1930-х зароджувалася доба авангардних пошуків, — початок 1930-х років знаменувався зверненням майстрів сценографії до світу реальних, об'єктивно-існуючих речей, живопис у театрі посідав би більш значне місце, разом із тим художники намагалися у структурах сценічного оформлення зберегти конструктивний, образно-узагальнений і високо поетичний принцип розв'язання вистави. На Харківській оперній сцені продовжували свою плідну творчу працю А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, на Київській — І. Курочка-Армашевський (учень В. Меллера). На початок 1930-х рр. внесок А. Петрицького в авангардну європейську сценографію був досить вагомим, — оформлення вистав «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925, режисер М. Боголюбов), «Вільгельм Телль», Дж. Россіні (1927, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1927, режисер Г. Юра), «Турандот» Дж. Пуч-

чіні (1928, режисер Луї Лабер), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1930, режисер М. Фореггер), «Золота доба» Д. Шостаковича (1930, балетмейстер Є. Вігілев), в драматичному театрі ім. І. Франка — «Вій» О. Вишні за М. Гоголем (1925, режисер Г. Юра) і «Кадри» І. Микитенка (1930, режисер М. Терещенко).

Вистава «Кадри» була здійснена в Одеському театрі Революції. Лаконічний, майже аскетичний за формальними прийомами зоровий образ був розбудований художником як показ нового радянського способу життя. Бутафорія, побутові ознаки були майже відсутні, мотиви сучасної архітектори, (тобто новобудов 1930-х років), їх показ на сцені був підсилений світловими ефектами. У темряві сцени вмикалась ілюмінація зі словами «Маркс», «Ленін».

Містеріальна умовність у показі нового псевдо соборного «соціалістичного» ладу життя поступово входила до обов'язкової програми в оформленні вистав сучасних радянських драматургів. Соціалістичний реалізм як містико-догматична теорія повинен був зробити з художників різних національних шкіл слухняних «зомбі», придушити їх національну свідомість.

Один із adeptів великодержавницького та ура пролетарського радянського мистецтва московський критик М. Михайлов із інквізиторською методикою та ритуальністю досліджував буржуазні, націоналістичні та релігійні відхилення від засад комуністичної ідеології. З-поза кожного рядка його писань виглядала сумнозвісна 58 стаття. «Прежде всего мы имеем достаточное количество фактов, говорящих об активизации буржуазно-мещанских тенденций в области живописи. Возрастание “аполитичной” тематики, стремление сгладить или совсем вытравить в своих произведениях классовую борьбу, сопротивление коренной перестройке изобразительности — вот основные признаки буржуазных тенденций» [13, с. 30].

Суміш фальшивої патетики з неприхованою ненавистю до українського мистецтва можна побачити і на інших сторінках видання. «Работа украинских монументалистов началась еще в первые годы революции, когда организовывалась школа Бойчука (так называемые бойчукисты). Бойчукисты, ориентируясь на “селянскую Украину”, восприняли византийские традиции с их схематическим догматизмом и условностью, отвечавшими задачам художественной интерпретации религиозно-мистических представлений. Все это наложило сильный отпечаток на работы бойчукистов, в которых под видом ориентации на крестьянство “вообще” насаждались образы религиозного искусства» [13, с. 39]. Українські ху-

дожники театру відчували на собі тягар звинувачень у симпатіях до «бойчукізму» більше п'ятдесяти років. Одним із найстрашніших гріхів для сценографа була поява мотивів або виражальних засобів з арсеналу М. Бойчука та його школи. Голодомор 1933 продемонстрував найбільш неслухняним силу влади та можливість подальших жорстоких тортур над народами велетенської держави. Залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців, однак у цілому не могла знищити демократичний і прогресивний характер українського мистецтва, зокрема — театру — між державною ідеологією та митцями точилася невідома широкому загалу «катакомбна» війна. Провідні режисери та художники уникали в своїй роботі замовної помпезності, пишноти, фальші, вульгарної відсутності смаку і дилетантизму. Класичний оперно-балетний і драматичний репертуар залишався в театрі тим фундаментом, на якому будувалася робота театру усіх наступних періодів зміцнілого стилю-методу соціалістичного реалізму.

1. *Василько В.* Театру віддане життя. К.: Мистецтво, 1984. С. 407.
2. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії. К.: Наукова думка, 1981. С. 206.
3. *Владич Л.* Глибока борозна / *Анатолій Петрицький*: Спогади про художника / Упоряд.: Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1981. С. 112
4. *Габелко В. Т.* *Анатолій Волненко*. К.: Мистецтво, 1983. 78 с.
5. *Гайдабура В. М.* Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Худож. Реалії. Людські долі. К.: Мистецтво, 1998. С. 224.
6. *Горбачев Д.* *Анатолій Галактионович Петрицький*. М.: Советский художник, 1971. С. 152.
7. *Горбенко А. Г.* Харківський державний орден Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка. К.: Мистецтво, 1979. 200 с.
8. *Драк А. М.* *Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов*. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. С. 45.
9. *Жукова А. Є., Журов Г. В.* Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. К.: АН УРСР, 1959. С. 234.
10. *Красильникова О.* Борис Васильєвич Косарев вспоминает / Советские художники театра. 6. Состав. В. Кулешова. М.: Советский художник, 1984. С. 320.
11. *Кучеренко З. В.* *Вадим Меллер*. К.: Мистецтво, 1975. С. 80.
12. *Кучеренко З. В.* *Вадим Меллер* / *Хроніка 2000*. К.: 1997. С. 383.

13. Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. М.; Л.: Изогид, 1932. С. 208.
14. Неллі В. Моріц Уманський. К.: Мистецтво, 1966. С. 32.
15. Олександр Хвостов-Хвостенко: Сценограф, живописець, графік / Авт. статті та упоряд. Д. Горбачов. К.: Мистецтво, 1987. С. 128.
16. Паламарчук О. А музи не мовчали. Львів, 1941–1944 роки. Л.: Зерна, 1996. С. 96.
17. Панфілова М. Федір Нірод. К.: Мистецтво, 1969. С. 82.
18. Станішевський Ю. О. Барви української оперети. К.: Музична Україна, 1970. С. 139.
19. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії. К.: Наукова думка, 1970. С. 289.
20. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі: Спогади про Миколу Садовського. Збірник. Упоряд. Р. Пилипчук. К.: Мистецтво, 1981. С. 182.
21. Український театр ХХ століття. К.: Держ. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2003.
22. Фісан Г. А. Дмитро Овчаренко. Нарис про творчість художника. К.: Мистецтво, 1972. С. 47.
23. Френкель М. А. Современная сценография. К.: Мистецтво, 1980. 132 с.
24. Цибенко П. А. Петрицький. Нарис про театральну-декораційну творчість. К.: Мистецтво, 1951. с. 36.
25. Чечель Н. П. Українське театральне відродження. К.: Наукова думка, 1993. С. 143.
26. Юзовський Ю. Патетическая соната // Литературная газета. 1932. 4. 1.
27. Яців Р. Сценографічні шкідці Пронашків: львівська колекція / Л.: Просценіум. 2003.

ГРАФІКА БУКОВИНСЬКОЇ УКРАЇНИ ЯК МОДЕЛЬ НИЩЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ТОТАЛІТАРНОЇ СВАВОЛИ (1930–1950)

2005

Уявлення про сприйняття радянськими «дослідниками» мистецького процесу 1930-х років на теренах Буковини можна скласти, зокрема, на основі однієї з небагатьох праць — видання «Розвиток культури Радянської Буковини» (1961), автор якої Н. Сирота характеризує так званий дорадянський період розвитку образотворчості краю єдиним абзацом: «Але в дорадянський період на Буковині з боку пануючих класів мало підтримку лише таке мистецтво, яке відповідало запитам експлуататорів. Радянська влада ліквідувала всі перешкоди, які раніше стояли на шляху розвитку справді народного образотворчого мистецтва» [1], не роблячи найменшої спроби проаналізувати культурне життя попереднього часу. Навряд чи можна погодитися і з твердженням, що «Образотворче мистецтво періоду румунської окупації представлено дуже бідно», як це подають «Нариси з історії Північної Буковини» [2]. Всупереч подібним оцінкам маємо констатувати, що творче життя першої половини ХХ ст. (до 1940) вирізнялося динамічністю розвитку, наявністю в мистецтві регіону ознак багатьох тогочасних європейських стилів і напрямків, активністю художнього середовища. Дане дослідження — спроба доведення тої шкоди, що заподіяв ідеологічний тиск на митців буковинської України після перемоги СРСР у Другій світовій війні. Цей період мистецького життя Буковини вивчений і досліджений напрочуд мало. Професійно сьогодні мистецтво Буковинської України взагалі і графічну ланку культури регіону зокрема вивчає український мистецтвознавець Ірина Міщенко. Її перу належить переважна більшість матеріалів, що стосуються буковинської образотворчості, на які у даному дослідженні автор неодноразово посилається. Від радянських часів залишилися дослідження Н. Сироти та В. Симоненко, з якими автор не завжди погоджується, але які безмірно важливі у вивченні фактичного матеріалу. Згадки про мистецтво Буковинської України зустрічаємо в творчості

Г. Островського, В. Цельтнера, Л. Попової, М. Бовна, О. Голубця, а також у «Нарисах з історії українського мистецтва» в «Історії українського мистецтва». При написанні даної роботи автор користувався спогадами чернівецького художника Івана Холоменюка та конспектами лекцій 1973 року викладача Київського державного художнього інституту Петра Говді.

На відміну від Галичини, де доволі значну частину митців міжвоєнного часу складали емігранти з Польщі та Східної України, на Буковині працювали, здебільшого, художники місцевого походження, які отримали освіту в мистецьких академіях Відня, Мюнхена, Флоренції, Праги, Кракова, в приватних навчальних закладах Парижа. Серед тих, хто опинився в Чернівцях внаслідок революційних подій та Першої світової війни, можна назвати Г. Левендаля та А. Кольніка.

Слід відмітити, що вже з кінця XIX ст. на Буковині існували непоодинокі мистецькі товариства: «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», 1895–1902), «Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz» («Товариство прихильників мистецтва в Чернівцях», засноване 1903 р.), «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», засноване 1912 року), «Societati artistilor si amicii artelor plastice din Bucovina» («Товариство художників і любителів пластичних мистецтв на Буковині», засноване 1932 року). Згадані об'єднання влаштовували виставки, засновували школи, сприяли популяризації мистецтва. Проте, якщо в 1900–1920-х роках на виставках експонувалися не лише твори місцевих авторів, а й майстрів з найвідоміших європейських художніх об'єднань, зокрема, віденського «Сецесіону», представників різних земель Австро-Угорщини та інших країн [3], то упродовж 1920–1930-х в Чернівцях, здебільшого, можна було побачити тільки роботи буковинських митців, за винятком нечисленних експозицій, таких, як виставка Об'єднання бухарестських художників (1935).

Особливостями культурного процесу в краї були не тільки невелика, порівняно зі Львовом, кількість художніх угруповань, а й те, що тут не існувало характерного для Галичини розмежування мистецьких об'єднань, в тому числі за національними ознаками та художніми уподобаннями, або ж подібне розмежування не мало суттєвого значення. В різноманітній за національним складом Буковині, незважаючи на державну політику румунізації та утискання українського елемента (1920–1930-і), в художньому середовищі декларува-

лися принципи співіснування різних народів. Так, до складу останнього за часом дорадянського угруповання «Societății artistilor și amicii artelor plastice din Bucovina», заснованого 1932 року і очолюваного П. Вероною, входили німці, румуни, українці, євреї, поляки, а в правилах прийому творів на перший «Осінній салон» (1931) було підкреслено, що стати учасником виставки може будь-який буковинський автор, незалежно від національності, виду мистецтва та художніх переконань. В промові на честь відкриття цього «Салону» буковинський міністр та історик І. Ністор сказав: «Я радію, що тут люди перш за все можуть відчувати, що художники вільні від тих хвиль ненависті, які зараз накрили світ. Ми хочемо, аби ви з вашими прагненнями створювали мости, які зробили б можливим гармонійне співжиття всіх національностей в цій країні» [4]. Водночас художники, які вивчали мистецтво в навчальних закладах за межами Румунії, змушені були пройти нострифікацію, відмова від якої тягнула за собою звільнення з роботи.

Характерною для буковинського мистецтва міжвоєнних десятиліть була доволі значна кількість та розмаїття виставок. Серед них: виставки робіт А. Кольніка (1926), М. Топор-Тарновецької (1930), Я. Боронської, Г. Левендаля (1933–1936); І. Константинович-Хайн (1929), експозиція живопису П. Верони, І. Константинович-Хайн та В. Загороднікова (1938); ретроспекція творів Е. Бучевського (1937); виставки чернівецьких графіків (1933–1935); експозиція ікон (1936) та ін. Численні експозиції декоративно-ужиткового мистецтва організовували культурно-просвітні об'єднання, зокрема, товариство «Жіноча громада» разом з «Чорноморе» та «Запороже» 1935 р. влаштували в Чернівцях конкурс «Попис буковинської ноші», вони ж сприяли показу речей «домашнього промислу». Однак найпомітнішими стали загальні виставки буковинських авторів, так звані «Осінні Салони». На Буковині, де існувала давня традиція проведення крайовими товариствами митців щорічних виставок художників, «Осінні Салони» відбувалися в 1931–1935-х роках.

За кількістю поданих творів (від 150 до 290 речей) та представлених на них митців (іноді більше 40) «Салони» не поступаються сучасним виставкам. На перший «Осінній Салон» (1931) пропонувалося подати на розгляд журі, яке очолював професор та художній критик Є. Похонцу, до семи робіт одного автора, виконаних олією, аквареллю, тушшю, темперою або вуглем [5]. Серед представлених в експозиції картин та малюнків переважали краєвиди, портрети, зображення

актів, квітів, натюрморти, досить нечисленними були тематичні композиції та скульптурні твори.

За відсутності в Чернівцях виставкового залу художні експозиції розміщувалися в приміщеннях меблевого магазину (1931), Румунського дому (1932), фундації (1933), в залах Промислового музею (1935–1937). Тільки 1935 року в Чернівцях у дворі Промислового музею було відкрито Дім художників, з майстернями для авторів, які не мали власних ательє [6].

Слід зазначити, що преса дуже активно висвітлювала мистецькі події — від коротких об'яв та анонсів про відкриття виставок до значних за обсягом оглядів. Критика «Салонів» мала, здебільшого, професійний характер, хоча зустрічалися й поверхові описи побаченого. Окрім подібних оглядів, в чернівецькій періодиці публікувалися роздуми про напрями сучасного мистецтва, з'являлися повідомлення про міжнародні експозиції. Найчастіше чернівецькі оглядачі писали про виставки таких буковинських авторів, як Г. Левендаль, Є. Максимович, І. Константинович-Хайн, Є. Ліпецький, П. Верона, А. Кольнік, в творчості яких, окрім традиційного академізму, були присутні прояви багатьох напрямків, характерних для європейської культури в цілому, зокрема, модерну, імпресіонізму та експресіонізму. Прикметно, що академічне малярство і графіка модерну співіснували в творчості тих самих майстрів (це особливо помітно в доробку А. Кохановської, Є. Ліпецького, П. Видинівського), а окремі ознаки мистецтва сецесії та експресіонізму зберігалися в графіці краю до кінця 1930-х [7].

Характерним для згаданого періоду є виїзд багатьох буковинських митців за межі краю. Так, наприкінці 1920-х років переселилася до Торуні (Польща) А. Кохановська, 1931 р. до Парижа виїхав А. Кольнік, в 1937 році переїхав до Бухареста Г. Левендаль. Проте справді масовою еміграція стала в 1940 році, перед приєднанням Буковини до Радянської України, коли за кордоном опинилася значна частина художників. Дехто з митців скористався можливістю залишити край вже після встановлення радянської влади, як це зробив, зокрема, Є. Ліпецький, що виїхав до Німеччини у жовтні 1940 року, а 1944 року емігрував до Румунії П. Видинівський. Наслідками цього явища стали руйнація мистецького середовища краю і виключення з історії буковинської культури імен багатьох неординарних художників, практично повна заміна митців з європейською освітою вихованцями радянських навчальних закладів, що були направлені на Буковину, як і в інші області Західної України.

Картину мистецького життя краю в 1940–1941 роках можна відновити лише частково, оскільки збереглися тільки уривчасті відомості про цей період. Так, невідомий довоєнний склад і чисельність місцевого осередку Спілки радянських художників України, хоча про його існування говорить той факт, що окремі з буковинських митців, як от Л. Копельман, були прийняті до цієї організації в 1941 році (після звільнення Буковини від фашистів їм довелося ще раз пройти процедуру прийому до Спілки). Натомість в архівах можна віднайти дані про утворення Товариства чернівецьких художників, до складу якого увійшли П. Видинівський, Л. Копельман, М. Криніц, К. Держик, І. Клігер, В. Вольфер, Б. Горн. Цілком ймовірно, що мова йде про одне і те ж об'єднання. 1940 року в Чернівецькому будинку народної творчості було створено мистецьку студію, в якій працював методистом-консультантом з живопису і скульптури відомий графік П. Видинівський.

Більш докладно висвітлений в документах післявоєнний період. У звіті про роботу Чернівецького відділу в справах мистецтв за липень-грудень 1944 року повідомляється про утворення об'єднання художників і організацію майстерні, яка працює над виконанням замовлень державних та інших установ, та про підготовку до відкриття великої виставки буковинських митців [8]. У серпні 1944 року було створено (за деякими відомостями — відновлено) студію «Художник Буковини», до складу якої входило 29 осіб. В одному з архівних документів зазначено, що «Наслідком творчої роботи студії явилась перша звітна виставка художників Буковини, яка відкрилась 23.11.1945. Студія готується до виставлення своїх робіт на республіканській виставці образотворчого мистецтва. Студія потребує систематичну допомогу з боку Спілки радянських художників України (організація філії спілки), а також в організації скульптурного цеху при студії» [9]. 1946 року експозиція творів художників Прикарпатського військового округу та буковинських митців демонструвалася в Чернівецькому окружному Будинку офіцерів.

У лютому 1945 року відновило свою роботу Вижицьке училище прикладного мистецтва, в якому почали навчання 160 студентів.

У травні 1946 року газета «Радянська Буковина» повідомляла: «Скульптор Б. С. Горн працює над пам'ятником генерал-майору Ф. А. Боброву, який буде встановлено в чернівецькому парку Культури та Відпочинку... Скульптурний цех почав масовий випуск настільних бюстів та художніх фігурок» [10].

Серед художників, які працювали в Чернівцях упродовж 1940–1950-х, необхідно згадати О. Киселицю (1912–1999), І. Холоменюка (1926 р. н.), Б.

Купневського (1910–1995), П. Борисенка (1905–1993), І. Беклемішеву (1904–1988), Л. Копельмана (1904–1982), К. Держика (1888–1965), С. Хохалева (1916–1998), А. Тебенькову (1909–1976), В. Симашкевича (1907–1976), В. Симоненка (1921–1985), В. Санжарова (1927 р. н.), О. Плаксія (1911–1986), Я. Очеретька (1916–1996), Е. Нейман (1926–2003), В. Лассана (1923 р. н.), М. Криніца (1909–1973), М. Вілкова (1924–1992), Г. Васягіна (1928 р. н.), М. Смоліна (1923 р. н.), М. Советова (1910–?), М. Молдавана (1921–?), І. Клігера (1913–?), Д. Нарбута (1916–1998). Більшість цих митців, за винятком буковинців О. Киселиці, Л. Копельмана, К. Держика, М. Криніца, М. Молдавана та І. Клігера, опинилися в Чернівцях після війни. «За післявоєнний період загін буковинських художників поповнився такими талановитими митцями, як П. Борисенко, Б. Купневський, В. Симашкевич, В. Монаков (насправді — В. Монахов. О. Р.), І. Беклемішева та ін.» [11]. Серед останніх — і С. Хохалев, який приїхав до Чернівців за направленням Комітету у справах мистецтв в серпні 1945 року. 1948 року художником-постановником Чернівецького музично-драматичного театру став Д. Нарбут. Цікаво, що в повоєнний час художниками в чернівецькому театрі, як правило, працювали митці з інших областей України (ще в 1940 році сюди переїхав О. Плаксій, а в 1947 — В. Лассан).

Чисельність буковинської організації Спілки радянських художників України зростала дуже повільно, в складі об'єднання переважали новоприбулі, а не місцеві художники. В 1948 р. в Чернівцях працювало близько 60 митців, з яких членами СРХУ були тільки 10 осіб. 1951 року до її складу входили 13 художників, в 1958 році — 14. 1959 року Спілка нараховувала 17 членів і кандидатів в члени (всі — безпартійні), в 1960 р. вона налічувала 22 члени і кандидати. Єдиною мистецькою, а, по суті, виробничою структурою, що функціонувала одночасно зі Спілкою, стало утворене 1948 року Чернівецьке кооперативне Товариство художників, до якого увійшли понад 50 митців. Проте, невідомо, як довго існувало це об'єднання. 1957 року «Спілка радянських художників України м. Чернівець» перейменована у Чернівецьке обласне відділення Спілки художників УРСР.

З метою забезпечення координації роботи художників і партійних органів в 1940-х роках у Спілці було введено інститут уповноважених. 1945 року таким уповноваженим було призначено К. Держика, з січня 1947 ним став П. Борисенко.

Слід зазначити, що під пильним наглядом знаходилася і організація виставок, про що свідчить, зокрема, «Доповідна записка про ор-

ганізацію виставки робіт Чернівецьких художників» від 9 червня 1948 року. В березні 1948 року Спілку критикували за те, що за три роки не було проведено жодної виставки, а роботи художників носили грубо схематичний або символістський характер. Проте і надалі, на відміну від 1920–1930-х, загальні виставки буковинських авторів проходили раз на декілька років (в 1945, 1948, 1950, 1954, 1956, 1957). Разом з тим поступово збільшувалася кількість тематичних та персональних експозицій. Так, 1949 року в краєзнавчому музеї відкрилася виставка «Прикладне мистецтво Радянської Буковини», 1955 року до 100-ліття від дня народження І. Франка експонувалася графіка, 1959 року було організовано виставку творів І. Холоменюка та В. Санжарова «Перша бригада комуністичного труда м. Чернівці», 1960 року — експозицію до 90-ліття В. Леніна, відбулися виставки К. Дзержика (1955), І. Беклемішевої (1959), Д. Нарбута (1959), М. Смоліна (1960). Починаючи з III обласної виставки (1950), на якій було подано близько

400 творів, видавалися каталоги (як правило, без вступної статті), упорядниками яких в цей час, за браком мистецтвознавців, були самі художники. Контроль за діяльністю існуватиме і надалі. В доволі ліберальному 1959 році в протоколі засідання правління Чернівецького осередку Спілки з'явилися рядки: «Правлінню необхідно суворо контролювати підготовку до виставок 1960 року. Необхідно кожного члена спілки і працюючих художників взяти під особливий контроль, допомагати, контролювати і консультувати» [12].

Важливою ознакою мистецького процесу 1950-х стала організація в краї виставок робіт художників з інших областей України і республік СРСР, тематичних експозицій, відвідування Чернівців бригадами митців з Києва та Москви. В доповідній записці заступника начальника обласного відділу мистецтв Лейченка як одне з важливих завдань пропонувалося «Практикувати приїзди композиторів для творчих концертів, а також бригад радянських художників для творчої допомоги художникам Буковини» [13]. В залах краєзнавчого музею проходили виставки з фондів українських та центральних союзних музеїв, покази творів окремих митців. Так, 1952 року тут відбулася виставка лєнінградського художника М. Моторіна, 1958 року — харківського автора Л. Чернова, 1959 року — львів'ян В. Савіна та А. Манастирського.

Активно впроваджувалося відкриття колгоспних галерей мистецтва, експонування виставок чернівецьких авторів у селах області. У 1959 році подібні галереї були створені в Путильському районному Будинку культури та в Будинку культури колгоспу ім. Ватутіна с. Кос-

тичани Новоселицького району [14]. Вперше 1947 року було поставлене питання створення окремого художнього музею, в 1951 році розроблено штатний розпис для нього. Щоправда, останнє, незважаючи на постійне, протягом десятиліть, обговорення питання, було здійснено тільки на початку 1988 року. Планувалося 1952 року створити і музей прикладного мистецтва, який згодом відкрився у Вижниці. У березні 1951 року в с. Клішківці Хотинського району було проведено в подальшому традиційний захід — Тиждень культури.

Як і у Львові, окрім відновлення, а по суті, створення в повоєнний час чернівецького осередку Спілки радянських художників України, було переглянуто музейні колекції, значну частину мистецьких творів з яких віднесено до груп збереження, небажаних для показу. До подібних груп потрапили, зокрема, живописні портрети священників, урядовців, політичних та громадських діячів краю, парадні портрети членів королівських родин, роботи художників, які виїхали за межі СРСР.

Своєрідним виховним чинником для митців стали і пресові огляди, які часто, особливо в 1940–1950-х роках, вирізнялися підкреслено менторським тоном. Загальним місцем більшості журналістських оглядів, що підмінили собою професійну художню критику, стало звинувачення художників у створенні краєвидів, а не «суспільно значимих» композицій. Після відкриття III обласної художньої виставки в 1950 році газета «Радянська Буковина» у статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною» писала: «Сам факт організації обласної виставки свідчить про те батьківське піклування, яке проявляють більшовицька партія і радянський уряд про художників області. Разом з тим, згадана виставка показала і істотні недоліки, яких допускають чернівецькі митці. До останнього часу ці помилки і недоліки не стали предметом більшовицької критики. Насамперед вражає вузькість та ідейна бідність тематики творів художників... Невже, крім осіннього рум'янцю та першого снігу художник нічого не бачить у нашому буйному і натхненному радянському житті?...» [15]. Відповідальність критика, на якій ще в 1930-х наголошував один з буковинських мистецьких оглядачів Альбріх [16], було замінено на ідеологічну витриманість його висновків, а в публікаціях мова майже завжди йтиме тільки про тематику творів, а не їх мистецьке вирішення.

Суворі ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що присутній в будь-якому історичному періоді «офіціоз» став домінуючим не тільки в замовних роботах, а й в експозиціях, перетворившись на обов'язковий елемент доробку практично кожного

митця, втілюючись у численних творах ленінської, колгоспної та воєнної тематики. Остання присутня здебільшого в творчості художників-фронтовиків — графічні серії В. Симоненка, П. Борисенка, живописні полотна С. Хохалева, Б. Купневського. Характерним для цього часу є створення речей, вочевидь не відповідних історичній правді, проте ідеологічно «вірних» (Л. Копельман «Гуцули читають *Искру*»). Так звана «сучасна тема» проявилася і в пейзажах, що стали своєрідною «індульгенцією» для митців, які не здатні були повністю перейти на засади нового методу. Можливо, саме тому з'явилися наприкінці 1940 — на початку 1950-х рр. такі загалом нехарактерні для І. Беклемішевої твори, як «Промивка лантухів на цукровому заводі», «Колгоспне стадо», «Ліс — новим будовам», «Тваринницька ферма» з постатями-стафажками. Подібне спостерігаємо і в творчості інших художників, в краєвидах яких природа стає мальовничим обрамленням для зображень доків та електростанцій. Характерним є і те, що людина, незважаючи на розповсюджені гасла, по суті, перестає цікавити художника як особистість, об'єкт психологічного дослідження, що відбилося, зокрема, і в назвах. Судячи з них, звертання до зображення певної особи необхідно аргументувати її соціальним статусом — «Портрет стахановки II текстильної фабрики т. Зелінської», «Портрет аспірантки медичного інституту т. Перепелиці» М. Висоцького та ін.

Упродовж 1940–1950-х років на виставках з'являлися і цілком нові різновиди мистецьких творів. В експозиції 1956 року можна було зустріти, наприклад, діорами З. Вольчика «Збір цукрового буряка» та «Посів кукурудзи» [17].

Прикметно, що навіть для митців, роботи яких критика 1930-х років визначала як «революційні маніфестації», підкреслюючи їх соціальну спрямованість (Л. Копельман), соціалістичний реалізм виявився надто вузьким, обмеживши коло робіт композиціями на «ленінську тему», портретами військових та передовиків, вміщеними в газетах карикатурами та заставками до свят, промисловими краєвидами. Водночас на теренах Буковини не відчувається відкритого протистояння авангардних течій та соцреалізму. Натомість можна говорити про поступове підпорядкування соціалістичному реалізму всіх мистецьких проявів, що особливо помітно протягом 1950-х. Згодом ця тенденція дещо послабиться і «єдиний творчий метод» радянської образотворчості співіснуватиме з окремими зовнішніми ознаками художніх напрямів початку ХХ ст.

Таким чином, мистецтво Буковини 1930–1950-х, як і в інших областях Західної України, вирізнялося винятковою активністю художнього життя 1930-х, наявністю в образотворчості краю найрізноманітніших мистецьких течій. В 1920–1930-х на теренах Буковини почалося формування професійної художньої критики. Проте, культура краю мала і деякі відмінності. Так, мистецькі об'єднання створювалися тут не за художніми уподобаннями або національними ознаками, а за ознакою професійної приналежності, а контингент учасників виставок, як правило, обмежувався тільки буковинськими авторами. Упродовж 1940–1950-х, після приєднання Буковини до Радянської України, відбулися значні зміни в культурному середовищі краю, внаслідок виїзду за кордон значної частини художників і направлення до Чернівецької області вихованців радянських мистецьких навчальних закладів та фронтовиків. На відміну від попереднього часу, коли буковинські художники мали змогу не тільки вчитися у відомих мистецьких центрах Європи, а й через виставки, поїздки та друковані видання знайомитися з новими течіями, контакти з світовою культурою були практично перервані внаслідок майже повної ізоляції країни. Для зазначеного періоду характерною стала жорстка ідеологічна регламентація творчості, постійний суворий нагляд за діяльністю окремих художників та єдиної мистецької організації — Спілки радянських художників України, створення умов для якнайшвидшого впровадження і дотримання «єдиного творчого методу» радянського мистецтва — соціалістичного реалізму, який на десятиліття практично поглинув всі інші художні прояви.

Перелік митців, які брали участь у творчому процесі Буковини 1930–1950-х років

Пантелеймон Видинівський (1891–1978) — Віденська академія образотворчих мистецтв, історичні, батальні композиції, портрети, ілюстрації до творів О. Кобилянської та ін. (1920-ті).

Георг Левендаль (1897–1964) — Петербурзька академія мистецтв, театральні декорації, портрети.

Євзебій Лінецький (1889–1970) — Баварська академія образотворчих мистецтв у Мюнхені, Віденська академія мистецтв. Портрет, пейзаж, театральні декорації. Портрети діячів укр. культури та історії (О. Кобилянської, Т. Шевченка, Л. Кобилиці).

Артур Кольнік (1890–1972) — Краківська академія мистецтв, станкове малярство та графіка («Родина», «Дівчинка з ведмедиками»),

книжкова ілюстрація (до байок Е. Штейнбарга, 1928).

Одарка Киселиця (1912–1999) — Празька академія мистецтв, чл. СХ з 1954, портрети, натюрморти. Мати-героїня.

Іван Холоменюк (1926 р. н.) — Київський художній інститут, Львів. інститут декор.-прикл. мистецтва, чл. СХ з 1961, «Тракторист товариш Князь», «У колгоспній кузні», «Колгоспний коваль», «Плотогони».

Борис Купневський (1910–1995) — Київський художній інститут, Ленінградська академія мистецтв, чл. СХ з 1946, «М. Горький у хворого В. І. Леніна», «Великі стратеги революції», «Свій майстер», «Після трудового дня».

Павло Борисенко (1905–1993) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1938, фронтові малюнки, «Зустріч визволителів», «В університет», «О. Кобилянська читає «Кобзаря» селянам с. Димки», «Поздоровлення з високою нагородою», «Збирання цукрових буряків», краєвиди.

Ірина Беклемішева (1904–1988) — Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1938, краєвиди.

Леон Копельман (1904–1982) — Академія мистецтв Флоренції, чл. СХ з 1941 (поновлений в 1945), чернів. і карпат. краєвиди, портрети переселенців та військових, плакат, карикатура.

Корнелій Дзержик (1888–1965) — «Гуцул з трембітою», «Перший колгоспний сніп», «Полонина», «Колгоспний сад».

Сергій Хохалев (1916–1998) — Сімферопольське училище ім. М. Самокиша, чл. СХ з 1946, краєвиди, «Лісосплави на Пруту».

Антоніна Тебенюкова (1909–1976) — Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1945, скульптури «Червоногвардієць», «Жертви фашизму».

Володимир Симашкевич (1907–1976) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1946, «Портрет ланкової М. Микитей», «Портрет знатної доярки тов. Зубік І. Д.».

Володимир Симоненко (1921–1985) — Одеське худ. училище, чл. СХ з 1967, портрети, «Заклик до братання».

Володимир Санжаров (1927 р. н.) — Львів. інститут декор.-прикл. мистецтва, чл. СХ з 1961, портрети ланкових М. Кошмарик, Л. Молдован, стахановки М. Бузиан.

Олександр Плаксі́й (1911–1986) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1959, театр. Художник.

Яків Очеретко (1916–1996) — Харків. худ. інститут, Київ. худ. інститут, чл. СХ з 1949, темат. композиції «Олекса Довбуш», «Лук'ян Кобилиця», «Лісосплав на Черемоші».

Еллаїда Нейман (1926–2003) — Одеське худ. училище, чл. СХ з 1960, краєвиди «На Буковині», «Колгоспна пасіка».

Валентин Лассан (1923 р. н.) — Батумський худ. технікум, чл. СХ з 1964, театр. Художник.

Моріц Криніц (1909–1973) — Берлінська академія мистецтв, чл. СХ з 1947, портрети передовиків та військових, краєвиди.

Михайло Вілков (1924–1992) — Одес. худ. училище, чл. СХ з 1970, темат. комп. «Чабан в горах».

Григорій Васягін (1928 р. н.) — Харків. худ. інститут, портрет, пейзаж, чл. СХ з 1961, «Берегометський ДОК», «Електростанція».

Микола Смолін (1921 р. н.) — Харків. худ. інститут, чл. СХ з 1964, темат. Композиції «Перші мазки», «Земля буковинська».

Ігнац Клігер (1913–(?)) — Паризька школа мистецтв, чл. СХ з 1947, «Піонерка», «Ольга Кобилянська».

Данило Нарбут (1916–1998) — театр. художник, автор етнографічної серії з зображенням костюмів Буковини.

1. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав, 1961. С. 101.

2. Нариси з історії Північної Буковини. К., 1980. С. 313.

3. *Міщенко І.* Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (За матеріалами Державного архіву Чернівецької області) // Вісник Львівської академії мистецтв. Вип. 11. Львів, 2000. С. 51–62.

4. *Міщенко І.* Осінні салони в Чернівцях // Матеріали IV Буковинської Міжнародної історико-краєзнавчої конференції. Чернівці, 2001. С. 412–415.

5. Там само.

6. *Міщенко І.* Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.): Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю // Чернівецький обласний художній музей. Річник. Рік I. 2002 рік. Чернівці, 2003. С. 7–18.

7. *Міщенко І.* Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.) // Мистецтвознавство України. Вип. 3. К., 2003. С. 43–46.

8. Державний архів Чернівецької області. Ф. Р-16. Оп. 1. Спр. 10.

9. Там само. С. 5–6.

10. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя. 1940–1998 // Митці Буковини: Енцикл. довід. / Авт.-упоряд. Т. Дугаєва, І. Міщенко. Чернівці, 1998. Т. 1. С. 8.

11. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини... С. 102.

12. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя... С. 10.

13. Там само.

14. *Сирота Н.* Розвиток культури Радянської Буковини... С. 103.

15. *Дугаєва Т., Міщенко І.* З хроніки художнього життя... С. 9.

16. *Міщенко І.* Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.)... С. 7–18.

17. V обласна художня виставка: Каталог / Упоряд. В. Симоненко. Чернівці, 1956.

ТЕТЯНА ЯБЛОНСЬКА

2005

Вона причарувала усіх своєю «Старою з рибою» ще до війни — правдивістю, логічною, вивіреною композицією, віртуозним відчуттям кольору...

У 1949 році досвід і враження, набуті під час роботи в колгоспі в роки війни, зроблять молоду художницю всесвітньо відомою.

Її «Хліб» — твір, який вже не один десяток літ вивчають у всіх мистецьких академіях світу — підніметься над усім жанровим живописом величезного СРСР. Каторжна жіноча праця у повоєнному селі, де практично не залишилося чоловіків, у Яблонської переросла в глибоку філософську сповідь.

Трохи раніше, у сорок шостому, вона написала «Тополі на Бульварі Шевченка». Такий відверто іпресіоністичний твір — за подібне можна було й до ГУЛАГу зариміти — міг дозволити собі лише незаангажований і дуже сміливий митець.

Протягом довгого мистецького життя її уподобання змінювалися. Від відвертого реалізму п'ятдесятих («Ранкова гімнастика») до лаконізму «Молодої матері» (1964). Від сюрреалістичної жінки, що летить у повітрі («Насіння», 1969), до розкішного живопису «Життя триває» (1971). Далі — зображення юнака на пагорбі, вікно у Венеції. Це вже вісімдесяті. Чинovníки від мистецтва лише безсило сичали...

Тетяну Нилівну знали усі художники. І вона усіх знала. Пам'ятала роботи, виставки, дати. Все життя була талановитим учнем і геніальним вчителем. Суворим, треба сказати, вчителем. А пензля не випускала з рук до останніх днів і навіть годин свого довгого, многотрудного і щасливого життя.

Сумно, що її вже немає серед нас. І слава Богу, що вона була.

ВЛАДИМИР ВИРАЧЕВ НИКТО НЕ ЗАБЫТ...

2006

«Я много преодолел во имя цели: создать как можно больше красивых, содержательных вещей для наших соотечественников и чтоб вид искусства камнерезный — ювелирный в будущем стал традиционным в советской Украине», — напишет в автобиографии в августе 1981 года уральский художник Владимир Виравчев, который приехал в Украину в 1967 году по приглашению Министерства культуры для воссоздания потерянного и забытого некогда мощно развитого камнерезного промысла. Именно Владимиру Алексеевичу Виравчеву, 1928 года рождения, русскому, уроженцу города Ирбита Свердловской области, суждено было стать тем художником, тем мастером, который возродил из небытия и вывел на европейский уровень ювелирное искусство нашей страны, вобравшее в себя исторический опыт скифской скани, фантастической филиграни, сложных конструкторских и технологических приемов изготовления изделий фабрик И. Маршака и опыта безымянных художников-ювелиров огромной империи, которые жили и работали в Киеве, Харькове, Донецке, Одессе и практически в каждом волосном и уездном городке державы. В декоративном искусстве Украины лишь два вида — кузнечный и ювелирный промысел — пострадали так же, как сакральное иконописное искусство. Практически эти виды были уничтожены. Сегодня становятся очевидными причины происходящего в культуре страны между 1930 и 1970 годами. Ответ поразительно прост. В стране воинствующих безбожников, где было уничтожено 90 % культовых сооружений, независимо от принадлежности к вероисповеданию, новые иконописцы стали бы нонсенсом. Злую шутку с кузнечным и ювелирным искусством сыграла личная нелюбовь вначале Ленина, а затем Луначарского и других менее известных политических персонажей на коммунистическом олимпе. Традиционные славянские виды национальной культуры были расценены как искусство, обслуживающие классы угнетателей рабочего движения. Лукавее и циничнее формули-

ровки сложно было бы придумать, однако факт остается фактом. Профессиональное кузнечное искусство (кроме крестьянской утилитарной кузницы) и ювелирное бижутерийное (искусство, обслуживающие именно средний класс, рабочих и крестьян) в Украине было практически уничтожено. Такое было бы немисливо сделать без социального заказа. И хотя прямых доказательств об уничтожении промыслов не обнаружено, совокупность исторических фактов позволяет сделать следующие выводы. На рубеже XIX и XX веков Украина была одной из мощнейших стран-производителей ювелирной продукции. На Чикагской всемирной ювелирной ярмарке (1893) и Антверпенской выставке (1894) изделия фабрики И. Маршака из Киева заняли практически все призовые места. В это же время по всей стране (имеется в виду Украина в нынешних границах) практически в каждом городе существовала профессиональная кузница, выполняющая очень сложные с художественной и технической точек зрения заказы. Все объясняется просто. Капитализм развивал культуру кузнечного дела, основываясь на экономическом, политическом и социальном факторе. Именно социальный фактор и стал основой ненависти молодой советской чиновничьей поросли по отношению к традиционному искусству. Кузнечное и ювелирное ремесло в большинстве случаев было цеховым, родственным. Этому способствовала логика такого вредного, опасного, часто травматического производства, где от работы одного человека подчас зависел успех всего заказа. Родственные отношения между чужими людьми не могли быть одобрены новым строем. Некогда цветущие промыслы — гордость державы — естественным путем пришли в упадок. Сорок лет в искусстве — это четыре поколения мастеров. Расхожая поговорка «кузнецом становятся в кузнице», часто применяющаяся с трибун партийных конференций и съездов как иносказание, в реальности определила горькую участь искусства металла большого — кузнечного и малого — ювелирного в Украине. Семидесятые годы минувшего столетия ознаменовались недолгим идеологическим послаблением и разрешением реанимации некоторых видов национального искусства. В Киеве, Переяславе-Хмельницком, Ужгороде, Львове началось строительство музеев-скансенов. Безусловно, это была дань европейской моде, где этнографические музеи, с представлением национальной архитектуры, народной утвари, исконных ремесел, были в моде. Такое строительство в Украине и заставило руководство обратить внимание на отсутствующие кузницы и ювелирные художественные мастерские. (Изделия из золота, производящиеся на заводах Украины, не имели национальных черт). Первая твор-

ческая кузница с участием художников Александра Миловзорова и Олега Стасюка заработала именно в поселке Пирогово под Киевом, где началось строительство Музея народной архитектуры и быта. С возрождением народного ювелирного промысла дела обстояли гораздо сложнее. Нужно быть справедливым и отдать должное системе культурного обмена в стране конца шестидесятых годов. Переговоры с Россией о переезде в Киев художника-камнереза на уровне Министерства культуры велись несколько лет. Выбор пал на Владимира Вирачева и Владимира Стародубцева из далекого Свердловска. В 1967 году Владимир Вирачев с женой и двумя маленькими детьми переезжает в Киев. Годом позже из России приезжает его напарник по Свердловскому ювелирному заводу Владимир Стародубцев. Почему именно эти люди согласились оставить насиженные места, работу с хорошим заработком и приехать на целинное поле неразвитого камнерезного дела в Украину. Ответ прост. Это были фанаты камня, его потрясающей красоты и энергетики. Камнем можно заболеть. Диковинные узоры малахита, бирюзы, яшмы, сердолика могут заворожить и увлечь в непростое путешествие, кого в мастерскую с невыносимыми каторжными условиями труда, кого за десять тысяч верст для возрождения забытого промысла. Тогда, в конце шестидесятых, предложение о переезде на юг получили два десятка художников-камнерезов, но приехал Вирачев. Он был потрясающим знатоком камня. Сейчас я понимаю, что Украине нужен был именно такой художник, который отдал всего себя. Друзья шутя называли его «сапожником». Он не обижался. Первая запись в трудовой книжке четырнадцатилетнего паренька в 1942 году гласила о том, что В. Вирачев принят сапожником на Лосиное торфопредприятие. Он шил сапоги для фронта, а с 1943-го пятнадцатилетним подростком оседлал трактор, на котором проработал до 1946-го, пока с фронта не вернулись односельчане. С 1946-го началось настоящее человеческое счастье. Володю зачислили на камнерезное отделение Уральского училища прикладного искусства в городе Нижнем Тагиле. Студенчество прервала четырехлетняя служба в Советской Армии, а затем, с 1952 года и до отъезда в Украину, — бессменная работа на тяжелой камнеобработке. Художник Уралмашзавода, мастер, начальник участка Свердловского ювелирного. Блестящая защита диплома в затянувшейся на пятнадцать лет учебе и на пике славы и пути к настоящей карьере неожиданный отъезд в чужую страну. Этот шаг долго обсуждали. Он был с точки зрения производственника нелогичным. Четверть века тяжелого заводского труда, защита диплома под руководством известного уральского мастера Васи-

лия Горохова открывали путь к нехитрым радостям и «светлому советскому будущему» той страны. Он избрал путь пионера и ухал в Украину, где не всегда понимал, о чем говорят на собраниях его рабочие и руководители. Первые шаги самостоятельной работы в Киеве были сделаны на экспериментальном заводе «Металлогалантерея». Владимир Виращев получил должность художника по обработке камня, помещение, станки и задание. Задание состояло в том, чтобы в короткие сроки «подготовить рабочие кадры и всячески помогать в организации производства». Короткие сроки вылились в пятилетку. Пять лет упорного труда на новом месте с новыми людьми. Однако опыт удался. Участок заработал и стал основой нового цеха уже на новом заводе, получившем название «Украинские самоцветы». Сейчас, тридцать лет спустя, диву даешься, какого высокого профессионального, художественного, творческого уровня создавались мало серийные партии запонок, брошей, кулонов, колец, шкатулок с использованием кабошонов поделочных камней, производящихся в соседнем цехе. Экономическая сторона вопроса давала мощный плюс. Создавалось искусство для народа не в переносном, а прямом смысле. Красивые модные запонки из сердолика, лазурита, яшмы, обрамленные в мельхиор и нейзильбер, стоили от двух до пяти рублей. Эта продукция была по карману любому человеку. Эстетическая сторона производимой художественной продукции достигала совершенства. В цеху уже работало несколько художников, мастеров художественного литья, чеканки, а также бригада эмалиров и художников-ювелиров, создающих уникальные творческие вещи, судьба которых оставалась неизвестной.

В 1972 году по взаимной договоренности предприятий Владимир Виращев переходит в художественный комбинат Союза художников Украины, где получает то самое задание — наладить производство художественных ювелирных изделий с использованием поделочных камней. Новый ювелирный участок с камнерезным уклоном заработал в конце 1973 года. Этот мини-цех оказался кузницей целой плеяды талантливых украинских ювелиров-камнерезов, достигших уже не всеукраинской и не всесоюзной, а всемирной славы. Работы Виталия Хоменко и Владимира Друзенко заняли призовые места на ювелирной выставке в чешском Яблонексе — ювелирной столице Западной и Восточной Европы. В цеху выросли художники мелкой пластики и ювелирного дела С. Маро, С. Серов, А. Падий, А. Роготченко, В. Полонский. Ювелирный цех киевского комбината стал инициатором ярмарок, ежегодно проводимых в системе Художественного фонда. Ювелирные производства между серединой семидесятых и серединой девяностых открылись практически во всех об-

ластных комбинатах, превратившись в целую индустрию уникальных мелкосерийных произведений ювелирного искусства с обязательным использованием поделочных камней. В Киев на ежегодные ярмарки-форумы приезжали представители из всех республик бывшего СССР, а на последнюю ярмарку приехали чехи, венгры, болгары. На рубеже девяностых Киев стал законодателем ювелирной моды страны и предтечей нового витка искусства металлопластики уже в драгоценных металлах с использованием драгоценных камней. Появились новые стили, новые имена и новые победы.

«Последние годы значительное время уделяю творчеству, помогаю молодым мастерам. Ряд моих учеников являются членами Союза художников. Сам я тоже имею мечту быть членом Союза художников. Специфика искусства, которому я себя посвятил, требует много инструментов, материалов и другого оборудования, что составляет колоссальные трудности, но все преодолимо при желании», — напишет в 1981 году в автобиографии художник-камнерез.

Владимир Виравчев похоронен в Киеве. Он стал членом Союза художников и родоначальником великого стиля украинского ювелирного искусства.

ЕДУАРД БАЗИЛЯНСЬКИЙ

2006

Дорогий читачу! Я маю щасливу і приємну нагоду ознайомити Вас із творчістю чудового київського митця — живописця і графіка Едуарда Базилянського. Цей монографічний опис-есе, підготовлений до сімдесятип'ятиліття майстра. Радісно і сумно водночас. Радісно тому, що нарешті вийде друком книжечка про непересічну особистість, сумно, що ця монографія — перша. Такому майстру, митцю такого таланту і мистецької вдачі до сивого волосся і славного ювілею годилося б мати книжок про себе більше. Але він, Едуард Базилянський, такий, який є: скромний, ввічливий, інтровертний, талановитий і, на превеликий жаль, неоцінений у тій мірі, на яку заслуговує. Було б нечесно сказати, що про нього, члена Спілки художників з 1970 року, не чули чи не знають. Зрозуміло, знають. Його живописні роботи експонувалися практично на кожній великій республіканській та міській виставці. Ім'я живописця неодноразово згадувалося у пишних всесоюзних каталогах, а от до купи роботи зібрали лише одного разу — на персональній виставці 2002 року. Пригадую, який був резонанс. Репрезентований у київській виставковій залі на Червоноармійській його живопис здивував і причарував. І це підтвердило стару істину про те, що митцеві раз у певний період (для кожного свій) необхідно звітувати у форматі персональної виставки. Книга відгуків — лакмусовий папірець події, замайоріла записами: «Спасибі Вам за кольори. Таїсія. 24 березня», або: «Спасибі за кольоровий образ, за соковитий живопис. 30.03.2002. (Без підпису)». Багато тут щедрих слів від друзів-живописців, але мені, мистецтвознавцю, найцікавіші і найдорожчі спалахи емоцій саме простих відвідувачів, пересічних наших громадян, які, ідучи вулицею, побачили картини у вікні і зайшли на виставку. Зайшли без запрошень, не на фуршет і обов'язкові у таких випадках промови, а за велінням почуття і серця. Такі записи дорогого варті. Це — наснага для художника і дороговказ.

Забігаючи наперед, можу сказати, що усі без винятку роботи Едуарда Базилянського самостійні. Врешті, у такому висновку нового нічого немає, але, разом з тим, не про кожного митця таке скажеш. Тут немає образи. Справжній митець — людина переважно імпульсивна і доволі часто керується емоціями. Буває так, що, не бажаючи того, художник потрапляє у полон якоїсь школи, майстра, чи навіть конкретного образу. Так було і буде. Це логічно і нормально, за це не слід дорікати. Але ми констатуємо інше. Об'єкт мого щирого мистецтвознавчого захоплення, мій друг Едуард Базилянський, ніколи не потрапляв ні під чий вплив. Він завжди був і залишається професіоналом, потужним колористом, чудовим композитором (будівником композиції живописного чи графічного твору) і сповідувачем міцного академічного малюнка. Тому живопис його логічний, усе зображене тримається купи, і навіть у буянні різнобарвних колірних сполучень відчутна чітка лінія попереднього графічного ескізу, часом зробленого, а часом лише продуманого.

Малюнок у житті живописця Базилянського відіграв величезну, можливо найважливішу роль. Одна з кімнат його київської квартири у старому дореволюційному будинку по вулиці Пирогова, де висота до стелі — 3,5 метра, а з вікна відкривається краєвид, який не змінювався ось уже сотню років, перетворена у графічну майстерню. Я і раніше знав про неабияку любов Едуарда до малюнка, але побачене під час написання матеріалу перевершило усі сподівання. Кімната-майстерня, «відвойована» у родини, являє собою один великий образ його величності малюнка. «Відвойовано» — це сказано жартома, бо його дружина Людмила Олександрівна завжди підтримує Едуарда у всіх його справах протягом всього їх понад сорокарічного подружнього життя. Аркушів різних розмірів із зображенням навколишнього життя (від величезних метрових до маленьких, формату шкільного зошита) тут було чи, краще сказати, жило сотні, можливо, тисячі. Це — внутрішній світ маестро. «Натюрморт», «Старе дерево», «За кухлем пива», «Мій куточок (Безсоння)», «Втомилась», «Прогулянка» та багато-багато інших олівцевих малюнків, зроблених з настроєм і любов'ю. Переважна більшість — закінчені твори, але є і підготовчий до живописних майбутніх робіт начерковий допоміжний матеріал. Внизу, частіше у правому куті, лаконічний підпис «Ед.», або «Ед. Б.» Раптом розумію, що це не просто малюнки, це відтворення його, Еда, філософії. Філософії у власному розумінні. Не на продаж, не для художньої ради, а для себе, бо, певно, він інакше не міг. І зараз не може. «Під новий рік», «Продавець насіння». Можливо це згадка про час, коли хлопчиком під час страшної війни працював на заводі, коли відбудову-

вав післявоєнний понівечений і зруйнований красень Київ, де пройшла голодна юність у перешитій з військового френча бобочці і завжди тісній маечці на міцних юнацьких плечах. Щось загадкове і романтичне у тому повоєнному «Ед», яке зберіг до нового тисячоліття. Певно, так його називали у дворі на Воровського, в армії, де відслужив три довгих роки, у Поліграфічному інституті імені І.Федорова, який закінчив у 1961-му з відзнакою. «Моїм першим професійним вчителем був Віталій Федорович Рябов, — розказує Едуард Базилянський. Він показав мені професійні підходи і прийоми у малюнку і живопису, брав мене на етюди, опікувався мною, вчив, за що йому (на жаль, вже покійному) велика подяка і шана». Віталій Рябов ставився до Едуарда обережно, не задавлював штатними завданнями у талановитому юнакові індивідуальність і несхожість з іншими.

Колись геній українського малярства Анатоль Петрицький сказав: «Художник мусить вміти робити усе». Ця фраза стала девізом мистецького життя Едуарда Базилянського. Вміти робити все. Так і жив. Так і працював — чесно і скромно. Як не прикро, а звання і досі не має... Чверть століття бездоганної роботи на посаді голови комісії з питань майстерень з нежитлового фонду. Це робота без грошей, на громадських засадах, кропітка і виснажлива. Даєш майстерню — радість. Для художника майстерня — це життя. Довгі роки сам був безробітні, пізніше звільнилося приміщення у сирому підвалі по вулиці Саксаганського. Всі бажаючі відмовилися. Дісталася Едуардові. Про його портфель вагою у півпуда з документами на майстерні усієї Київської організації, з яким Едуард був нерозлучним, ходили легенди і анекдоти. Легенди про чесність, сумлінність і принциповість, анекдоти про можливі наслідки, якщо загубиться портфель. Портфель не згубився, згубилася вдячність...

«Іду в неділю в електричці рано-вранці в Гребінку і спостерігаю за людьми. Господи, які ж вони мені рідні. Натруджені порепані руки, втомлені обличчя, жінки майже завжди сплять, чоловіки розмовляють у пів голоса, інколи пробіжить зграйка студентів. Мій рідний народ, мійлюбимий народ. Точно знаю, що все для тебе зміниться на краще...» (Запис розмови художника з мистецтвознавцем).

Творча доля складалася успішно. Іще до армії пощастило відвідувати студію під керівництвом відомого київського художника Г.В. Киянченка. А ще мав щастя працювати у студії Спілки художників, яка знаходилася тоді на Хрещатику. За етикою тих часів молодого початківця до студії привів В.Рябов. Працювали поруч — хлопчина і маестро. Студію відвідували маститі професіонали. Це був спосіб життя і спілкування творчої

київської інтелігенції. Такий собі творчий клуб. Керував студією Георгій Меліхов. Здається, що із доармійського життя у Едуарда Базилянського — це найяскравіший спомин. Для чоловіка армія — випробування фізичної сили, самоствердження, моральне зміцнення. Для декого армія — трагедія. Едуард Базилянський прослужив в Радянській армії з 1951 по 1954. Важкі післявоєнні роки сталінщини. Міцний фізично, людяний, добрий, із умінням жити в колективі, Едуард Базилянський у війську одразу став своїм. Художник — армійська еліта. Художника в армії люблять.

Чоловіки з роками стають сентиментальними. Підмічено, що більшість їхніх спільних спогадів — саме про армію. «Був такий випадок. У перші армійські дні нас, молоде поповнення, після бані одягли у військову форму і вишикували на плацу. Почалося знайомство командира частини з молодими бійцями. Я — високий, стою у другому ряду, ховаю за плечима етюдник, з яким не розлучався від самого призивного пункту. Командир питає: “Художники є?” Я з другого ряду роблю крок уперед і гучно відповідаю: “Є!”. Саме у цей момент мій етюдник падає долі, розкривається і фарби з пензлями райдугою розлітаються по асфальту. “Бачу”, — сказав комроти і пішов далі. Я присів, фарби збираю, а рота... Ні, не сміялася. Хлопці “іржали”!» (Запис розмови художника з мистецтвознавцем).

Листи однополчан додому несли на батьківщину до рідних олівцеві малюнки Едуарда. Після дембеля повертався у рідний Київ з чемоданом малюнків. Зараз про таке лише в кіно побачиш. Сотні образів армійських друзів: «Майор Катриш», «Лейтенант Мухін», «Кухар», «Старшина», «Валя Мельничук — киянин», «Боря Смишляєв з Казані», «Вася Марченко — футболіст». Армійська юність. Брати з усіх республік колишньої могутньої імперії. Казань, Воркута, Ташкент, Москва... Зараз усе це — закордон, а колись — єдина футбольна полкова команда, де правим півзахисником грав киянин Базилянський. До речі, у футбол почав грати ще до війни. А з 1947 року став членом колективу «Юний динамівець». Посвідчення зберігає до сьогодні.

Про живописну творчість Едуарда Базилянського варто почати розповідь від 1956-го. Ще студент, але уже дорослий, після пережитої війни, після служби у війську, юнак сприймав навчання у виші, як Господнє благословіння. Працював по 16 годин на добу, таким нестримним було бажання навчитися живопису. Саме тоді він закохався у професію, зберіг і проніс цю любов через усе життя. «Натюрморт з апельсинами» 1957 року дає сьогодні усі підстави стверджувати, що живопис як один із можливих шляхів художньої творчості був обраний Едуардом Йосиповичем

цілком закономірно. Він був і залишається живописцем. Він писав і пише живо, соковито, яскраво і радісно. Він любить життя, і це відчувається в кожному творі маестро, це передається свідомо і підсвідомо у діалозі твір–глядач.

«Я дуже люблю вечір. Натури не притримуюсь. Завжди вношу емоційне навантаження, настрої. Без цього твір не живе, бо стає нецікавим. Я намагаюсь зробити все для того, щоб твір хвилював глядача. І це практично завжди знаходить відгук, — сказав в одній з розмов Едуард Йосипович і продовжив розповідь, уже згадуючи щось зовсім інше із своєї довгої життєвої історії. У Карпатах я був в середині 60-х років. Написав багато етюдів і, використовуючи їх як базу, зробив уже в Києві великі живописні твори, присвячені Карпатам. Дивний край, я в нього досі закоханий».

«Седнів взимку». Ну хто з художників не був у Седневі! Свого часу це маленьке селище на Чернігівщині стало Меккою українського мистецтва. Дивна річ, столичний хлопець Едуард Базилянський не просто сприймає, а огортає силою свого таланту цю центральну вулицю провінційного селища, яких сотні, тисячі по країні. Від 1964 до 2004 цю вулицю зобразять дуже багато українських художників, але лише у Базилянського вона стане такою неповторно-замріяною, Шевченківською. Наша українська рідна вуличка, оспівана талановитим українським митцем. У той період середини шістдесятих Едуард Базилянський багато, можливо, занадто багато уваги приділяє формі. Він ліпить форму кольором, інколи промальовуючи у живописному творі, як на олівцевих малюнках чи акварелях старих майстрів 19 століття, одну чи дві деталі. «Натюрморт з рибою». Цікаво, ще про стиль «гіперреалізм» ніхто не знає, певно не знає і Едуард Базилянський, але інтуїтивно він докладає багато зусиль для надреалістичної передачі образу: робить це делікатно, вводячи акцентований предмет у коло інших, лише намічених і ледь промальованих. Можливо — це були ігри майстра, а можливо — передчуття нових тенденцій. На порозі стояв суворий стиль, який система намагтиметься придушити в зародку. Не хочу стверджувати, але пропоную, як версію. «Старі човни» — це відповідь митця на бульдозерні московські і перші в СРСР нонконформістські одеські екстер'єрні парканні виставки живопису. Човни — зелений, червоний, синій. Човни — люди зі своїми проблемами, сподіваннями, тугою. Доля човна, як і для людини, доля буває щасливою, буває навпаки. Навпаки — частіше. Човен на березі — це людина, яка прожила своє життя, але ще не вмерла. Це момент істини між життям і смертю. «Я пишу густо, мастихіном. Як на мене, живопис взагалі мусить бути густим, насиченим. Признаюся, я часто не до-

тримуюсь класичних канонів. Мені це набридає, іноді хочеться «побешкетувати». (Із запису розмови художника з мистецтвознавцем). Міській людині, жителю п'ятимільйонного мегаполіса-Києва, Едуарду Базилянському, як і багатьом іншим столичним митцям, необхідні були замські поїздки-враження. Місцем душевного комфорту для митця стають Карпати. Карпатська серія. «Хата у горах» — пастозно написаний живописний твір. Сюжет простий — хата у передгірській долині у променях сонця, що заходить. Таке буває лише у горах — Бескиди, Кавказ, Кордильєри. Мить, коли сонце ще не сіло і перефарбовує звичні колірні сполучення, перетворюючись на хулігана-абстракціоніста. Біла мазанка стає червоною, сіра стріха — синьою, небо горить полум'ям. Ед це побачив і змалював. Красива вийшла картина! А ось «Річка у лісі» і морський пейзаж з хвилями (можна вважати, що зображено Гурзуф): скелі в морі, нерівний злам берега і повільна хвиля, що накочується, колір хвилі і неба майже однаковий, що створює особливий настрій. «Зима в Росії» (як на мене, якась дуже українська ця зима), «Чернігів у березні» з кривою вуличкою (бо автобус привіз художників з Седнева до Чернігова на етюди і проколів шину. Поки шину міняли, вже й часу на малювання не стало. Тож малював, не відходячи від автобусу, що побачив, не шукаючи красивих краєвидів. А вийшло несподівано і на інших не схоже. Так буває). «Прохідний двір». Це вже початок дев'яностих. Рідкі берізки київського прохідняка від Пирогова до бульвару Шевченка. Такий собі ліс в уяві художника між бетонних домівок. «Я це придував разом з «Сріблястим ранком». Але ж дахи справді з мого вікна видно і берези росли, щоправда не так густо». «Старі човни», «Старі човни. Вечір». Дивна річ, у Едуарда Базилянського, цілком реалістичного живописця, у кожному натурно зображеному образі живе інший, філософський. Човни (улюблений мотив живописця, до якого він повертається кожні п'ять-сім років) перетворюються в образи людей. Для когось це очевидно і зрозуміло, для когось — ні, але жодного не залишає байдужим. На те й мистецтво, якщо це дійсно мистецтво. У Карпатах колись був випадок, про який художник неодноразово згадував: «Довго йшов вгору і опинився між хмарою і землею. Осінь. Тихо, лише струмочок дзюркоче. Раптом чую, десь поблизу отара йде. Іще мить — і з'явилися вівці, а позаду — пастух. Підійшов, привітався, капелюха зняв і питає, чи можна подивитись. Став тихенько за мною і спостерігає. Через деякий час дивлюся, а його вже й немає. Оце і є інтелігентність простої людини. Не став докучати, бо побачив, що я працюю. Бувало, правда, й інше. Колись у Криму прискіпливий глядач почав доводити, що такого місця в природі не існує, і бухта

зображена неправдоподібно, і що багатотонний корабель не може так стояти на піску, на березі. Я мовчав. В уяві можливо все. Просто не всі здогадуються. А може усім і не треба. Ніхто ж не нав'язує. А особливо сьогодні, коли в образотворчому мистецтві дозволено практично все. Чи виграла від цього образотворчість? Питання, мабуть, більш філософське. Певно, без відповіді». Тим часом тиша маленької майстерні на Оболоні перетворюється у сільський натюрморт з рушниками, глечиками, квітами і яблуками. Щиро, чесно, з любов'ю до Батьківщини. А ось березовий гай і жінка в білому капелюсі читає книгу, мабуть роман з французької історії, або молоду модну в київських салонах Лесю Українку, а книжечки поруч — це Фройд, Ніцше, Франко, Кобилянська... «Околиця міста». Рік створення не зазначено. Так, наче самий початок дев'яностих. Дивлюся і не можу намілюватися. Едік мого питання не розчув чи не хотів розчути. Так все ж таки, де це? Костопалівка, Діадорівка, Шулявка, Солом'янка, Дачі Куліженка, Совки чи Стара Дарниця? А врешті, яка різниця. Околиця Києва — вона і є околицею. Твір живописний, явно писаний в майстерні. Тони пастельні, день був короткий, зимовий. Посередині зображено будинок за парканом. Мені здається, що я бачив його раніше. Точно бачив. Це ж моя Солом'янка кінця п'ятдесятих — початку шістдесятих. Півтора поверховий будинок за парканом, збудований ще прадідом, водяна колонка на розі двох вулиць, сараї з дровами і вугіллям. Мені щовечора треба наколоти ці кляті дрова у сараї і привезти їх санчатами у холодні сіни. Вранці, до роботи, бабуся протопить піч, а коли я прийду зі школи, треба буде перекрити в'юшку, стане тепло і затишно до самого ранку. Під вікном пробіжить смішний двоголовий трамвай номер вісім, а в півдня підемо дивитись з пацанами, скільки щоглів і чижиків вловили сьогодні хлопці з Батієвої гори — наші щасливі конкуренти, які, на відміну від нас, не ходять щоденно до школи, бо вже закінчили по сім класів, а це — «неповна середня». Звідки все це Едуард знав, я ж ніколи йому про своє дитинство не розказував. Я не люблю його згадувати, а тут картинку побачив і розчулився. А ось «Вечір. Додому.» — класичний приклад виставкової діяльності розвинутого соціалізму. Тема соціальна, але ж, як майстерно, із щирою любов'ю до зображуваних, виконана. Дівчата йдуть з ланів і співають. Дівчата відпрацювали дванадцять годин за свій трудовень і повертаються додому веселі й усміхнені. Вони щасливі, ці чесні радянські дівчата, вони вірять у справедливість гасел і точно знають, що потрібні своїй державі. А що праця важка — перетерплять, бо найголовніше — мир у всьому світі, і щоб імперіалісти не розпалили нової війни.

Філософ цей Базилянський. Усе знає, усе відчуває тонко. «Чекання». Ворони чорні на подвір'ї, прописані майстерно, наче підказка, хто ж головний у композиції. Напіввідчинені двері, а в них — стара жінка в окулярах, за якими давно не видно очей. Минулого вже нема, нема й майбутнього. Моторошно від такого живопису. Щось він занадто чесний, вистражданий. А взагалі страждань на долю покоління «Еда. Б» випало стільки, що люди в інших країнах чи на інших континентах у страшних снах своїх не бачили. Та понад усі негаразди, що вже минули, до сьогодні кривавою раною споминів залишається війна. «Я не хочу, не люблю це згадувати, я жену від себе тяжкі, мов свинцеві хмари над осіннім полем, спомини дитинства та післявоєнної юності. Відчай, страх і трагедія для п'єси, для драматурга — знахідка, а для реального життя — це зовсім не потрібний іспит». Одна з останніх робіт Едуарда Йосиповича — «Ворог Рейху. Гетто». Зображено дитину років 11 — 12. Хлопчик із великими сумними очима, сповненими жаху. Він ніс кілька картоплин і моркв за пазухою до своїх рідних у гетто, де помирають з голоду, і потрапив на есесівця з величезним псом. Увесь скарб викинуто на бруківку. Шаленіє пес, рветься до дитини. Виснажене, втомлене обличчя, худенькі ручки і величезні виразні очі. В очах усе, вся гама почуттів. Очі благують, очі застерігають. Зрозуміло, що це гетто. Зрозуміло, що хлопчину стратять, як і сотні, тисячі ні в чому не винних дітлахів. Образ вистражданий. «Я з ним розмовляв, коли малював». Художник почав свою живописну розповідь, запросивши у співавтори глядача. Нехай глядач сам закінчить страшну цю історію. Мабуть цей хлопчик з Бабиного Яру, чи Освенціму, чи Майданеку, а може, з Биковні?

«У всіх зараз є свій хіт. (Сміється.) Цей — мій». «Біля старої хати» — великий (метр на півтора) твір. Чудовий соковитий живопис. Фарб буяння, композиція продумана, вибудована, логічна. Стара хата під стріхою. Кіт у лівому нижньому куті, смішний і кумедний, але справжній, з усього видно, що боець. Від кота погляд іде вгору до майстерно прописаного вікна і вертається по колу у правий нижній кут полотна до реалістично змальованого куща. Наче ж нічого особливого, а як зачаровує. Бо правда.

«Дорогой мой критик! Я внимательно прочел текст и очень хотел бы, что бы все мои замечания нашли отражение в твоей весьма интересной работе обо мне. Написано искренне, живо, талантливо. Спасибо. Но поскольку это касается меня, я счел нужным кое-что уточнить и добавит. Может быть ты используешь мои пояснения и воспоминания. И еще. Мой отец погиб в первые дни войны. Безотцовщина могла засосать меня

в ужасные дебри, но, благодаря желанию рисовать и читать, я сумел уберечь себя от многих несчастий. Это я понял потом, осознал и мысленно горячо благодарю Судьбу. И еще. Я никогда не был ни комсомольцем, ни коммунистом (из пионеров выгнали за хулиганство). Так сложилось. Я этим никогда не бравировал, особенно сейчас, когда многие плюют в свое прошлое, выпячивая грудь, и кричат о своем патриотизме. Я украинский художник. Все мои работы украинские. Это моя Родина. Но я патриот в душе — тихий, без криков. Политику не люблю. Связывать мое творчество с политикой бессмысленно. Высшее счастье для меня — написать хороший холст и быть от этого счастливым. Алеша, может все это покажется тебе слишком высокопарным, но я был и остаюсь предельно искренним и хочу быть понятым тобой. Обнимаю, твой Эд. Баз.» (3 листа художника до мистецтвознавця).

Правда і емоційне велике хвилювання це, певно, найперша ознака творчості і життєвого шляху Едуарда Базилянського. Але ж ми точно знаємо, що найкраща картина — ще попереду. Щастя Вам, маестро!

КОВАНЫЙ МЕТАЛЛ ГЛАЗАМИ ИСКУССТВОВЕДА

2006

Каждый новый виток развития общества обязательно сопровождается рождением новых направлений в творчестве, которые, в свою очередь, непременно создают условия для возрождения уже существовавших ранее видов искусства. Исходя из этой формулы успех нынешнего украинского кованого металла можно было бы предвидеть этак лет пятнадцать назад. Явной ошибки в таком суждении нет.

Оживающее постсоветское пространство

Развитие советской строительной индустрии в сталинско-хрущевское время не привело к развитию прикладных видов искусства за исключением литья декора из бетона и алебаstra, что сложно отнести к рангу творчества. Роскошь и богатое убранство всегда были атрибутами, сопутствующими символу власти. Окончившийся период недостроенного социализма плавно сменился капитализмом в уже существовавшем ранее обличии.

Из всех обязательных в этом случае составляющих более всего нам для анализа и сравнения интересен строительный бум и, может быть, возникновение банков, как самых мощных и надежных заказчиков кованого художественного металла в последующие после перестройки пятнадцать лет. Законы капитализма жестоки, просты и логичны. Характерной чертой современной бурной эпохи перемен явилось возвращение к утраченным ценностям. Как ни парадоксально, но более всего в художественном творчестве страны расцвели практически уничтоженные виды и жанры изобразительного искусства. Прежде всего это коснулось ювелирного и кузнечного дела. Два десятилетия в жизни страны это слишком мало для того, чтобы говорить о серьезных успехах новорожденного искусства, вместе с тем это вполне достаточный временной промежуток для возрождения и воссоздания утраченного. Бурный рост во всех регионах Украины кузнечного промысла определил его логичную трансформацию

в ранг искусства. Об украинском кованом металле в последнее время говорили в России, Беларуси, а также в таких развитых в культурном отношении странах как Америка, Польша, Чехия, Израиль, Германия...

Очень бы хотелось сказать, что мы уже равные среди равных в мире, но, наверное, это было бы преждевременно. А может и не нужно соперничать с теми странами, где искусство кованого металла всегда было в почете, где кузнец-художник в городе оставался фигурой знаковой и никакому чиновнику не приходило в голову уничтожить кузнечное производство, усматривая в нем пережиток капиталистического прошлого?

Да, мы в неравных условиях. И в большинстве украинских случаев развития утраченной профессии, приходилось учиться заново ходить. Поражительная схожесть в желании воссоздать утраченное объединила восток и запад. Практически одновременно с провозглашением независимой Украины стали создаваться вначале крохотные, маленькие, затем более мощные кузнечные центры в Киеве, Донецке, Львове, Ивано-Франковске, Симферополе, Одессе. Новое коттеджное строительство стало активно использовать кованый металл в конструктивных решениях и убранстве. Появился заказчик — возродилось ремесло.

Искусствоведы Донецка и Львова, Крыма и Киева тихо радовались, констатируя на своих теоретических конференциях развитие кузнечества как промысла. О кузнечестве, как искусстве в масштабах всей страны, говорить было рано. Но несправедливо было бы утверждать и то, что кузнечного искусства в Украине за годы советской власти не было вообще. Было. Но количество кузнецов-художников можно было пересчитать на пальцах одной руки. Не хочется вспоминать о грустном. Имея Донбасс с огромными запасами металла, западную Украину с ее традициями кузнечных промыслов в народном искусстве, юг страны, где в археологических раскопках древней Таврии находят кузницы скифского периода, кузнечные образцы столичной архитектуры рубежа XIX–XX столетий, все уничтожить и потерять одновременно, — испытание, которое по плечу не всякому обществу. Мы пережили.

Логика становления искусства

Вначале возродилось из пепла забытое ремесло, затем ремесло переросло в творчество. Процесс этот сложный и не быстрый. Для развития кузнечного предприятия, кроме желания и любви к искусству, нужно много прозаического, не связанного с высокой модой. Помещение, оборудование, уголь, наличие заказов, налогообложение, отношения с местной властью официальной и неофициальной, кредиты, взятые на создание предприя-

тия, и воспитание кузнеца (он должен быть человеком, влюбленным в магию горячего металла) — это далеко не все проблемы, стоящие на пути возрождения.

Не всем это оказалось по плечу. А логика проста до смешного. Нет горна и кузнеца — нет и произведения. Это один из немногих видов художественного творчества, когда материальная база является основным условием создания произведения.

Но есть и еще одно обязательное условие развития кузнечного искусства в любом обществе — наличие «одержимых» идей людей. Вот здесь постылый лозунг «Схід і захід разом» наконец-то реально оправдан. Кузнечное искусство во времена «развитого социализма» задавили с одинаковым идиотизмом на Востоке и на Западе Украины. А буквально с первых дней независимости и там, и там одновременно заработали первые частные кузнечные предприятия, пересилившие все издевательства местного чиновничьего произвола и достигшие к началу нового тысячелетия приблизительно одинаковых мощностей и художественного уровня.

Беда общая — отсутствие профессиональных кадров. В России есть Красносельское училище, Мухинское училище, Строгановское училище и еще три десятка кафедр кузнечного искусства в больших областных центрах Поволжья, Сибири, Дальнего востока. И нравиться кому-то это или нет, а результат убедителен. Кузнечное дело и кузнечное искусство в России развито гораздо сильнее. И отношение к кузнецу-производителю и кузнецу-художнику там лучше, чем у нас. И заказов больше, и дороже квадратный метр каторжного кузнечного труда. У нас по-настоящему развито овладение кузнечной профессией только во Львовской Национальной Академии Искусств. Есть и другие учебные заведения — Киевский институт прикладного искусства имени Михаила Бойчука, несколько центров в западном регионе. Но этого не просто мало, этого ужасающе мало для развитой центральноевропейской страны с пятидесятиmillionным населением и традициями, которых хватило бы на десяток стран.

Вместе с тем, к художественному образованию в прикладных профессиях во всем мире отношение разное. В Европе кузнец обязан иметь образование, но в большинстве случаев оно техническое. Работе с металлом студентов обучают в колледжах, школах, училищах. Это мог бы быть наш украинский путь развития профессии. Ведь по всей стране открыто много престижных лицеев, коллигиумов, школ закрытого типа. Организовать кузнечное обучение в таком заведении не составит труда для его владельцев.

Ведь деньги нужно вложить сравнительно небольшие, зато резонанс

творческого воспитания юного поколения мог бы быть очень сильным. Представляете, какая могла бы быть реклама? В загородном доме уважаемого человека кованые украшения работы сыновей. Безусловно, это пока фантазии, а вот то, что такая практика определяет техническое совершенство, и то, что заграничный кузнец технически подготовлен гораздо лучше нашего, — факт.

Их техническая база мощнее и совершеннее. Но фокус в том и заключается, что технике можно быстро обучиться, а нам определен путь творческий, многосложный. Уж очень талантливый наш народ, чтобы разминаться на километры одинаковых завитушек.

Благое дело — возрождение кузнечного ремесла. Иногда я думаю, что все происходящее и происшедшее — это Господнее испытание. Мы могли бы не растерять традиций. Ведь мы трудолюбивый и очень добросовестный народ — многонациональный народ с глубокими историческими корнями. Проедьтесь маленькими уездными городами — и все поймете.

Какое было цеховое единство и какой высокий был уровень художественного металла! Вот — уцелевшая старинная решетка в Горловке, а вот — в Зинькове, а эта — в Виннице и очень схожая — в Коломые... Удивительная трансформация кованного железа невысокой материальной и вместе с тем огромной духовной ценности.

Современное украинское кузнечество имеет несколько путей развития. Характерным для всего национального «ковальства» сегодня остается новаторство, межующие с явно авангардным стилем большинства мастеров от Донецка до Ужгорода. С искусствоведческой точки зрения все легко объяснимо. Большинство участников сегодняшнего «металлического процесса» не имеют специального художественного образования, а если оно и есть, то, как правило, не «металлическое». Это и хорошо и плохо одновременно. Профессионал после шести лет академической муштры очень аккуратно идет по пути новаторства.

Вместе с тем художник-дизайнер или художник-график или художник-проектант, не обремененный уроками профессии, может создать абсолютно новый образ в «чужом» и незнакомом ему материале. В мировой практике таких случаев множество. Так, например, знаменитый образ машины-жука, подхваченный фирмой Фольксваген еще до войны и тиражируемой до сих пор, был придуман далеким от машиностроения французским архитектором Ле Корбюзье.

В нашем случае ясно определимы работы кузнецов-производственников и кузнецов-художников. Художников в Украине пока меньше. Как правило, это вчерашние студенты Львова, либо художники (их совсем мало),

получившие образование в России и Европе. Я не берусь однозначно определить чьи работы интереснее и лучше. Как и во всяком деле здесь очень многое зависит от личности мастера.

Лакмусовой бумагой в данном случае является не работа в цеху, не заказ для «крутого бизнесмена», «авторитета» или депутата и даже не участие в коллективном труде кузницы, а именно творческая, практически всегда неутилитарная и непродаваемая работа. Такой работой обычно бывает вещь, созданная для художественной выставки.

Художественная выставка, таким образом, становится центром мироздания творческого процесса. Есть кузнецы, где о художественных выставках вообще никто не слышал, но, к большому счастью, выставка как некоммерческая субстанция сегодня знакома большому количеству людей, трудящихся у горна.

Художественная выставка — как платье от Кутюр

Давайте поговорим о выставке престижа, где нет коммерции и где демонстрация идеи и образа, мастерства и умения определяют сознание. Бытие остается на втором плане. Художественная выставка это как платье от Кутюр. Его (платье) не носят. Им любуются и вдохновляются. Цель в данном случае преследуется иная — поиск нового образа. Возможного образца для подражания.

Коммерческих выставок за последнее время было предостаточно. Это абсолютно нормальный процесс становления и утверждения ремесла. Презентация решетки на окно, витой лестницы на второй этаж «жирного» особняка либо пролет межлестничного пространства сегодня уже не удивит зрителя и заказчика. Нужна изюминка. Вот этой изюминкой и становится некоммерческая, творческая, подчас непонятная работа.

Если уже совсем честно, то это звенья одной цепи. Это как «оживочка» в живописи, когда на зеленом фоне появляется неоправданная ярко красная точка. Неоправданна она с точки зрения дилетанта, а профессионал знает, что красное привлечет внимание к зеленому, а общая гамма станет такой, как в природе. Присмотритесь. Отсюда логика. Заказчика нужно заинтриговать, заинтересовать и убедить. Желание сделать творческую работу — обязательный атрибут художника. Иначе это ремесленник.

Если бы все в Украине развивалось с такой логической последовательностью, как развивается искусство кованного металла, вероятно, мы бы были сегодня первыми в мире. А именно. Коммерческая выставка породила творческую. Промежутком стали Ивано-Франковские фестивали-форумы кузнечного мастерства и Донецкий мастер-класс,

закончившийся созданием уникальной кованой аллеи в центре промышленного города.

Выставка «Орнаментальне ковальство–2006»

Все случившееся ранее стало прелюдией к самому главному — художественной выставке в престижном зале Киева — галерее Киевской организации национального союза художников Украины «Мистець», расположенной в самом центре столицы на улице Васильковской. За два года удалось провести три выставки профессионального художественного кованого металла Украины — «взрослую», молодежную и международную. По количеству посетителей и резонансу в пятимиллионном городе выставки художественного металла до сих пор остаются лидерами.

Практически всем киевским предшествовали художественные выставки в Ивано-Франковске. Лучшее отсорбировалось и экспонировалось в столице. Нынешний год для Киева оказался урожайным. Сразу две выставки. Молодежная всеукраинская — «Ковальське сузір'я» экспонировалась с 13 по 21 марта и Международная выставка кузнечного искусства «Орнаментальне ковальство» прошла со 2 по 11 июня.

История искусства — наука очень точная. Эмоции, не подкрепленные фактами, остаются в ранге чувственного восприятия, пропадающего так же быстро, как меняется настроение. Я предлагаю Вам документальный материал. Книга отзывов — это критерий, который больше всего боится художник. Здесь всегда правда и она может быть всякой.

«Подих вічності — метал, гармонійна думка — в металі, огненні діяння — метал, святість духу — метал, передвічність — минуле, сьогодення, майбутнє — метал. Дякую щиро організаторам за прекрасну виставку. Бажаю Вам чесності у житті. Не полишайте обраного шляху. З повагою, Катерина». 3.06.06.

«Железный дракон» — гениально!» Слипченко О.

«Дякую за чудову виставку! Речі, які тут виставлені, надихають людей замислитися над сенсом життя і не робити різних помилок протягом віку. 3.06.06. П. Стельмах»

«Потрясающая выставка! Одна из тех немногих, что запоминаются на всю жизнь. Среди работ, представленных на этой выставке есть настоящие шедевры. Огромное спасибо. В. Грузинский».

«Супер, спасибо! Коля».

«Выставка вызывает чувство непреходящего удивления — как твердый материал, застывший на вечные времена, передает живое движение. Особенно впечатляет флюгер «Петух и кот» и подсвечник с типично петря-

ковской птахой. Искренне надеюсь, что восторг зрителей приведет мастеров и к материальным вершинам. Желаю удачи. Король А. А.»

«Блискуче! Е.Соболев».

«Очень оригинальная выставка! Спасибо, что порадовали глаз. Л. Юхновская».

«Великолепная выставка, очень понравилась работа Лебединца и Ермака из Донецка. Спасибо, что не перевелись еще такие мастера шедевров. Н. Баркова. 9.06.06.»

«Нарешті всі побачать, що і в металу є душа». О. Панич.

«Надзвичайні роботи! Здивувала своєю витонченістю та простотою робота Перепелиці “Підсвічник”, а трохи засмутила композиція “Квіти долі”, хоча вона звертає на себе увагу та дає привід для роздумів (автор Кукурудза В. М.). За виставку за прекрасні роботи велике спасибі. 10.06.06.»

«“Відродження” Сергія Козека з Донецьку — це вершина філософського роздуму нашого молодого покоління. Спасибі тобі, брате. Приїжджай до нас у Стрий. Михайло, Іван, Орест — студенти. 10.06.06»...

Участие в выставке произведений художников из других стран определили ее статус. В экспозиции были работы хорошие и очень хорошие. Из второй категории запомнились произведения Ю. Круша из Гродно «Голгофа», «Без названия» Л. Лебединца из Броваров, «Без названия» Яна Потрогоша из Ужгорода, «Рак» — совместное творчество авторского коллектива художников киевской фирмы Тантьема, голландского маститого гостя Хуберта Сенса «Жолто-гарячее и синее», С. Тяско из Ужгорода «Социум», «Гигант паук» В. Дудуна из поселка М.Козлов Тернопольской области, «Блазень» А.Безручко из Днепропетровска, «По мотивам Сальвадора Дали» Д. Тилинина из Донецка, «Эквилибрист» Е.Ермака из Донецка, «Квіти долі» В. Кукурузы из Бережан Тернопольской области, «Квітка» К. Роготченко из Киева, «Подсвечник» Ю.Бойко и М.Житко из Киева, «Пластика» В. Куднейчука из Львова.

Из явных лидеров — фаворитов кузнечного искусства я бы отметил С. Полуботько из Ивано-Франковска, О. Ивасюту из Львова, А. Криванича из Ужгорода, В.Зыкова из Вильнюса (Литва), Е. Ермака из Донецка.

Выставка, а вместе с ней и праздник кузнечного искусства в этот раз удался. С нетерпением ждем следующей встречи.

РОЗДУМИ ПРО НЕЗБУДОВАНІ ПЛОЩІ

2006

Зіставлення часу нинішнього з подіями сімдесятилітньої давнини в роздумах про архітектурні стилі, їхні завдання і шляхи, про роль особи у творчості (у цьому разі архітектурної), про вплив соціуму і залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього, відчутного на дотик, середовища малоймовірне лише на перший погляд. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого в сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизнянній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись із давно померлими героями тих подій, з їхніми вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розповівши усю правду до кінця. Так з напівправди, напівбайок з недоведеної вини складаються легенди, що переписуються спочатку як версії, а згодом стають вироками. Як не парадоксально, але чим більше розкривається засекречених в архівах джерел з історії вітчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках минулих періодів. І навпаки, події, що здавалися знайомими з дитинства, набувають іншого психологічного навантаження після розсекречених, розкритих таємниць. Але так вже складається життя, що рано чи пізно істина стає зрозумілою. Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються в хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень і щоб за переконання, що не збігається з офіційним, не треба було б розраховуватися допитом у кабінетах слідчих, продовжуючи виправдовуватися у ГУЛАГах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього століть на вістрі оновленого суспільства розколола бачення соц реалістичного мистецтва

радянської України. Таборів виявилось не два, як це передбачалося, а більше. Серед мистецьких критиків стало модно не любити минуле мистецтво, звинувачуючи його навіть у тих гріхах, яких і взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у вирішенні найболючіших етапів вітчизняної історії розколов і розмежував мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що сьогодні проблема з політичної все ж перетворилася на бажану мистецьку. Після різких нападок на соціалістичний реалізм і все, що довкола, журнал «Образотворче мистецтво» розпочав справедливую акцію примирення і злуки. Це був перший спільний проект різних сил у вітчизняному мистецтвознавстві, де беззаперечне авторство ідеї належало Миколі Маричевському, на той час головному редакторові, людині знаковій, яка завчасно, в молодому віці полишила цей світ. Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем образотворчого мистецтва перейшла до осмислення і нового бачення проблем архітектурних, які ніколи й не розмежовувалися з мистецтвом образотворчим, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що відбулася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки «Конкурсні проекти Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)», і стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але разом з тим і не заперечує інші можливі версії.

Отже, влітку 2004 року в затишному виставковому залі «Хлібня», що розташований на подвір'ї Національного заповідника «Софія Київська», відбулася виставка «Конкурсні проекти Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)». У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами з фондів заповідника і що керівником проекту є Н. М. Куковальська. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою це був один з найпотужніших художніх проектів останнього десятиліття.

Виставка, яка врешті спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань стосовно розвитку і нинішнього шляху української культури, була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом те, що можна було побачити в експозиції, стояло далеко попереду найгостріших проблемних творів

сучасного світового мистецтва, представлених у Венеційських біенале, Документі, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної образотворчості Сходу та Заходу. У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво сімдесятилітньої давнини вперше стало в усій повноті своєї страшною геніальності. Крім образності пропонування рішень, розуміння невідомого захоплення авторів виставлених проектів власною значимістю і бажанням увіковічити своє ім'я в кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання (акварель, трошки темпері та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців всюдозволеного шабашу злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста, передчуття крові, сліз, повна згода із владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом — 26 конкурсних проектів. Слабких з художньої точки зору практично немає. Більшість, як і їхні герої, — проекти-в'язні, бо пролежали у «спецхранах» довгі сім десятиліть. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І. Фомина, Й. Лангбарда. Інші, якщо й були оприлюднені, — вивчалися переважно вузькопрофільними спеціалістами. Широкий загальний мав нагоду та унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

26 червня 1934 року ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва — нової столиці радянської України. Це й стало початком українського конкурсу архітектурних проектів на зразок нещодавно проведеного конкурсу в Москві. Мета та завдання (головне і приховане) — перетворення старовинних міст у соціалістичні новобудови. У Києві головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, музичної школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла висадити в повітря лише Михайлівський собор. Другій черзі реконструкції завадила ВВВ, яка практично врятувала світ від знищення Софійського собору, надбрамної дзвіниці Й. Шеделя — родоначальниці традицій архітектурних доміант культових споруд, — зносу монумента Б. Хмельницькому роботи Мікешина, кварталу житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала й цілком реальна можливість розширення меж площі Рад, — на чому наполягали деякі учасники перегонів, — яка передбачала, що північний кордон площі мав проходити по вулиці Володимирській і

закінчуватися Андріївською церквою. У цьому разі знищувалися квартал між вулицями Володимирською та Десятинною із забудовою унікальних споруд 80–90-х років XIX століття та сецесійні фасадні будинки з боку вулиці Артема).

В умовах конкурсу, у якому взяли участь наймаститіші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, ставилися обов'язкові завдання — двофасадність споруд і вертикальна домінанта — пам'ятник В. І. Леніну. (Хоча в усних переказах згадувалося про можливий монумент Й. В. Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко розпочате будівництво). Конкурс тривав протягом 1934–1935 років і пройшов у два етапи. У роботі конкурсу взяли участь К. Алабян, В. Риков, І. Фомін, Д. Чечулін, Й. Лангбард, П. Альошин, Й. Каракіс, котрі, за свідченням прес-релізу, «продемонстрували винятково високий професіоналізм, який до цього часу залишався поза увагою дослідників». Практично всі проекти насправді віддзеркалили суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу — гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забудови минулих періодів. Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безіменній листівочці, котра пропонувалася відвідувачам і проголошувала, що «уряд замовляв проекти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загальноновизнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі». Стосовно відомих — це правда, а от стосовно концептуально-зорієнтованих — є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проектом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий, і більше того, закомпоновував його в загальний ансамбль комплексу, був проект киянина Й. Каракіса, представника київського Військпроекту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосиф Каракіс був досить відомою постаттю в столичних архітектурних колах. 1931 року він брав участь у проектуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту Київського гарнізону (сьогоднішній Будинок офіцерів), забудові житлового кварталу по вулиці Січневого повстання, до початку 1935 року ним були практично закінчені креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933-го Й. Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий мистецтвознавець Андрій Пучков у книзі «Архітектор Йосиф Каракіс. Доля і творчість», що була видана до сторіччя архітектора 2002 року, доводить непричетність Й. Каракіса до пропозицій знищення старих бу-

дівель на Софійському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали у пресі тих років і, що найважливіше, на наявні креслення, що збереглися до наших днів і підтверджують намагання зодчого врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких по-господарськи зняли, а пізніше так само по-господарськи виставили в експозицію московської Третьяковської галереї в розділі «Мистецтво Давньої Русі». Разом з тим існує й інша версія. А виходячи з того, що усієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає і зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а ті повідомлення, що були надруковані у спеціальних виданнях «Київ соціалістичний» та декількох закритих для широкого читання документах, не давали й не дають повної уяви про події сімдесятилітньої давнини. Отже, логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні, — до згадок і розмов, що без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку сімдесятих розповідали Юрій Асеев та Сергій Кілессо, студентам-архітекторам не боявся розповідати і навіть досліджувати конкурсні проекти Юрій Чеканюк. Широко було представлено п'ять проектів забудови у фундаментальній праці «Історія української архітектури» за редакцією В. Тимофійенка, в десятому розділі «Архітектура 20–50-х років XX століття». Книга вийшла друком 2003 року і неслала вже неупереджену інформацію. «Найзначнішою проблемою 30-х років стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П. Юрченка розмістити центр Києва на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проект архітектора Г. Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль», — прочитаємо в оновленій історії вітчизняної архітектури (Історія української архітектури / За редакцією В. І. Тимофійенка. К.: Техніка, 2003. С. 421). Цілком можливо, що, як і сотні інших байок про події в історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але, дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати дві сторони медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу за адресою Георгіївський провулок, 2/8 авторства Й. Каракіса, що був зведений поруч із спеціально для цього знищеною у 1931 році Георгіївською церквою — будівлею часів заснування Володимирського собору, — мав стати західною межею найбільшої в Європі площі... Іще цей будинок у народі досі називають «розстріляним», бо між 1937-м і 1941-м тут, на розі вулиці Володимирської

та Георгіївського провулку мешкали, головним чином, військові високопосадовці, які майже всі загинули в чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсантів влаштовувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монументу, який спотворював дніпрові схили і зорово знищував іншу вертикаль — дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велетенського масиву вільної площі, яка б використовувалася переважно для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювала проект з аналогічними творами муссолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переміг у конкурсі архітектор Й. Ланбард, за проектом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола — будівлю ЦК ВЛКСМ.

Існуюча площа і зараз має великі розміри — 600 x 120. Кордони можливого будівництва сягали 1500 x 2000, але навіть цей гігантський проект не йшов у порівняння з проектом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеер у книзі «Спомини» (Шпеер А. Воспоминания: Пер. с нем. Вспутительная статья Н. Яковлева. Смоленск: Русич, 1997. 696 с.). Як і радянські високопосадовці, що опікувалися державними архітектурними конкурсами 1930-х, А. Гітлер особисто втручався в концепт і проекти забудови нових німецьких площ, напівжартома-напівсерйозно пропонуючи себе як головного архітектора, про що через півстоліття справжній головний архітектор фашистської Німеччини Альберт Шпеер напише, що ця пропозиція була не менш божевільною, ніж ідея стати верховним головнокомандувачем. Того ж 1934 року, коли проходив український конкурс на розбудову площі Рад у новій столиці — Києві, у Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проект перебудови на Цеппелінфельде. Тимчасову дерев'яну трибуну треба було замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проекту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості представлених українських проектів: «...широкі сходи, доверху — крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24...» Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух його часу. Переобладнання Цеппелінфельде мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга — зразок німецької сецесії початку сторіччя, що потрапило в зону забудови, висадили в повітря, так само як в СРСР-УРСР висаджували в повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, направлених вертикально вгору й одночасно включених для нічних маршів, нагадувало б здалека про-

зору споруду висотою у вісім кілометрів. Цей феномен світлоархітектури було зафіксовано в кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проект переростав у наступних роках у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер врешті визначився й одібрав серед інших архітектурних груп пропозиції А. Шпеєра. Існуюча площа мала розміри 2000 x 600. Трибуни чотирнадцяти метрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі висотою по 40 метрів мали логічно завершувати східні та західні кордони плацу. Посередині домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вищою від нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проектом 1937 року з бутафорськими закладами першого каменю після партійного з'їзду мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччині, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планувалося закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х СРСР-УРСР та Німеччини була настільки тотальною, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся, як збігалися думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися задчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку в митців, а потім у над митців — осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, служити тиранам інструментом поневолення власного і чужого народу, залякування, а подекуди — морального знищення соціуму. Якщо не вірите, зробіть із собою експеримент — пройдіться колись під колонадою ЦК ВЛКСМ — одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічно молодого свідка ненародженої площі, — прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки тоталітарного генія Країни Рад Івана Фоміна чи перейдіть Дніпро пішки з того боку Дніпрогесу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо Ви зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами Ви — ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні, величезні за розміром, споруди, площа Сан-Марко у Венеції, Ейфелева вежа і шеделівська дзвіниця Києво-Печерської лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за півсотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби ХХ століття першої фази.

Намагання дійти істини в особливостях розвитку в цьому разі довоєнної архітектури радянської України в контексті аналогічної будівельної культури Німеччини чи Італії повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856–1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних

теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втілених у цілком реальні образи і вчинки. «Фрейдизм», або «психоаналіз», набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчалися чи аналізувалися вчинки людини чи групи людей, що вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи «прочитати» з позицій знань психоаналізу. Відповідно, стають зрозумілими вчинки тих людей, що «виготовляють» образи, і тих, хто їх «споживає». М. Ярошевський, дослідник вчення З. Фрейда, відзначав, що більшість людських вчинків перебувають поза свідомістю людини, а розуміння образотворчого мистецтва, архітектурних образів, літератури, музики взагалі підпадає під «запредельную психологию» (термін цитуємо мовою оригіналу). Це пояснюється в першу чергу тим, що Фрейд сміливо втручався у проблему внутрішнього світу людини, її інстинктів, складних емоцій, суперечностей, намагань та дій у галузі позасвідомості. Вплив Фрейда на естетичну думку Німеччини та Австрії початку ХХ століття був дуже великим. А надзвичайна спорідненість тоталітарних культур європейських країн середини 1930-х дозволяє зробити висновок, що такий вплив спостерігався (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР–УРСР. Імовірно, саме цей підхід до вивчення чи, точніше, дослідження мистецтва взагалі й архітектури як його складової частини зокрема дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд, істотного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в Україні.

Психоаналіз у світовій історії не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів. Разом з тим вчення Юнга надзвичайно близько торкнулося сприйняття простору у величі споруди. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі і зіставляв їх із зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули, врешті, й стало модулем у побудові образу «нової сталінсько-гітлерівської архітектури». Людина-гвинтик і людина-мазок на кількасотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керманичів та правлячої патрії, розуміючи свою неміч перед спорудою, що символізувала собою Країну Рад чи тисячолітній Третій рейх зразка націонал-соціалізму середини 30-х рр. минулого століття.

Щоправда, ці кілька років між українським проектом 1935-го і німецьким 1940-го мали істотну відмінність у підсвідомості замовника — влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 1930-х,

після голоду, голодомору, провальної колективізації, та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і ствердження ідеї над людства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, завдяки якій німецька площа мала бути по довшій стороні п'ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр починався з Дніпровської набережної й охоплював смугу Подолу, схили, існуючу площу плюс знищені старі будови (в одному варіанті до будинку Й. Каракіса на вулиці Стрітенській, а в інших — до оперного театру), про що свідчать проекти Штейнберга, Григор'єва, Фоміна, то українські розміри могли набагато перевищити найсміливіші гітлерівські проекти, бо розвинута гігантоманія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

1. *Шпеєр А.* Воспоминания. Пер.с нем. Вспутительная статья.
2. *Яковлева Н.* Смоленск: Русич, 1997. 696 с.
3. *Фрейд З.* Будущее одной иллюзии // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др. Сумерки богов. М.: Изд-во Полит. Лит-ры, 1990. С. 94–142.
4. *Каракис Й.* Судьба и творчество: Альбом-каталог. К.: Символ-Т, 2002. 103 с.: ил.
5. *Фром Э.* Психоанализ и религия // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др. Сумерки богов. М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. С. 143–221.
6. *Хайт В.* Об архитектуре, ее истоках и проблемах. Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. М.: УРСС, 2003. 453 с.
7. *Хан-Магомедов С.* Две концепции авангарда: Конструктивизм и супрематизм // Архитектура СССР. 1990. №3. С. 12–19.
8. *Хан-Магомедов С.* Творческие течения, концессии и организация советского авангарда. М., 1993–1997. 216 с.
9. *Цапенко М.* Идеализм и формализм архитектурной эстетики И. В. Жолтовского // Архитектура и строительство. 1949. № 4. С. 2–6.
10. *Щелков К.* Лени Рифеншталь // Бульвар. 2003. № 12. С. 6–7.
11. *Юнг К.* Психология бессознательного. М.: Мир, 1994. 264 с.
12. *Bown M.* Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.
13. *Golomstock I.* Totalitarian Art. London, 1990. 306 p.
14. Історія української архітектури за редакцією В. І. Тимофієнка. К.: Техніка, 2003. 472с. С. 421.

МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1930-х РОКІВ

Графіка, живопис

2006

Мистецтво радянської України десяти передвоєнних років було і залишається найбільш трагічною і ще досі не дослідженою темою з точки зору соціальних, політичних, економічних і моральних чинників, які впливали, а подекуди формували магістральні лінії розвитку образотворчості. Мистецькі процеси між 1929 роком (святкування п'ятдесятиліття глави держави Й. Сталіна), початком культу його особи, масових репресій, а на Україні фактичним знищенням переважної більшості національної інтелігенції, голодом, голодомором, колективізацією, індустріалізацією і червнем 1941 р. початком війни — докорінно відрізняються від художніх процесів усіх наступних періодів.

Помилковим є твердження, що занепад творчих процесів радянської України почався з втіленням соціалістичного реалізму як панівного методу. Українське образотворче мистецтво перебувало під пильним контролем з боку радянського керівництва практично одразу після встановлення радянської влади. Особливо гостро це відчувається уже з травня 1925 р., коли Й. Сталін виголосив промову «Про політичні завдання університету народів Сходу». Тут майбутній вождь країни Рад вперше торкнувся проблем національної культури саме під кутом зору тоталітарної моралі суспільства, «...що таке національна культура? Як узгодити її з пролетарською культурою? Хіба не говорив Ленін ще до війни, що культур у нас дві — буржуазна і соціалістична, що гасло національної культури є реакційне гасло буржуазії, яка намагається отруїти свідомість трудящих отрутою націоналізму? Як узгодити будівництво національної культури, розвиток шкіл та курсів рідною мовою і створення кадрів з місцевих людей з будівництвом соціалізму, будівництвом пролетарської культури? Чи немає тут непереборної суперечності? Звичайно немає! Ми будемо пролетарську культуру Це цілком вірно. Але вірно також і те, що пролетарська культура, соціалістична своїм змістом, набирає різних форм і способів виразу у різних народів, втягнених в соціалістичне бу-

дівництво, залежно від відмінної мови, побуту і т. д. Пролетарська своїм змістом, національна формою — така є та загальнолюдська культура, до якої йде соціалізм. Пролетарська культура не скасовує національні культури, а дає їм зміст. І навпаки, національна культура не скасовує пролетарської, а надає їй форму» [78]. Перші намагання влади окреслити бажані шляхи розвитку мистецтва у царині національних відносин з культурою підтримуються партійними рішеннями того ж 1925 р. щодо художньої літератури, де наполягається на необхідності поєднання революційного змісту із обраною для змалювання твору формою [79]. І якщо 1925 р. проблема висвітлюється як побажання, то протягом наступних п'яти років вона набуває цілком конкретного виразу. На шістнадцятому з'їзді компартії 1930 р. Й. Сталін конкретизує завдання митця у системі: «Що таке культура під час диктатури пролетаріату? Це культура соціалістична за своїм змістом, національна за формою». Ставало зрозумілим, що вимагає московський уряд стосовно неросійських народів, безумовно, в першу чергу маючи на меті Україну, як найбільш розвинену у культурному, мистецькому сенсі територію СРСР. Культурна політика щодо двох європейських неросійських республік, а саме України та Білорусії планувалася як менторська, де б усі творчі процеси були б обов'язково підпорядковані російському впливу і унеможливлювали власний розвиток. В Білорусії мистецьке життя було цілком споріднене Росії, особливо у Вітебську, де існував технікум мистецтва, в якому деякий час викладали М. Шагал і К. Малевич, та в Мінську, який став столицею і де проходили художні виставки. Взагалі ж мистецьке життя Білорусії не розвинулося так, як це трапилося в Україні. Воно не стало таким насиченим і потужним, як в українських великих культурних містах-центрах: Харкові, Києві, Одесі і в менших: Полтаві, Чернігові, Катеринославі, Житомирі. Супротив московській мистецькій доктрині сформувалася власна українська лінія розвитку, що спиралася на патріотичні засади і національну свідомість. Під таким гаслом закінчилися двадцяті і почалися тридцяті роки. Боротьба ректора художнього інституту І. Врони за намагання відродити національне мистецтво і позбутися до-революційної гегемонії російського мистецтва набула протягом наступних кількох років ознак самогубства. Саме з початку тридцятих років комуністична партія, що вийшла лідером серед усіх інших партій та зібрань, переходить до наступу у царині образотворчого мистецтва. Після святкування п'ятдесятилітнього ювілею Й. Сталіна, коли всі газети надрукували хвалебні статті про вождя, змалювавши його напівбогом і наділивши рисами генія, що, зрозуміло, не були притаманні ювіляру, по-

чинається спочатку підтасовка, а згодом фальшування фактів минулої історії і замовленням до оспівування у творчості фактів вигаданих. Цей процес змалювання неіснуючих подій і фігур засобами образотворчого мистецтва змусить активізуватися наступну ланку розвитку історичного процесу, а саме знищення свідків і вигадування ворогів власного народу. Так протягом 1930 р. у новій редакції «Історії громадянської війни» зникає реальний головнокомандувач Червоної армії часів заколоту 1917 р. З. Троцький, а його місце посідає Сталін, якого представлено могутнім полководцем. Початок тридцятих характеризується ще одним винаходом комуністичної ідеології — створенням ворога, що дасть можливість протягом наступного десятиліття знищити спочатку кулака — сільську заможну інтелігенцію, спровокувати голод і голодомор, а тоді практично повністю фізично вбити міського інтелігента. До кінця 1931 р. опір українського селянства практично було придушено і партія скерувала свої зусилля на індустріалізацію, яка набула небачених розмірів. Знищення старих кадрів інтелігенції, особливо на початку 1930-х рр., змінюється новим завданням тоталітарного радянського суспільства, підтриманого сталінськими гаслами, щодо створення нової власної покірної інтелігенції. У промові на нараді господарників у червні 1931 р. Сталін закликає країну вступити в таку фазу розвитку «...коли робітничий клас повинен створити собі власну виробничо-технічну інтелігенцію, здатну відстоювати його інтереси у виробництві, як інтереси пануючого класу». Сімнадцята партійна конференція на початку 1932 р. окреслить завдання другої п'ятирічки і закличе остаточно ліквідувати капіталістичні елементи і класи. Цей факт можна сприйняти як практичне закінчення класової боротьби в країні. Від образотворчого мистецтва цього періоду нова влада вимагає розкриття героїчного образу і змалювання класового конфлікту. Отже пропонований новий метод реального відображення стає логічним і єдино спроможним задовольнити замовлення керівництва — комуністичної партії та радянського уряду у змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагається прояв класової свідомості і необхідність активної участі у класовій боротьбі. У цьому контексті посилення на московських теоретиків, а також на російські документи тих часів є логічним, бо вони практично завжди були дороговказом для інших республік та територій імперії. Борис Арватов, московський теоретик мистецтвознавець винайшов і впровадив ужиття гасло, що не партійний діяч, а саме митець мусить йти у фарватері суспільного життя, керуючи у такий спосіб культурними і політичними процесами ідеологічною спрямованістю своїх творів. Тобто можливість іншого не-

партійного мистецтва у країні Рад взагалі не розглядалася. Мистецтво мусить стати героїчним і оспівувати героя на противагу антигерою, щоб став зрозумілим класовий конфлікт і його переможне вирішення. Таке трактування мистецьких процесів у замовленні змалювання реального життя і реального героя стає початком формування нового стилю, підриває основи минулого «пролетарського» мистецтва і призводить до ліквідації усіх існуючих мистецьких груп. 3 квітня 1932 р. постановою Центрального комітету «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» бере початок практичне знищення нерадянської свободи творчості на усій території СРСР і, звичайно, УРСР. Це рішення проголосило закінчення не лише класової боротьби у мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п'ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці увійшли до нової колективної ери. Страх фізичного знищення зкерує творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х рр. завжди слід починати з попереднього, нерозривно пов'язаного у ідеологічній і мистецькій сферах періоду I завжди слід пам'ятати: «Розділена, пошматована окупаційними режимами Україна в мистецтві не могла бути одноцілою: Харків і Київ наповнювалися гнітючою атмосферою тоталітарно — деспотичної ідеології, Одеса немовби застигла в очікуванні змін, Львів презентував національно свідомі сили. У Празі, Парижі, Варшаві, Берліні, в інших містах світу емігрантські середовища були змушені пристосовуватись до умов життя тих країн, де вони дістали гостинний притулок» [76, с. 8].

З початком 1930-х рр. розпочинається політизація у мистецтві, яка охоплює і навчальний процес. Нарком освіти в Україні О. Скрипник виступає на захист зв'язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядає як найбільш пов'язану з виробничим напрямком, вважаючи останній однією із умов розвитку Харківського художнього інституту. Такий підхід пояснюється потребами суспільства в промисловій графіці. Однак продовження централізації та вплив тоталітарного режиму на художнє життя у Харкові, що виявилось у втраті інститутом статусу вищого навчального закладу (1934 р.) та переведенні до Києва викладачів М. Шаронова й І. Падалки (1936 р.), мало негативні наслідки.

Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановлюють нові експозиційні й естетичні стандарти, власне, ідеологічні норми, що негативно відіб'ється на характері пластичного мислення українського образотворчого процесу. Вже друга половина 1930-х рр. про-

демонструє монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості чи стилів.

Один з найбільш відомих світових дослідників радянської образотворчості 1930–1950 рр. Борис Гройс у трактаті «Gesamtkunstwerk Сталін» доводить, що стиль і метод соціалістичного реалізму є логічне продовження російського (мається на увазі Росія як імперія із сателітами, куди входила й Україна) авангарду. « Мрія авангарду щодо переходу усього мистецтва під пряму партійну опіку з метою життєбудівництва, тобто програми будівництва соціалізму в одній державі, як істинного завершення творів колективного мистецтва, у такий спосіб відбулася, щоправда авторами цієї програми стали не Родченко чи Маяковський, а Сталін, який успадкував разом із стовідсотковістю політичної влади їх художній проект» [77, с. 54]. Таке твердження, мовляв «...соціалістичний реалізм, який завжди сприймається як абсолютна антитеза формалістичному авангарду, буде надалі досліджуватися з точки зору його наслідування по відношенню до авангардистського проекту, хоча й зrealізованого інакше, ніж авангард це передбачав» [77, с. 56], може існувати, як і інші можливі пропозиції мистецтвознавчих досліджень, але, з нашої точки зору, усе ж виключно як недоведена версія.

ЖИВОПИС

З початком 1930-х рр. український живопис, як і інші види пластичних мистецтв, опинився на межі, коли здобутки і надбання нереалістичного характеру вже були далеко не небезпечними для авторів. Напередодні культура України, як ланка мистецького ланцюга європейської частини, була під тим самим впливом, що й у інших розвинених у мистецькому сенсі країнах. Ця схожість підтримувалася зв'язками з виставковою діяльністю Франції, Німеччини, Австрії, Румунії, Росії, Чехії, Польщі, а також поїздками митців (переважно Західної України до Нового світу — Канади та Сполучених Штатів Америки). Подекуди українські митці згаданої пори досягають не просто європейських, а й світових вершин. У цьому контексті слід назвати Є. Агафонову, В. Максимовича, М. Жука, В. Бурлюка, А. Маневича К. Піскорського, Ф. Кричевського, К. Малевича, В. Баранова, О. Мурашка, М. Бурачека, О. Архипенка, О.Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка, 1. Лисицького, С. Делоне, О.Рабиновича, В. Меллера, В. Єрмилова, А. Петрицького, К. Малевича, Н. Генке-Меллер, О. Хвостенка-Хвостова, В. Татліна, Ф. Нірода, К. Редька, В. Пальмова, М. Си-

някову, М. Бутовича, М. Бойчука, Т. Бойчука, О. Павленко, Є. Сагайдачного, О. Бізюкова, М. Федюка, К. Гвоздика, Ф. Манайла, О. Богомазова, О. Бізюкова, С. Никритіна, О. Тишлера, С. Йоффе, М. Шехтмана, Д. Шавикіна, О. Грищенко, О. Шевченка, І. Удовиці.

Ще у червні 1918 р. на вже згадуваному Першому всеукраїнському з'їзді художників, що відбувся у Києві, до питань розвитку живопису з теоретичної точки зору підійшли О. Богомазов, О. Мурашко, К. Трохименко, Ф. Красицький, М. Денисов, М. Козик, Г. Павлуцький [54, с. 170–173]. У виступі О. Богомазова, зокрема, відзначалося: «Перш ніж говорити про розвиток мистецтва живопису в Україні, вважаю за необхідне визначити ті основні конструктивні елементи, з яких складається твір. Мені здається, це не треба доводити, коли пригадаємо, що мистецький твір — результат діяльності нашого «я». Питання розвитку живопису в Україні потребує для правильного вирішення суворо об'єктивної основи. Психологія виявила, що наше «я» постійно зазнає впливів зовнішнього середовища, так чи інакше реагує на них, «переробляє», тож вольові імпульси до творчості — наслідок збуджуючих сил навколишнього середовища. Немає і не може бути жодного твору мистецтва, який з'явився на світ без впливу цих збуджуючих сил.

Вони діють на нашу психіку прямо чи опосередковано, можуть бути різні за характером, напругою, виявлятися в тому чи іншому вигляді, але їхня участь необхідна. Отже, три основні елементи існування мистецтва (О. Богомазов тут і далі говорить про мистецтво живопису) — вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал. Столиця України — Київ, куди зараз повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни. Тому хочу запропонувати увазі з'їзду розроблені мною положення викладання мистецтва в художніх школах України:

- 1) наукова боротьба з духом академізму, його знеособленням художника, канonom, перебільшенням значення техніки тощо шляхом введення в школу всіх інших напрямків;

- 2) лекції з історії живописних елементів і заснований на цьому аналіз стилів;

- 3) історія українського мистецтва;

- 4) порівняльний аналіз пластичного багатства української природи з іншими місцями щодо наявності живописних елементів;

- 5) видання журналу. Передчуваю, що деякі прихильники академізму заперечуватимуть подібне поєднання напрямків: мовляв, школа повинна дати учневі цілком конкретні відомості, затверджені... Але ким і чим затверджені...» [55, с. 390].

Кажучи останню фразу, О. Богомазов мав рацію: до запровадження соціалістичного реалізму ніхто і ніщо не могло примусити митця працювати у стилі чи жанрі, який останньому не подобався. Виступ О. Богомазова обговорювався українськими митцями і, звичайно, не всім сподобався (про це згадує В. Касіян)¹. Однак більшість митців таку пропозицію сприйняла схвально. Тут зовсім не йшлося про перевагу якогось одного напрямку у мистецтві, як про рівність усіх можливих течій у мистецтві. У розмаїтті художніх стилів України 1920-х рр. народжувалася нова генерація надзвичайно талановитих живописців. Середина 1920-х і особливо межа 1920–1930-х рр. ознаменувалися у вітчизняному живописі низкою шедеврів. Це — «Інваліди» А. Петрицького (1924 р.) (ця тема знаходить продовження і в творчості російських митців. Наприклад у творі Ф. Богородського «Європа. Інваліди війни», триптих «Життя» Ф. Кричевського (1925–1927 рр.), «Пилярі» О. Богомазова (1926 р.), «За владу Рад» В. Пальмова (1927 р.), «Розстріл» В. Седяра (1927 р.), «Пастушки» К. Гвоздика (1928 р.), «Переселенці» Е. Шехтмана (1929 р.), «Переможець, бокс» К. Редька (1929 р.), «У тирі» С. Йоффе (1932 р.), «На плоту» О. Бізюкова (1932 р.), «Рибачки» О. Шевченка (1933 р.) та інші. Український живопис 1927—1928 рр. виходив на європейський рівень. У Росії з її потужною плеядою живописців українські митці змогли позмагатися на виставці «Мистецтво народів СРСР» (1927 р.) [56, с. 77]. Серед інших особливої уваги і схвальних відгуків здобули твори групи М.Бойчука. «Треба віддати належне живопису «бойчукістів», у якому відмінна ритмічність ліній, в нього теплий і м'який ліризм колориту, щось дуже зворушливе і специфічне, щире, як в українській народній пісні» [57, с. 93], — писав у 1930 році Я. Тугендхольд. У Венеції на найпрестижнішому форумі Європи — Венеційській бієнале українські майстри заявили про себе низкою цікавих і різноманітних живописних творів. «До Венеції привезли близько 600 робіт, що давали уяву про Нове Радянське Мистецтво. В каталозі під назвою «Супрематизм» були заявлені твори Малевича, Родченка, Степанової, Весніна, Попової. На одній з фотографій, надрукованій у статті Терновця, можна побачити дві роботи Родченка» [58, с. 56].

Українські художники за десять років, від 1924 до 1934, були присутні на всіх венеційських виставках. «XIV бієнале — 1924 р. О. Екстер, XVI біє-

¹ Йдеться про статтю В.Касіяна «Про значення промови Й.Сталіна «Марксизм і питання мовознавства для образотворчого мистецтва». ЦДАМЛМУ, ф.196. оп.1, од. зб. 27.

нале — 1928 — Ф. Кричевський, М. Бойчук, Т. Бойчук, К. Гвоздик, К. Слева, В. Пальмов, В. Седляр, О. Таран, І. Хворостецький, М. Шаронов, XVII — 1930 — О. Богомазов, О. Довгань, В. Касіян, І. Падалка, А. Петрицький, З. Толкачов, В. Седляр, XVIII — 1932 — Б. Бланк, В. Касіян, І. Падалка, М. Фрадкін, XIX — 1934 — В. Касіян, О. Шовкуненко» [59, с. 6].

Перемога одного методу — методу соцреалізму — відбулася не одразу, як це може здатися сьогодні. Слід пам'ятати, що Україна, навіть радянська, залишалася європейською державою, а її мистецтво рухалося у контексті європейської культури. У живопису, як і в інших видах пластичних мистецтв, запанувало соціальне замовлення. Тобто одразу означилися теми бажані і небажані. Серед найбільш бажаних — зображення здорової, фізично міцної людини. Можливо, найхарактернішим тут стає Федір Кричевський, який уже 1926 р. пише «Автопортрет у білому кожусі» [60, с. 55–57], де зображує себе в образі міфічного воїна, щоправда, у цьому творі підкреслює національну приналежність, вимальовуючи орнамент на кожусі. Однією з наступних робіт, що прославить міць людини, стане твір «Переможці Врангеля» (1934–1935 рр.), де вже будуть змальовані кремезні фігури, що міцно стоять на відвойованій землі, і ця фізична міць перевтілюється у міць моральну. Твір Ф. Кричевського «Веселі доярки» повністю підтвердить доктрину спорідненості українського мистецтва живопису з тогочасним російським і європейським. До теми фізично здорової людини звертаються росіяни О. Дейнека у роботі «В обідню перерву в Донбасі» (1935 р.), де художник показав п'ять оголених молодих чоловіків, що грають у футбол (зображення повністю оголеного тіла практично не зустрічається в українському живописі цих років), А. Пластов у живописному полотні «Купання коней» (1937 р.), де фізична міць людини підтримується підсвідомим протиставленням у змалюванні коней, що купаються. Міцні спини у живописі українського майстра Ю. Бершадського «Рибалки» перегукуються з такими самими міцними торсами у творі німецького живописця А. Кампфа «Прокатний цех» (1935–1937 рр.), а «Дівчина із гітлерюгенда» (1937 р.) Є. Сундта радісною своєю впевненістю надзвичайно нагадує дівочі образи у живописному полотні О. Любимського «Вечір в степу» (1937 р.). Твір іспанця Р. Сон-Скува «Розчин і цегла» (1936–1938 рр.), де зображено робітника з молотком і цеглиною в непомірно міцних і натруджених руках, перегукується з чоловічими образами у творі року в «Повстанні на крейсері «Очаків» та твору, що був написаний раніше — «Підвіз провіанту до броденосця Потьомкін» (1934 р.). Зображення фізично здорової людини у живописі тоталітарних держав саме протягом другої половини 1930-х рр.

(останніх мирних часів перед війною) мало логічну послідовність у вихованні нової людини. Саме це мистецтво сповідувалося як зрозуміле простому народу [60, с. 459–471]. Міцне тіло, міцний дух і залізна воля населення взагалі і молоді зокрема стали директивною нормою нового мистецтва. Метафоричний зміст книжки М. Островського «Як гартувалася сталь» (1932–1934)

сприймався як програмний у вихованні більшовицьких кадрів. Фрази «залізна воля вождя і партії», «сталева єдність більшовиків», «залізні льотчики та танкісти», «сталеві крила» стали логічним продовженням зображення міцної людини і її керманича. Власне, задля зображення керманича та його дій і була підтримана лідерами усіх тоталітарних країн Європи тема міцної людини-надлюдини. Ідеалом Гітлера були «тіла солдат, тверді, як сталь» [61, с. 308]. Яскравим прикладом слугує твір Х. Ланцингера «Гітлер прапоронесець». 1933 р. Геббельс у своїй промові на відкритті Культурної палати Третього рейху пропагував «сталеву романтику» героїчного світосприйняття. Залізні герої в живопису Німеччини і СРСР, а значить і України як складової його частини, проіснували у мистецтві соціалістичного реалізму до 80-х рр. XX століття. Період тридцятих років був найбільш загостреним у класовій і мистецькій боротьбі [61, с. 11]. Отже, новому мистецтву було запропоновано міф, який мусив підтримуватися талантом художника. Для багатьох митців звернення до сюжетної картини на задану тематику, портретів керманичів чи передовиків стало важким випробуванням [62, с. 435–622].

Утім, феномен тридцятих років українського живопису полягає саме у тому, що за умов невільного вибору і страху ув'язнення творчість більшості художників не занепадає, а, навпаки, зростає у своїй професійності. А.Петрицький виконав картину «Парашутисти». Це капітальне полотно загинуло під час Другої світової війни. Така еволюція мала місце у творчості інших митців, зокрема В. Овчинникова (1907–1978). Відмовившись від своїх попередніх захоплень, у 1930-ті роки він створив реалістичні полотна, зокрема «Сестра-партизанка» (1937 р.) [63, с. 261].

Соціалістичний реалізм згадувався мистецтвознавцями попередніх періодів і як стиль, і як метод. Він міг навіть бути, за Луначарським, «широкою програмою», що «включає дуже багато різних методів» [64, с. 369]. Але відсутність чіткого міркування про запропонований для вжитку метод з самого початку сприяла появі непорозумінь щодо теоретичного тлумачення. Уже згодом, переважно закордонними теоретиками — М. Бовном («Соціалістичний реалізм») [65] і Б. Менцель («Традиції та новаторство») [66], буде остаточно доведено, що мистецтво початку трид-

цятих років увібрало в себе риси нового напрямку, який був одночасно і стилем в широкому розумінні, творчим методом, а крім того, ще й програмою. Стосовно творчого методу, який став стилем, ще 1960 р. писав П. Говдя в розвідці «Українське радянське образотворче мистецтво» [67, с. 37—39]. Саме живопис з його можливостями побудови композиції, кольоровими сполученнями, творенням образу із застосуванням методу підсвідомого мислення, декларативністю і, разом з тим, інтимністю сприйняття, розмаїттям фарб у одних випадках та монохромністю у інших, можливістю передачі психологічного стану образу шляхом їх плакатного змалювання і, водночас, іншою можливістю ліплення форми — насиченістю чи, навпаки, пастозністю фарби змусив підійти до аналізу стилю у дослідженні його параметрів з точки зору синтетичного мистецтвознавства. Соціалістичний реалізм в українському живопису 1930-х рр. розглядається у набагато ширшому значенні — не лише як метод, скерований на формування певної мистецької точки зору, але й як програма для пропаганди нового способу життя. Сьогодні багато ключових понять, що стали на перешкоді в розумінні живописного соцреалізму, можуть бути підтверджені або спростовані. Стають зрозумілими і догма вимушеної партійності, і такі додаткові мистецькі поняття, як класовий зміст, ідейність, народність, які межують з іншим розумінням художньої творчості — правдивістю, документалізмом, історичною правдою чи вигадкою, проблемою формотворення. Сьогодні стає зрозумілою в своїй діалектичній цілісності вимога до митця у створенні фундаментально — утопічного образу, який демонстрував протягом шести десятиліть революційний романтизм, обов'язковий оптимізм і особливе динамічне бачення світу [68, с. 270–278].

З усіх пластичних мистецтв поняття партійності у мистецтві максимально виявиться саме в живопису: за висловом О. Жданова у промові на пленумі Спілки письменників 1934 р., живопис мусить бути «ідеологічним реформатором і засобом освіти робітників у дусі соціалізму (цитуємо за О. Морозовим «Кінець утопії» [69]. Насправді, цей вислів стане дороговказом: адже особливо у післявоєнний період деякі з живописних творів — С. Григор'єва «Прийом до комсомолу», «Обговорення двійки», В. Пузиркова «Чорноморці», Т. Яблонської «Хліб», Г. Меліхова «Шевченко у Брюллова» і багато інших — будуть репродукуватися мільйонами примірників і копіюватися у живописних цехах сотенними тиражами.

У соціалістичному реалістичному живописі сталінської ери події подаються як запрограмоване «чудове майбутнє». Поставлене партією перед митцем завдання відтворювати ідеальне суспільство знаходило

відгук в удаваній радості багатьох живописних творів («Веселі доярки» Ф. Кричевського, 1937, «Колгосп у цвіту» Г. Світлицького, 1935, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка, 1937, і багато інших). Змалювання радісного, безтурботного життя прослідковується і в живопису інших країн з тоталітарним устроєм. Найхарактернішими у цьому сенсі залишаються Німеччина та Італія. Повсякчасна обіцянка з боку правлячої Комуністичної партії чудового майбутнього на основі «незаперечних» законів історичного розвитку вимагала обов'язкового оптимізму у будь-якому живописному творі, а його невиконання могло мати трагічні наслідки. Можна зрозуміти психологічний стан митця, що мусив закривати очі на величезні нестатки навколо. Втім, вже найближчим часом негативні та трагічні образи будуть вирішені «виразніше», ніж позитивні («Допит во рога» В. Костецького, 1937 р.).

Соцреалізм, що підміняв революційний романтизм початку 1930-х, вимагав змалювання художнього життя як нової формації, що й стало офіційним відображенням настрою десятиріччя після крилатої фрази Сталіна: «Життя повинно бути краще, товариші, життя повинно бути веселіше». Горький підтримав цю тезу і промовив до художників, чомусь звертаючись саме до живописців: «Наші картини повинні бути радісними, вони повинні містити більше посмішок» (цитуюмо за В. Даниленко «Сталінізм на Україні») [56, с.11].

Цей романтизм став тлумачитися досить натурально, неприродними усмішками героїв та мімікою облич зображуваних, (С. Прохоров, «П'ятихвилинка в панчішному цеху», 1934 р.; О. Любимський, «Вечір в степу», 1937 р.; М. Шавикін, «Коло моря», 1937 р.; Г. Літинський, «Портрет Т. Гольдфарб», 1937 р.; М. Дерегус, панно «Механізація сільського господарства» в павільйоні України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, 1939 р.). Таким чином, живопис не лише відображав реальність, але і сам змінював її, відтворюючи в ідеалі. Цьому присвячена детальна розвідка Е. Савостьянова [70, с. 121]. Увага художника була спрямована, головним чином, на виховання засобами живопису нового покоління й нової моралі радянської людини. Російське мистецтвознавство середини п'ятдесятих напише про цей період, що «український радянський живопис в ці роки значно виріс в ідейно-художньому відношенні, значною мірою вивільнившись від формалістичного впливу» [70, с. 115].

На початок 1930-х рр. в українському живопису вимальовується розмежування двох таборів. Навряд чи можна погодитися з В. Афанасьєвим, що «... постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і при-

крашально-лакувальних тенденцій, він (живопис) завжди був значним фактором художнього життя республіки» [71, с. 114]. Було чимало художників, що жили і працювали в Харкові, Одесі, Львові і не сповідували до початку репресій реалістичних тенденцій. Трагедія перебудови увірвала й іншу картину художнього життя живописного цеху. Після ліквідації творчих угруповань і «категоричного» засудження формалізму більшість майстрів були змушені переорієнтуватися на радянську тематику, а висока професійність допомогла зробити цей процес швидкоплинним. До змалювання і прославлення радянської дійсності змушені були звернутися Ф. Кричевський, К. Трохименко, Г. Світлицький, О. Шовкуненко, С. Прохоров, М. Самокиш, М. Бурачек, П. Волокидін, Ю. Бершадський, Д. Крайнев, І. Їжакевич, І. Штільман та багато інших. Розправа з М. Бойчуком та його послідовниками зумовила покору і переорієнтацію всіх без винятку живописців, як, врешті, й усіх інших митців Радянської України на довгі роки аж до хрущовської «відлиги» [72, с. 43–45].

Яскравою постаттю того часу був Олексій Шовкуненко (1884–1974), учень російської академічної школи, засновник індустріального живопису в українському мистецтві. В пейзажному живопису свого роду відповіддю на тотальну ідеологізацію мистецтва стало поширення індустріального пейзажу Його фундатором в Україні став О. Шовкуненко, який «завжди прагнув сказати своє слово про нашу дійсність, виразити своє ставлення до неї». А це «спонукало митця перейти від інтимних портретів, які він писав на початку своєї діяльності, до індустріального краєвиду, цього важливого різновиду пейзажного жанру» [73, с. 5]. Це роботи «Середина греблі», «Гребля коло середньої течії» (початок 1930-х рр.)

Твори іншого великого майстра українського малярства Карпа Трохименка (1885–1979) знайомі глядачу тридцятих перш за все мотивами новобудов. Його захоплення темою індустріалізації і вже перші замальовки, а далі самостійні живописні твори прославили майстра на весь світ, бо «Кадри Дніробуду» стали знаковим твором в живопису Радянської України. З першого погляду робота повністю підпадає під розуміння радянського мистецтва теоретиками п'ятдесятих років. Насправді ж глибинність твору сягає підсвідомості сакрального. Картина написана 1937 р. року найлютіших репресій проти українського народу і його творчої інтелігенції. Усміхнена дівчина-селянка ліворуч і хлопець з заступом на плечі праворуч «розривають» композицію і роблять її нелогічною, бо ще дві фігури — діда і чоловіка — вибудовують паралельні лінії, підсилені ритмом двох рук. Плакатність чи навіть театральність постановки з чотирма фігурами на передньому плані відмежовують життя реальне від

романтичного майбутнього, яким в даному разі служить цілком конкретний пейзаж з усіма атрибутами мирної ідилії — кіньми, що п'ють воду, людьми, що купаються, і пароплавом, дим від якого веселкою описує півколо, допомагаючи композиційно розбити площину другого плану навпіл по діагоналі і по горизонталі. З точки зору колористики твір бездоганний, а відсутність над реально схожого зображення підкреслює його живописні якості. Були ще «Кадри» М. Глуценка, О. Богатевського, І. Бродського, Д. Власюка, але у історію увійшли українські — Карпа Трохименка. Увійшли своєю соціалістичністю, майстерно прихованою у професійному живописі. Справа в тім, що головний герой твору — не майбутній Дніпрелъстан, як писалося практично у всіх підручниках нашої епохи, а сільський народ, що вцілів від розкуркулення, колективізації першої та другої, голоду 1932, голодомору 1933–1934 і зумів опинитися не в ГУЛАГу, бо смужкова шапка головної фігури — чоловіка — говорить про його заможний у минулому рід, і не в рабовласницькому колгоспі без паспорта, а на будівництві гіганта тодішньої індустрії — Дніпрогесу. Сьогодні цей твір можна сприйняти як живописну сповідь. Зрозуміло, що Карпо Трохименко бачив, що коїться навкруги.

Німецький дослідник соцреалізму Кароліна Шрамм вбачає у багатьох живописних творах 1930-х рр. (за винятком портретів чи творів з прямим зображенням лідерів) законспіровану сповідь учасників процесу. Можливо, саме це є виправданням у зверненні живописців до ідилічних мотивів та сюжетів. Наприклад, М. Бурачек, «Дорога у колгосп» — твір страшного 1937-го розстрільного року. Живописець не бачить цього чи не хоче бачити. Він малює романтичний пейзаж, де ніщо не нагадує про лихоліття. Нічого «соціалістичного» в прекрасному живопису майстра, крім назви, немає.

До рятівної колгоспної теми звертається і Г. Світлицький у пейзажі «Колгосп у цвіту» 1935 р. та І. Штільман у творі «Колгоспна нива» 1935 р. І. Їжакевич 1938 р. закінчує велике полотно «Перебендя», де на передньому плані змальовує сліпого бандуриста. За умов боротьби з націоналізмом у мистецтві цей твір можна вважати викликом владі. Вже немолодому митцеві звернення до історичної теми неодноразово пригадають на післявоєнних пленумах Спілки художників.

Ламання Григорія Світлицького як художника особливо чітко видно на прикладі вищезгаданого живописного твору «Колгосп у цвіту» (1935 р.), де його захоплення імпресіонізмом ще змагається із запропонованою радянською тематикою і де коні, вантажівка та люди (уже обов'язковий атрибут нового стилю у зображенні «реального життя»)

сховані між весняних дерев з домінуючим білим кольором цвіту. Половинчастість у підході притаманна вже наступному твору Г. Світлицького «Гідроелектростанція» (1935 р.) з його надуманим композиційним і кольоровим рішенням, де пляма рожевої електростанції сприйматиметься як тло в класичному пейзажі. Події 1937 р. змусять шістдесятип'ятилітнього митця приступити 1938 р. до твору «В. І. Ленін слухає «Апасіонату» Бетховена». Це полотно художник писав десять років (до смерті у 1948 р.) і так і не закінчив. Майстерно зроблений пейзаж дисонує з фігурою Леніна. Н. Крупську за фортепіано художник «ховає» у напівтемному приміщенні, не промальовуючи обличчя та руки.

З початку 1930-х, після закінчення КХІ у 1928 році, бере участь у художніх виставках В. Костецький (1905–1968). Вже перша його самостійна робота «Прокламація в казармах інтервентів» (1932 р.) свідчить про нахил художника до жанрової картини, а що найголовніше, до розкриття драматичних сюжетів. «Допит ворога» (1937 р.), який став знаковою роботою тогочасного живопису і був схвалений у переважній більшості мистецтвознавчих розвідок, сьогодні можна трактувати як яскравий приклад пристосування до ситуації і цілковитого підпорядкування соціальному замовленню. Сюжетна картина другої половини 1930-х рр. тяжіє до розповідного жанру у літературі. Насправді ж два професійні прийоми свідчать про митця як сформованого живописця. Перше — це композиція, де головним героєм стає негативна особа, і митець, аби зосередити на ній увагу, робить її єдиною такою, що сидить. Чотири інші (радянські чекісти) стоять. Друге — це використання світла і тіні, де, всупереч закону жанру, В. Костецький висвітлює образ ворога і, навпаки, затемнює позитивні фігури.

Прийом світлотіньової побудови полотна використовує і К. Трохименко у творі 1939 р. «Тарас Шевченко і Енгельгардт». Незрозуміле джерело світла вихоплює лише обличчя юнака.

Багатофігурна композиція у живопису С. Прохорова «Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі (1937 р.) стає однією з перших українських політичних творів виховного характеру. Протиставлення члена уряду (фігура промовця написана на повний зріст) і маси люду, де досить реалістично змальовано більше сорока облич, підтримує тогочасний міф про керманича-батька. Практично обов'язкове звернення українських живописців до соціальних тем як державного (партійного) замовлення примушує студентів художніх вузів обирати революційну тематику для виконання дипломів. Випуск живописного факультету Київського художнього інституту стає яскравим підтвердженням цього. Ф. Кличко за-

хищається роботою «Ліквідація банди Матюхіна Г. Котовським». (У деяких джерелах цей твір називається «Розгром Котовським есерівської банди Матюхіна» — О. Р.). Довгі назви також стають прикметами часу. Автор зображує кульмінаційний момент драми. Котовський несподівано захоплює біло есерівських бандитів. У журналі «Образотворче мистецтво», № 8, 1939 р., у статті Г. Радіонова читаємо: «Тримаючись історичної документації, автор композиційно вдало розмістив противника, захопленого горілкою, закусками та ідеєю «спільного» виступу з новоявленим «союзником» (Котовським). Ледве намічені на полотні типи бандитів уже дають ясне уявлення про цілковиту несподіваність для них замислів Котовського» [741]. Далі автор пише про велику живописну культуру твору, з чим ми повністю згодні. У той випускний рік два дипломи (перший — Ф. Кличко) одержали вищу оцінку державної комісії. Другим був твір М. Іванова «Наші прийшли» (1939 р.) Дипломник використав модний тоді сюжет про несподіваний порятунок приречених на смерть підпільників чи революціонерів. Якою б кон'юктурною не здавалася сьогодні ця картина, але живописне вирішення багатопігурного твору з трьома лініями побудови композиції, де перше зображення — це фігура, що повернена спиною до глядача у надзвичайно складному ракурсі, виконана молодим митцем віртуозно. Шість інших (фігури в'язнів) міцно тримають центральну і праву частини твору. Ліворуч вгорі, у відкритих дверях — двоє червоноармійців-визволителів. Сонячні промені з-за їхніх спин створюють романтичний настрій. Колорит картини стриманий і, разом з тим, насичений. Офіційній критиці тих років не сподобалася фігура матроса на колінах, хоча це один із найсильніших образів: « Ні, це не образ нашого героя-матроса часів громадянської війни» [74]. Надалі всі дипломники зрозуміли, що радянських людей на колінах зображувати не варто. Є. Мамолат показав «Колгоспну кузню», де головним героєм серед реалістично виписаного ковальського знаряддя та фігур кремезних робітників є образ політінформатора, що читає газету. У кузні припинена робота, і всі слухають. Головною ж ідеєю твору є зовсім не коваль і навіть не політінформатор, а «кадрові робітники наших міст, послані державою на зміцнення нової виробничої бази колгоспного села» [74].

Серед інших дипломників 1939-го слід згадати Л. Ходченка «В'їзд М. Щорса в Київ», Г. Єрмолаєва «Ленінська «Іскра» на Донбасі», А. Фільберта «Окопна правда», І. Коган-Шаца «Повернення з маневрів», К. Шурупова «Спіймали диверсанта». Це, звичайно, не плагіат «Допит ворога». Адже після тріумфального експонування твору В. Костецького на ювілейній виставці тема стала бажаною для копіювання. Навіть при знач-

ній цитатності образів і композиційній схожості твору К. Шурупова критика схвально оцінила дипломну роботу. В офіційному українському радянському живопису 1930-х піонерство тем та ідей було не головним завданням. Найголовнішим у живопису, як і в інших видах пластичних мистецтв, залишалася тема сповідування і прославляння способу радянського життя і його героїв.

Героями тоталітарних європейських держав залишаються В. Ленін та Й. Сталін в Радянському Союзі, Гітлер в Німеччині, Мусоліні в Італії. Другий ешелон героїв — воєначальники «Тема «Ленін і Сталін» стоїть перед багатогранним мистецтвом великого радянського народу у всій величчї і багатстві. Образотворче мистецтво, зокрема живопис, також має вже ряд цікавих творів, присвячених великій темі «Ленін і Сталін», творів, які ввійдуть в історію образотворчого мистецтва Радянської України!» [75]. Серед найбільш ранніх живописних творів українських художників, присвячених В. Леніну, — твори Ф. Кричевського «В. І. Ленін» (друга половина 1920-х рр.) та робота Б. Крюкова «Бесіда В. І. Леніна з червоногвардійцями» (друга половина 1920-х рр.). Обидві експонувалися в Москві в музеї Леніна і, треба розуміти, врятували Ф. Кричевського від можливих неприємностей.

Серед творів 1936–1940 рр. найбільш популярними у живопису були картини І. Попенка «М.Щорс у Леніна» (1938 р.), Ф. Жеваго «Бесіда Леніна з червоногвардійцями», М. Гончарука «Виступ В. І. Леніна на VII Всеросійській конференції РКП(б), грудень 1918 р.», І. Киянченка «Ленін в тюрмі в 1896 році», В. Болдарева «Штаб більшовиків у жовтневі дні», Д. Попенка «Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Шевченкові в Москві». Популярність Леніна в образотворчому мистецтві другої половини 1930-х ще досить висока, але образ Йосифа Сталіна стає набагато бажанішим і популярнішим серед художників. Це й зрозуміло, бо щоденно в газетах і журналах підкреслюється величчї і провідна роль Сталіна як першої особи держави. Живописці усього СРСР створюють картини, зображуючи вождя. Не відстають від передового загону і українські майстри пензля. М. Шапошников пише портрет «Творець Конституції соціалізму» (1938 р.) і, одержавши схвальні відгуки, у 1938—1939 виконує велику за розміром роботу «Товариш Сталін робить доповідь на Надзвичайному VII з'їзді Рад». В першому творі Сталін сидить за столом, «ніби готовий виголосити промову» [75, с. 18], у другому — вождь стоїть на трибуні. Другим планом зображені відомі тодішні лідери — В. Молотов, К. Ворошилов, Л. Каганович. Сьогодні важко говорити про художні якості такого роду робіт, що пізніше потрапили в немилість у результаті

внутрішньопартійної боротьби. Однак треба відзначити, що композиційна побудова, колористичні знахідки (навколо першого портрета золотом сяє умовний німб над головою), живописна професійна майстерність, з якою вималювані обличчя, знаходяться на високому рівні. Стосовно оцінювання обраних тем живописцями у 1938 році сучасне мистецтвознавство мусить бути коректним і толерантним. Свої твори 1939–1940 рр. Сталіну присвячують В. Савін «Сталін на південному фронті» та І. Шульга «Товариш Сталін на південно-західному фронті в 1920 році». Ще один твір з цікавою долею (живопис віднайдеться у 2003 р.) «Й. Сталін і М. Хрущов» (1939–1940 рр.) художника В. Савіна зобразить двох лідерів держави як друзів. Через двадцять років один із зображуваних М. Хрущов збудує свою кар'єру на розвінчанні культу особи іншого зображуваного — Й. Сталіна.

Звичайно, не всі художники-живописці писали портрети героїв, військових начальників та комуністичних лідерів. Залишався прекрасним живопис К. Трохименка, Ф. Кличка, М. Самокиша, Ф. Самусева, Є. Холостенка, І. Киселя, І. Штільмана, В. Костецького, З. Толкачова, І. Хворостецького, Л. Мучника, М. Бурачека, В. Кричевського, М. Міщенка, І. Удовиці, Т. Яблонської.

Розповіддю про творчість і трагічну долю Івана Удовиці (1895–1975) ми закінчимо змалювання панорами художнього життя живописного цеху українських радянських майстрів 1930-х рр. Іван Удовиця народився в Києві у родині заможних інтелігентів. Батько — професор математики — дав синові можливість здобути освіту за його вибором. Після рисувальної школи О. Мурашка, якому до смерті вчителя був вірним другом, І. Удовиця продовжує навчання спочатку в Краківській, а потім у Віденській академіях мистецтв. 1914 р. добровільно іде на фронт і невдовзі потрапляє у полон, з якого повертається 1916 р. і до 1941 -го не виїжджає з Києва. На початок 1930-х він стає одним з наймодніших салонних художників-одинаків, що не підтримують жодне з мистецьких угруповань. Його твори розкупувються київською професурою, адвокатами, багатими лікарями. Колишній символіст, І. Удовиця без тиску радянської влади до середини 1930-х стає міцним академістом і сповідує реалістичні тенденції в живописі. З початку ВВВ він вирушає на фронт і потрапляє у німецький полон. Боючись сталінських таборів, І. Удовиця опиняється в еміграції в Австралії. В Україну художник повертається в кінці 1960-х і невдовзі помирає.

Порівнюючи живопис 1930-х рр. європейських країн з тоталітарним устроєм: України (УРСР), Росії (РСФСР), Німеччини, Італії, можна знайти

цілий ряд спільних рис у образотворчому мистецтві. Це яскраво простежується саме у живопису. За десять довоєнних років у всіх названих країнах відбулися докорінні зміни у творчості живописного цеху. Найбільш характерно це спостерігається у творах українських, російських, німецьких та італійських авторів. Разом з тим, крім тотожних сюжетів у змалюванні лідерів держав, робітничої молоді, сцен відпочинку і дозвілля в живопису тоталітарних країн Європи 1930-х рр. існували і певні розбіжності. Захоплення і часте змалювання німецькими живописцями оголених жіночих та чоловічих тіл (Є. Цоббербир, І. Залінгер) в Україні практично заборонене, крім поодиноких випадків студентських робіт.

ГРАФІКА

У графіці з середини 1930-х примусово насаджується жанрова композиція, власне, репортажно-ілюстративні сцени. «Актуалізація» мистецтва передвижників з тримірним картинним простором підпорядковується «теорії безконфліктності», що передбачає відтворення виключно позитивних сторін радянської дійсності. Так, Б. Гройс відмічає, що «соцреалізму як ідеальному («мрійному») мистецтву чужі безстрасна аналітичність і критицизм (іноді відверто дидактичний) його «попередника» (йдеться про критичний реалізм). Соцреалізм — мистецтво зразкове і нормативне. Наступництво обманливе оскільки використання традиційних прийомів для втілення іншого ідеологічного змісту в соціальних та історичних умовах, що змінилися, веде до фундаментальної руйнації самої художньої форми реалістичного мистецтва [77, с. 42–43].

«...Попри прикрі обставини накинута «демаркаційних ліній», українські художники, скрізь і всюди, у метрополії — в Харкові, Києві, Львові, а чи деінде — демонстрували симпатії й «чуття єдиного родинного тіла», обстоювали престиж українського мистецтва, дбали за національні мистецькі пріоритети. Отже, усталеність напрямків у творенні мистецьких цінностей була підготовлена в українських, зовні роз'єднаних осередках однастайністю настанов на загальноєвропейські вартості першої третини ХХ століття». [76, с. 8]

Повний ідеологічний контроль над культурою сталінської доби реалізується шляхом фізичного знищення кращих представників національного мистецтва, серед яких столичні харківські графіки І. Падалка й О. Маренков. Ідеологічний диктат призводить В. Єрмілова,

О. Довгаля та інших художників, що формувалися на засадах модер-

нізму, до морального зламу й прирікає на внутрішню опозицію Г. Бондаренка, М. Котляревську, Б. Бланка, Й. Дайца, З. Фрадкіна та ін.

На початку 1930-х рр., після постанови від 23квітня 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві «Література і мистецтво» (Харків). Плакат повністю перейшов, як різновид графіки, на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне із яскравих свідчень того — плакат А. Страхова «Дніпрельстан збудовано», де на тлі дніпровської греблі — усмінене обличчя звичайного робітника, середнього трудівника без особливих національних та соціальних прикмет. Цитата Й. Сталіна про те, що «нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути», доповнює заклиний і мажорний характер цього плаката. Ще в п'ятдесяті роки в солідних дослідженнях, присвячених українській радянській графіці, писалося: «Заслужовують схвалення плакати «Клянемося тобі, товаришу Ленін...», «Хай живуть ХХ роковини великої пролетарської революції ВС РСР» П. Горілого, «Справа паризьких комунарів безсмертна!» Г. Титова, «Вперед, ребята!» С. Светличного [11, с. 44]. Чимало було видано в 1930-ті роки плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона Армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 рр.). Красномовні назви плакатів: «Хай живе Червона Армія — вірний і могутній вартовий пролетарської революції! (1933 р., ГТ. Горілий) «Привіт бійцям прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!» (1936, художник М. Хазановський), «Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів», «Якщо завтра війна...» (1939 р., Н. Карповський), «Готуйся до оборони СРСР» (1940 р., А. Акопов). Теми і завдання українського плакату другої половини 30-х рр. ХХ століття тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Слід відзначити, що у 1930-ті роки у країнах світу, незалежно від державних устроїв, відбуваються аналогічні процеси. Тема робітничого руху споріднює континенти. Жовтнева революція в Росії, безумовно, дала поштовх соціальному напруженню багатьох країн світу, робітники яких сприйняли такий шлях визволення трудящих від імперіалістичної кризи, як правильний. Це призвело до могутніх класових сутичок, страйків вуличної боротьби та заколотів, що доволі часто переростали у збройні повстання. Неспокій серед населення ширився як у високо розвинутих капіталістичних країнах, так і у колоніях. Несподівано радянські республіки виникають в окремих територіях Угорщини, Китаю, Німеччини. Соціальний рух набирає могутніх обертів у США. Зрозуміло, що на такі події реагує мистецтво і, перш за все, мистецтво плакатної графіки. У США ста-

ють популярними плакати нові, так звані, пролетарської інтелігенції. Це Р. Майнор, Д. Гроппер, Д. Берк. Найбільш відомим серед пролетарського та афро американського населення стає Фред Елліс — активний учасник клубу Джона Ріда в Нью-Йорку представник комуністичного руху і комуністичної преси. Протягом першої половини 1930-х Ф.Елліс активно бореться з американським соціал-фашизмом, оспівуючи пригніченого робітника. Мистецтво американського плакатиста базується на реалістичному відображенні дійсності. Тон його робіт бадьорий, пафосний, малюнок напружений і, як стане зрозумілим, кон'юктурний. У радянській пресі друкуються плакатні малюнки «Геть капіталізм», «Гідра капіталізму», «Будемо страйкувати» «Волю в'язням капіталу». У другій половині 1930-х Ф. Елліс переїжджає з США до СРСР і образи американських робітників-борців стають ще сміливішими, героїчнішими, мужніми, а образи капіталістів ще потворнішими та класово вірними під могутнім захистом радянського НКВС.

Головною дійовою особою німецьких графіків стає А. Гітлер і німецький народ. Спорідненість цього виду мистецтва у СРСР вбачаємо у зображенні Й. Сталіна, керівних осіб комуністичної партії, робітників і військових. Загальний інтерес серед країн з тоталітарними системами (особливо СРСР та Німеччини) підкреслює агітаційний плакат М. Алперета, А. Шайхета, С. Тулеса про родину Філіпових, що вийшов до днів Німеччини у країні Рад і був надрукований німецькою мовою. Берлінський фотограф художник Ерік Ринка створює того ж 1931 р. плакат-відповідь «Будівельник Фурнес з товаришами» (із серії німецькі Філіпови). В Україні під таку тематику підпадає творчість Семена Йоффе. Його твір «У тирі» зображує дівчат комсомольців, які тренуються у стрільбі з різної військової зброї. Не зважаючи на формальні засоби у побудові композиції, неістотну зламану перспективу, твір має чітку радянську орієнтацію з явним бажанням автора прославити молодь у її дії. Разом з тим існували і відмінності у плакатному мистецтві зазначеного періоду у тоталітарних країнах — СРСР, УРСР і Німеччини. Ряд плакатів 1932 і 1933 рр. періоду остаточного приходу А. Гітлера до влади — зроблені як гротескні, а часом і відверто опозиційні. Е. Блюменфельд («Гітлер і череп, 1933 р.) зображує портрет Фюрера, де половина обличчя — це череп без шкіри, Д. Хартфілд створює плакати «За мною стоїть об'єднана нація» (1932 р.), «За мною стоять мільйони» (1933 р.). В останньому художник відверто кепкує з фашистського лідера, вкладаючи у його руку пачку грошей. Зрозуміло, що в радянській Україні такого зображення вождя бути не могло.

Того ж 1933 р. з'являється відомий плакат українця А. Страхова «Ре-

альність наших планів — це ми з вами». Твір цілком відповідає вимогам часу і демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена у малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше — це образи з навколишнього життя Країни Рад, де на першому, титульному місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Не дивлячись на площинне зображення усіх персонажів, голова Сталіна у півтора рази більша за голови робітників, червоноармійця, ученого і письменника М. Горького і у два рази більша від голови піонера. Парсунністю зображеного лідера, художник пропонує сприйняти «батька на-родів», як бога. З точки зору професійного виконання — це високохудожній твір, змальований з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриваючи його від останніх зображених і концентруючи увагу глядача саме на портреті Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плакату іде напис, як напис телеграфної стрічки: «Реальність наших планів — це ми з вами». Ми — це Сталін.

У творчому житті майстрів образотворчого мистецтва, зокрема художників-графіків, карикатуристів, помітне місце відігравав журнал «Червоний перець», який з 1922 р. видавався у Харкові (з 1934 виходив у світ під назвою «Перець» у Києві). До першого номера цього видання обкладинку зробив О. Хвостенко-Хвостов, назва «Перчимо!» цього малюнка була своєрідним гаслом журналу.

В «Перці» протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агніт, Л. Каплан, С. Самум, О. Козаренко. Вміщали також свої карикатури А. Петрицький, Б. Фрідкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко, інші. 1938 р. газетою «Советская Украина» була відкрита виставка, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура» [12, с. 51].

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової графіки період 1920-х — початку 1930-х рр. відіграв значну роль. 1922 р. було створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчалось мистецтво оформлення книги; 1924 р. було організовано поліграфічний факультет при Київ-

ському художньому інституті, друковану продукцію в цей час випускають 49 видавництв (з них тільки 23 державні!).

В роботах Г. Нарбута 1918–1920 рр., художників його кола Л. Хижинського, М. Кирнарського, А. Середи засобами книжкової графіки створювалося не просто оформлення книжкового блоку або титулу, але й загальний образ кожного видання окремо. Принцип єдиного стилю оформлення позначився в розв'язанні Г. Нарбутом титулу, заставок та ілюстрацій до журналу «Мистецтво» (1919 р.). М. Кирнарський вдається до композицій оформлення, де орнамент, шрифт та інші елементи блоку перебувають в архітектонічному єднанні та взаємозв'язку: «Перша в'язочка бубликів» П. Тичини (1921 р.), «Осень мира» Н. Бернера (1922 р.), «Український театр» О. Кисіля (1925 р.), «Повне зібрання творів Тараса Шевченка» (1929 р.), «Іван Тобілевич. Твори» (1929 р.), «М. Коцюбинський. Твори» (1929 р.).

Відзначалося: «Найближчим послідовником Нарбута був М. Кирнарський, що відчувається і в принципах орнаментування, і в шрифтах

його обкладинок, видавничих марок, заставок, кінцівок, завжди врівноважених, класично чітких і площинних, в окремих випадках з певним ухилом до примітивізму» [12, с. 37].

Конструктивно чітко та логічно використані елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком в роботах О. Судомори («Українські народні вишивки», Альбом, 1927 р.), Т. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931 р.), О. Сахновської («Лісова пісня» Лесі Українки, 1929 р.), ілюстрації до збірки віршів В. Курочкіна (1934 р.), «Історії громадянської війни» (1934 р.), «Каталог виставки української книжкової графіки» (1929 р.), «Рейд до Скандинавії» (1930 р.) В. Єрмілова. У творчому доробку В. Єрмілова також збереглися ескізи та макети оформлення видань, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання.

Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрміловим: журнал «Авангард» (1930 р.), видавнича марка «УРЕ» (1931 р.), журнал «Культура і пропаганда» (1933 р.). Титули В. Єрмілова вирізняються

класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузенькі та широкі лінійки, бордюри [12, с. 52].

А. Петрицький епізодично працював у галузі книжкової графіки, але стилістика його робіт, система відбору виражальних засобів, органічне

поєднання декоративних і сюжетних елементів оформлення свідчать про високу та своєрідну майстерність у цій галузі. Етапними для А. Петрицького стали праці над ілюстрацією книги «Завойовники» Ю. Яновського (1932 р.) та альманаху «Рік Жовтневої революції XV» (1932 р.).

Розвиваючись у контексті національного культурного відродження, у складній взаємодії різноманітних стилєвих витоків (мистецтво давнє і сучасне, світове і національне, народне і професійне), українська графіка на кінець 1920-х рр. відзначалась численними здобутками і розмаїттям напрямків — школа Г. Нарбута, школа М. Бойчука, конструктивісти В. Єрмилов, Г. Цапок, В. Меллер, окремі непересічні творчі особистості — В. Касіян, А. Страхов, А. Петрицький та ін. На численних виставках як у себе в країні, так і широко за кордоном українське графічне мистецтво зарекомендувало себе як явище європейського рівня. Втім, будь-яким проявам авангардного характеру, будь-яким відхиленням від безпосереднього натурного відтворення світу в українській графіці, як і в інших видах пластичних мистецтв, було покладено край проголошенням соціалістичного реалізму домінантним державним методом.

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 р. особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат з промов Й. Сталіна. Образ вождя і політичні гасла поширилися також в станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни у цих видах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука².

Про переважну більшість української інтелігенції з визначенням «ворог народу» практично до перебудови писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборонено, а пізніше «небажано». У липні 1937 р. було страчено М. Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою

² Будь-які пошуки нової пластичної мови у річищі європейського розвитку розцінювалися контролюючим ідеологічним апаратом як неприпустимі прояви «буржуазного націоналізму» або ж «формалізму». Про Михайла Бойчука та його школу, фізично знищену тоталітарним режимом у липні й грудні 1937 офіційне мистецтвознавство надовго забуло. Одним з перших за часів радянської влади до вивчення творчості бойчукістів звернувся український мистецтвознавець Володимир Підгора, що навчався з 1964 до 1969 року в Москві в університеті імені М. Ломоносова на мистецтвознавчому факультеті у відомих вчителів В. Лазарева, В. Гращенка, О. Федорова-Давидова. 1969 року він захистив диплом на тему «Монументальне малярство України 1920–1930-х рр. Бойчукісти»).

та Василем Седляром, кілька місяців потому, у грудні 1937-го не стало талановитої учениці, дружини і вірного друга майстра, Софії Налепінської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила ідеї і не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило усе можливе, щоби викреслити ім'я Михайла Бойчука з історії українського мистецтва. Про М. Бойчука та його школу будо написано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися справжні сторінки власної історії.

Сьогодні вже видруковано чимало мистецтвознавчих розвідок. Поверненню в історію світового мистецтва імені геніального українця сприяли розвідки Н. Асеевої, С. Білоконя, Л. Волошина, Л. Владича, І. Диченка, В. Лебедевої, О. Ріпко, Л. Соколюк, О. Федорука та інших сучасних мистецтвознавців. Київським інститутом, що носить ім'я М. Бойчука, до сторіччя від дня народження була проведена міжнародна конференція. Та разом з тим, слід констатувати, що творчість кола М. Бойчука, унікального світового мистецького явища, іще не досліджена в тій мірі, на яке заслуговує. Особливо це відчутно в царині графічних мистецтв, здобутки якої були затьмарені монументальними творами школи. Найбільшим досягненням сучасного світового мистецтвознавства у плані дослідження графіки кола М. Бойчука стала докторська дисертація Л. Соколюк та її ж монографія «Графіка Бойчукістів» [38].

Разом з тим, серед усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Графічні листи експонувалися ще за життя бойчукістів на різних виставках, включно і закордонних. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їх монументальні твори, практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював з візантизмом, ідучи таким чином шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола Бойчука намагалися поєднати із світовими, що й відривало українську культуру від тоталітарної московської і споріднювало її з найрозвиненішими країнами нового і старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо, В. Фаворського, О. Дейнеки. Графічне мистецтво бойчукістів було у центрі уваги мистецтвознавців довоєнної доби. На початку 1930-х рр. у великому (неопублікованому) матеріалі репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста «Графічне мистецтво України» є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука. [37 с.35] Графічний доробок школи та кола Михайла Бойчука постає сьогодні кількома напрочуд сильними, талановитими

художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, тоталітарною її доктриною. Перш за все, це сам Михайло Бойчук, родоначальник нового напрямку в образотворчому мистецтві України.

Йому, митцю, що відчув смак богеми ще на початку століття під час перебування у Франції 1907 р., учаснику «Салону незалежних» 1910 р. у Парижі, активному діячеві львівського художнього життя, де академічна рисувальна школа була завжди у пошані, судилося стати у графічних творах піонером нового бачення зображуваного. Саме у Львові зміцніли його національні переконання, чому сприяла дружба із тогочасними світочами львівського мистецького середовища І. Трушем, О. Кульчицькою, О. Новаківським, А. Монастирським, О. Куриласом.

Поняття «школа М. Бойчука», «бойчукізм» вперше сформувалося в Парижі. «Появу графічної школи фіксує експонування у тому ж 1910 році на виставці у відомому «Салоні незалежних» вісімнадцять колективних творів під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва» (автори Михайло Бойчук, Микола Касперович, Софія Сегно). У Парижі до графічної школи Бойчука належали М. Касперович, С. Сегно, С. Налепінська, С. Бачинський, Х. Шрамм, Й. Пеленський, Я. Левковська, О. Шагінян. Першоджерелом наснаги, сповідування і відображення стає національний колорит, не розпрацьований до Бойчука у пластичних мистецтвах як джерело національної свідомості. Звідси походить інше, небачене раніше розуміння національного малюнку, що наблизить митця до неоміфологізму. «Його пошуки — це скоріш, прагнення художника знайти засоби вираження примату духу над натурою як антитезу схиляння сучасників перед суто зовнішніми життєвими враженнями.» [38, с. 4] Графічних творів М. Бойчука до сьогодні залишилося небагато. Це, перш за все, «Проект театральної марки» 1918 р., лист «Несіть подарунки Червоній Армії» 1920 р., «Жінка біля столу» 1926 р. Усі малюнки майстра глибоко національні, разом з тим, зовсім не реалістичні. Оспівуючи образи трударів, селян, воїнів, він звертався до народної картини, підкреслюючи щоразу самотність національної культури. Саме це — вчення М. Бойчука про національні ознаки твору — допоможе розвитку у графічному мистецтві кінця двадцятих — початку тридцятих років нового напрямку, підхопленого і розвинутого учнями і однодумцями М. Бойчука Софією Налепінською-Бойчук, Оленою Сахновською, Олександром Рубаном, Іваном Падалкою, Михайлом Зубарем, Марією Котляревською, Олександром Довгалем, Мойсеєм Фрадкіним, Бер Бланком, Василем Седляром, Оксаною Павленко.

Можливо, жажливий 1937 р. почався для майстра двадцятьма роками

раніше у 1917-му, коли Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві в Українській Академії мистецтв монументальну майстерню. Це був початок триумфу та трагедії — фізичного знищення майстра і, разом з тим, світового визнання українського генія та його школи.

На початок 1930-х рр. Софія Налепінська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напруженим обдарованим графіком. Саме 1930 року С. Налепінська-Бойчук оформила модний в ту пору літературний твір Степана Васильченка « Олив'яний перстень». Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трудолюбів, міського та сільського пейзажу, юнаків, що вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці- деревориті молодого художника. Твір С. Налепінської-Бойчук «Тетя шкідника» 1931 р., як і «Пацифікація Західної України» 1932 р. (обидва дереворити), можна вважати відповіддю на події початку тридцятих — на перші масові арешти української інтелігенції і сфабриковану справу «Спілки визволення України» 1930 р., спрямовану проти «таємних націоналістичних організацій», учених, письменників, музикантів. Разом з тим, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягає грою локальних мас білого і чорного, а особливо у «Пацифікації Західної України» різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркушу з зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського села, і семи людських фігур на першому плані, що рухаються у протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом від книжкової до станкової графіки С. Налепінської — Бойчук можна вважати ілюстрацію до новели Олександра Копиленка «На землю» (1932 р.). Монументальний прийом великих за об'ємом мас С. Налепінська-Бойчук застосує у гравюрі 1933 р. «Піонери». У даному випадку тема домінує над усіма іншими складовими твору, а зображення піонера на тлі портрету Леніна можна вважати намаганням врятувати себе і чоловіка від неминучого знищення. Хоча навіть цей заангажований твір графічного мистецтва, зроблений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепінської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 роками: « Колгоспні ясла», «Прогулянка», «Сталін — вождь мільйонів», згадує у найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Людмила Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П'ятого грудня 1937 р. Софію Налепінську-Бойчук після тримісячних тортур було страчено з обвинуваченням «ворог народу», з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилась і документи не підписала.

Учениця С. Налепінської-Бойчук Олена Сахновська — талановита представниця тридцятих років, після оформлення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» 1929 р. заявила про себе як про непересічну особистість і одну з найбільш могутніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт кінця 1920—1930-х рр. О. Сахновської було прагнення до виразної сполуки лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану із складним, деталізованим другим планом (фронтиспис до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», 1929 р.), гравюра на дереві «Біля віялки» (1929 р.) та цикл гравюр на дереві «Жінка в революції» (1932 р.).

1930 р. став роком відліку у творчості вже сформованого митця. О. Сахновська, не боючись, береться за оформлення творів Миколи Гоголя «Ревізор», «Одруження», а трохи згодом п'єси «Гравці». Як і С. Налепінська-Бойчук, О. Сахновська захоплюється дереворитом — однією з найважчих технік у графічному мистецтві. Бездоганність побудови її композицій і уміння підкорити лінію призвели до народження шедеврів у ілюструванні творів великого земляка. Мало кому з митців світу вдавалося досягти у деревориті легкості олівцевого малюнку так, як це зуміла зробити Олена Сахновська. Наче імпровізуючи з твором письменника, художниця об'єднує простір і час у змалюванні знайомих сцен у «Ревізорі» чи у збірці дитячих оповідань «Над ставом» (1930 р.). У аркуші «Громадянська війна» (1930 р.) і наступній серії «Жінка в революції» (1932 р.), зроблених під впливом політичних процесів країни, замість кон'юктурного державного замовлення до 15 річчя революції авторка виконала високохудожні, складні у композиційній побудові, багатопланові ксилографії — сюжетні розповіді «Народниця», «Терористка», «1905 рік». Романтика і героїка неістотних для нормального мирного життя процесів, відображена за допомогою змалювання образів жінок революціонерок. Переїзд до Москви цілком вірогідно зберіг життя О. Сахновській. Вона не поривала з Україною, активно ілюструючи перекладну літературу. Найбільш значущі роботи 1933 р. ілюстрації до повістей Петра Панча та Олександра Копиленка. Вражають графічні портрети українських письменників, сповнені трагізму і неприхованої безвиході. До 120-річного ювілею Т. Г. Шевченка О. Сахновська виконує гравюру «Тарас Шевченко». Твір занадто сміливий, як на рік його виконання, бо за образ поета-філософа, поета-мислителя, дисонуючого з відомими творами Манізера, митець міг відповісти власною свободою. Залишаючись у Москві О. Сахновська ще кілька разів поверталася до України, змальовуючи Донбас, полтавські краєвиди, рідні образи українських людей.

Початок тридцятих років пов'язаний з ім'ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого, переважно, як оформлювача друкованої продукції. «...Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки», — констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади школи Бойчука у творчості О. Рубана віддзеркалюються надзвичайно потужно і яскраво. [38 с. 70] Саме це — відданість учителю і намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті, призвели до арешту митця восени 1942 р. Олександр Рубан, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органами НКВС було інкриміновано антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата страти художника досі невідома. За десять років плідної творчої роботи, до початку війни О. Рубан, сповідуючи у графіці техніку дереворит, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського «Знак терезів» (1932 р.), де у захопленні новобудовами він створює образи робітників на тлі заводів, логічно об'єднавши у композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця — символ реалістичної сучасності часу — переважає атрибути лірики — гусяче перо, арфу і альтанку, що розташовані з іншого боку терезів. Цей твір скоріше символічний, ніж формалістичний. Митець — потужний рисувальник, сто відсотково підтримує в ньому політику молодої держави, ілюструє ставлення поета і своє особисте до навколишнього життя. Фронтиспис до збірки «Знак терезів» можна вважати блискучим прикладом поєднання муз- поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 р., О. Рубан репрезентує ілюстрації до творів Т. Шевченка, а також самостійні дереворити «Культітак», «Ганьба зрадникові». Ці твори не збереглися, про їх соціальне навантаження можемо судити, виходячи з назви. Саме в цей час інший художник-живописець В. Костецький розробляє тему майбутнього твору «Допит ворога», що буде закінчено на початку 1937 р. і стане знаковим твором тих часів. Цілком можливо, що графічний аркуш «Ганьба зрадникові» став поштовхом до живописного твору «Допит ворога».

Творчість Олександра Рубана другої половини 1930-х рр. докорінно змінюється. Як і у переважної більшості художників, у творах майстра з'являється радянська символіка та ознаки сучасності—літаки, парашути, як, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937 р.). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу тієї пори

«Жити стало краще, жити стало веселіше...» Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х рр. О. Рубан вкотре звертається до творчості Т. Шевченка, монументи якому роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбарда, Є. Левінсона відкриваються у Харкові (1935 р.), Києві, та Каневі (1939 р.). До виставки 1940 р. «Ілюстратори Кобзаря» О. Рубан виконує ряд ксилографій, доля яких, як і доля автора, досі залишається невідомою.

Потужною постаттю у мистецькому житті України 1930-х рр. є Іван Падалка. На початок періоду, що освітлюється, митцеві виповнилося 35 років, він був освічений, талановитий, національно свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна І. Падалка увібрав у себе «...три покоління української мистецької думки». Йшлося про О. Сластіона — учителя з миргородської школи, Федора Кричевського з Київського художнього училища, Михайла Бойчука з Київської Академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однопумцем [39, с. 1]. З кінця 1920-х рр. (1927 р.) разом з О. Хвостенко-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка бере участь у ілюструванні «Червоного перця» — найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник знайомиться з харківською письменницькою елітою, долю якої — тортури і фізичне знищення — розділить десятьма роками пізніше, 1937-го. Кепкуючи з друзів письменників, І. Падалка змальовує у «Червоному перці» шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом Івана Падалки продовжується у будинку «Слово», де останній проживе дев'ять щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Фізичної межі у творчості Івана Падалки кінця 1920-х і початку 1930-х не існує. Енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені графічні твори цього періоду віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє цьому оновленому життю у гравюрах «Вантажники. На Дніпрі» (1926 р.), де в образах трудового люду, що вантажить ящики з гербом Країни Рад — серпом та молотом, відчувається радість. Те саме можна сказати про інших персонажів — жіноцтво у тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних капелюхах. І назва пароплава «Прогрес» і напис на ящику «УРСР» і навіть маленький пес, що причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести і аркуш «Яблучко» (1927 р.) — багатофігурна вертикальна ком-

позиція з центральним образом моряка, що танцює. Твір динамічний і життєстверджуючий. «Будинок Держпромисловості» (1927 р.) — фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості — сімнадцяти поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури як найхарактерніший зразок конструктивного стилю усього світу. Першу критику стосовно власних творів і творів графіків свого кола М. Котляревської, Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, І. Зубара, І. Хотінка Іван Падалка відчуває уже на межі 1930-х рр. В журналі «Нова Генерація» його ім'я критично згадають у контексті М. Бойчука, незважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків з перших критичних зауважень у пресі, а, навпаки, увесь 1931 р. працював над образами «Енеїди» І. Котляревського. Героїка українського духу у ілюстраціях до «Енеїди», відображення волелюбного козацтва, що складалося переважною більшістю з колишніх селян у рік першого українського голоду, затьмареного зараз у дослідженні істориків трагедією голодомору, вірогідно стали вироком Івану Падалці. Голод 1931–1932 рр. В Україні й досі перебуває в тіні голодомору 1932–1933 рр., і тому звернення до історичної теми, особливо у такому ракурсі — оспівування і прославлення козацької та селянської доблесті — йшли врозріз з політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час 10 березня 1930 р. Сталін публікує славнозвісну статтю в газеті «Правда» «Запаморочення від успіхів»³.

1932 р. був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР—складової її частини. Звернення до селянської чи колгоспної теми у літературі та пластичних мистецтвах стає небезпечним для життя. Під час провальної збиральної компанії 1932 р. у липні боротися за урожай в Україні прибувають з Москви В. Молотов і Л. Каганович, затверджується одразу дві постанови «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.», яка приймає рішення, що стосується виключно селянства — за саботаж від десяти років позбавлення волі до смертної кари. Наступна — «Про заходи з посилення хлібозаготівель» — мобілізує практично усю но-

³ Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українському селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі».

менклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання у населення схованих продуктів. Паралельно йде руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджується вдала агітка, що селянин приховує хліб, не даючи його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшується. 700 судово-слідчих бригад, що працюють в республіці, підтримують розбрат між класами. Під цим кутом зору твір І. Падалки «На буряки» (1932 р.) набуває знакового звучання. Безперечно, знаючи і розуміючи, що відбувається у державі, митець наче грається з долею. Така гра, виходячи із недружніх стосунків І. Падалки та інших бойчукістів з новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашко, яким було замінено М. Бурачека, ставала дедалі небезпечною.

Фронтально розташовані 8 жіночих фігур з сапками прямують прямо на глядача. Їх обличчя похмурі і не усміхнені. Фігури йдуть, борючись з поривом вітру. Міський митець І. Падалка виступає захисником і співцем важкої селянської праці, прославляючи сільських мадон у їх зовсім не реалістичних образах.

Літографія «В шахті» (1932 р.) і листівки, присвячені шахтарській темі того ж року, певне мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилося. Івану Падалці, які Михайлу Бойчуку та Василю Седяру було навішено ярлика «українського буржуазного націоналіста». Сьогодні, при вивченні розсекречених архівів НКВС, стає зрозумілим, що це був вирок. Долі людей, чия творчість не подобалася чи була незрозумілою партійній та радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 р. почався із масових арештів. Із будинку «Слово» почали зникати мешканці — Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Яловий — велетні української культури. У травні того ж року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай опанував українську творчу інтелігенцію. Саме у цей час (1932—1933 рр.) І. Падалка створює портрет дружини, звертаючись до складної графічної техніки меццотинто. Маловідомий широкому загалу твір стає узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції — безправної і заляканої. Художниця малює, лякаючись власних думок, — трагедійний портрет морально знищеної людини.

Дереворит «Через пороги» (1933–1934 рр.) і цього ж періоду графічний лист «Історія пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» — ілюстрація до повісті Франческо де Кеведо Вільетаса могли б налякати самою лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім'я В. І. Леніна, а інакше як «справа усієї країни» це акцією і не називалося, будівництво у конкурсі, на проект якого взяли участь найпотужніші,

найвідоміші архітектори Країни Рад — придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко, будівництво, до якого прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змальовує під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові у кольчугах зображені на передньому і останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний і повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічної точки зору це був виклик. До сумнозвісного 1936 р. Іван Падалка ще встигає зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро «Черниця» та «Жак фаталіст і його пан» та проілюструвати повість «Небіж Рамо». Сьогодні важко стверджувати, але повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирав ходи, а дійовими особами у боротьбі за справу соціалізму, за сценарієм радвлади, ставали самі митці. Цинізм того, що відбувалося у культурному житті країни, досяг апогею. «Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 1930-х рр. кривава «чистка» охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України». [40, с. 22] Івана Падалку було заарештовано у вересні 1936 р. і страчено за рішенням Верховного Суду СРСР як «ворога народу» у липні 1937-го.

Однією з найбільш трагічних постатей українського образотворчого мистецтва передвоєнної доби стає невинно страчений талановитий і самобутній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років свого життя В. Седляр встиг зробити напрчуд багато і як професійний кераміст і як учитель, як автор монументальних розписів, як мистецтвознавець, але найпотужніше талант митця розкрився саме в малюнку. Творчість В. Седяра не підпадала під концепт жодного із створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював саме В. Седляр, було замалим для злету генію майстра. Василь Седляр, безумовно, був людиною, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня. «... бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й найближчий сучасності — наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог», — напише в брошурі «АХР та АРМУ» (видання 1926 р.) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження нового радянського стилю — соціалістичного реалізму — одразу наразилися

на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Показовою є повна люті книга «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві», видана у Харкові 1931 р. А. Комашком: «Що це, як не апотеоза «української самостійності», самотності, селянської стихії, — самостійного, самотнього «бойчукізму», «включення» селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?» І далі: «Але УРСР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціалістичний наступ по всьому фронту» [53, с. 35]. Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії, як головної складової графічного твору, а також несхожість на переважну більшість графіків того часу виокремлюють непересічну постать В. Седляра. Безумовно, у творчості майстра можна простежити схожість із тогочасними світочами графічного мистецтва П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майодем, І. Бруні, Є. Кибриком, П. Митуричем, В. Фаворським, а також представниками попереднього мистецького покоління — К. Писсаро, К. Моне, В. Серовим, А. Модиль'яні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся між кінцем двадцятих років і останнім роком життя художника — 1937. Більшість із зробленого В. Седляром в графічній техніці сьогодні, на жаль, не існує. Зникли папки з олівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів з натурними замальовками.

Серед ближчого кола Михайла Бойчука, тих, хто пройшов школу майстра з першого і до останнього курсу, Охрім Кравченко згадає у рукопису до «Життєпису» В. Седляра, І. Падалку, О. Павленко, А. Іванову, М. Рокицького, С. Колоса, К. Гвоздика, М. Шехтмана, І. Липківського, К. Єлеву⁴.

На відміну від вищезгаданих митців О. Кравченко вчився у М. Бойчука лише на останніх курсах, називаючи своє навчання короткотривалим. Але, незважаючи на короткий термін спільної праці, учень увібрав найкращі риси вчителя.

Друга половина 1930-х рр. ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої продукції. Щомісяця вилучалися з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. Це зачепило також і художників-графіків, які працювали в галузі книги, газетно-журнальної

⁴ Цитуємо за: Я. Кравченко. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Львів, 2005.

ілюстрації. Ю. Михайлов був репресований 1934 р., І. Падалка — 1937, Я. Струхманчук — 1937. Такої ж долі зазнали багато інших українських митців. У галузі книжкової графіки з'являється чимало робіт відверто конформістських, приземлено-нейтральних щодо виразу ідейно-образної концепції художника, несміливі та нецікаві у композиційно-кологістичному вирішенні. В академічній «Історії українського мистецтва», що вийшла у світ в середині 1960-х рр., про творчу ситуацію 1930-х рр. оптимістично писалося: «Перед художниками постало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій» [41, с. 314]. Багатьох митців соціальне становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Разом з тим, наскільки це було можливо, вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ. Чимало провідних українських графіків не стало на шлях конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості та стилістичної виразності. Плідно працював І. Іжакевич у другій половині 1930-х рр., — він створив оформлення до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Бориславських оповідань» І. Франка, «Фата-моргана» М. Коцюбинського (1936–1937 р.). Визначною сторінкою у творчості І. Іжакевича стало оформлення «Кобзаря» (1939 р.), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, алей до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвильованістю були проникнуті ілюстрації О. Довгала до «Вибраних творів» П. Тичини (1939 р.), С. Конончука до творів І. Франка (1940 р.). Виразною динамікою та оригінальністю задуму були позначені ілюстрації Л. Каплана («Народжені бурею» М. Островського, 1940 р.), Б. Бланка та М. Фрадкіна («Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, 1935 р.), Д. Шавикіна («Слово про Ігорів похід», 1940 р.), М. Дерегуса («Енеїда» І. Котляревського, 1936 р.), Г. Пустовойта («Вибрані твори» І. Франка, 1936 р.), С. Налепінської-Бойчук («Анна Кареніна», 1935 р.). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. «Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів...» [41, с. 323].

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930-х роках розширення діапазону формально-технічних

виражальних засобів у штриховому офорті, ліногравюрі, літографії та в традиційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління як О. Сластіон, С. Прохоров, М. Самокиш, Василь та Федір Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко,

В. Заузе та інші поруч із продовженням пошуків у царині національних тем і образів, у нових соціальних умовах відчують необхідність не тільки розширити жанрово-тематичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стильові та ідейно-групові напрями в графіці [42, с. 6]. Далеко не всі йшли на компроміс із ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох своїх графічних роботах, як «Ліс. Дерево над річкою» (1923 р.), «Дуб» (1927 р.),

«Чумаки» (1929 р.) продовжував працювати у СВОЇЙ традиційній манері, водночас в його творчості з'явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота «Барикади. 1905 рік».

М. Жук у пошуках дійових, активних образів збагачує мову СВОЇХ графічних робіт конструктивною за характером викори стання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва та тонкою гіперболізацією в об'ємно-просторовому моделюванні. Така полістилісна сполука традиційних методів малюнка в графіці багато в чому запозичена у школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежуються в портретах Лесі Українки (1920 р.), Максима Горького (1922 р.), Василя Чумака (1920 р.), Михайла Коцюбинського (1925 р.), Марка Вовчка (1925 р.), Івана Франка (1925 р.), професора М. Мандеса (1929 р.). Ці творчі принципи були закладені М. Жуком і в подальші роки в роботах над «Автопортретом» (1932р.), портретами М. Пимоненка (1932 р.), Г. Нарбута (1932 р.), ескізами орнаментів (1929 р.), обкладинкою збірки «Металеві дні» (1931 р.), журналу «Шквал» (1929 р.) [43, с. 17] В. Аверін зображує телят, а щоб його не звинуватили у безідейності, дає малюнку назву «Телята племінного колгоспу "Новий світ"» .

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили певні тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя та ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На новобудови України віїжджають художники з різних

регіонів республіки. Маштаби будівництва Дніпрогесу і шахт на Донбасі захоплюють митців. О. Шовкуненко протягом 1931–1934 рр. створює цілу серію «Дніпробуд», фіксує поетапно зростання греблі. Спорудженням териконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплюється М. Глущенко. 1937 р. він створює серію малюнків вуглем та тушшю «Донбас», а чотирма роками раніше він відвідує Дніпробуд і народжується серія малюнків з одноіменною назвою «Дніпробуд». Цікавим фактом є те, що з одного боку аркуша зображені механізми і сцени з робітничого життя, а з другого портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур⁵. Глущенко Микола Петрович (1901–1977). Фонд 49. Од. зб. 173. Оп. 1.

Художники виборювали право не тільки на творчість, але й на життя. На виставках з'являються твори станкової графіки високого мистецького рівня, що вже на початку 1930-х рр. своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи у цій галузі образотворчого мистецтва. «Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рік, крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (бієнале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики» [44, с. 11–12].

Дереворити С. Налепінської-Бойчук «Перед наступом білих» (1927 р.), «Голодні діти» (1927 р.), «Не дамо буржуям згноїти насіння» (1932 р.), «Пацифікація Західної України» (1930 р.) сповнені громадянського пафосу — ідеї художнього твору розкриваються в загостреному сюжеті, напруженому ритмо-динамічному характері малюнка. 1. Падалка прагнув до узагальненості форми. Епічна статуарність своєрідно поєднувалася в його графічних роботах із скульптурною ліпкою форми, монументальністю: «Косовиця в колгоспі» (1928 р.), «В шахтах рудника Криворіжжя» (1928 р.), «Несуть товариша» (1927 р.), «Повстання» (1928 р.). Учні І. Падалки, серед яких О. Довгаль, який виконав серію гравюр «На будівництві Дніпрогесу» (1929–1932 рр.), та М. Котляревська («Махновці», ліногравюра, 1927 р.; «Безпритульні», 1926 р.), прагнули знайти нові композиційні рішення, де елементи декоративності, певної стилізації в дусі народного примітиву відігравали значну роль у втіленні сюжету.

За своїм творчим почерком Зіновій Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною ме-

⁵ Матеріали, віднайдені в ЦДАМЛМУ, друкуються вперше.

тафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплакати («Червона Армія», 1920 р.), розписи клубів («Стіна героїв Трипілля», 1921 р., «Бійці ідуть в атаку», 1922 р.), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії «Чапаєвці» (1929 р.), портретах В. Чумака (1929 р.), В. Блакитного (1929 р.). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків [45, с. 4–5].

На межі 1920–1930-х рр. в українській графіці розпочинає активно працювати Василь Касіян, який до 1927 р. навчався у Макса Швабинського в Празі. Василь Касіян вже на початку 1930-х рр. створив роботи, які дістали європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюр на дереві у Варшаві 1933 р. В. Касіян одержав почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку В. Касіяна була неможлива без поєднання строгого малюнка та тонкої експресії із вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. «Первые мои гравюры советского периода: “Арсенал”, “Андрей Иванов”, “Перекоп”, “Герой Перекопа” — экспонировались на юбилейных выставках на Украине и в Москве и разошлись по многим музеям, — писал художник. В них я старался выразить своеобразную декоративную монументальность, основанную на пластичной ясности штрихов, выражающих контрасты и градации черного и белого цветов» [46, с. 13]. 1934 р. митець закінчив гравюру «Більшовицький урожай» і цього ж року створив цикл ліногравюр «Дніпробуд», який протягом наступних двох місяців і був показаний на Міжнародній художній виставці Бієнале у Венеції. В середині 1930-х рр. В. Касіян завершує цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, в яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоналізації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до «Кобзаря» — форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х рр., у зв'язку зі святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченківська тема стала центральною в творчості В. Касіяна, — він створив кольорову монотипію «Панщина», ілюстрації до поеми «Сон», «Кавказ», а також сюжетні композиції «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян» (1939 р.). Ці роботи характерні експресивною світлотіньовою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що у попередні роки навчання у М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-ті роки стали для В. Касіяна переломними в його творчості, — він подає більш крупний план, компо-

зиція стає більш збіраною та динамічною. «Ритм і пластика — основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їх допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об'єми постатей та груп, показує він злагодженість колективних зусиль людей...

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише «ліпить» об'ємну форму а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення» [47, с. 45]. Паралельно з живописними творами створює графічні серії київський художник І. Удовиця. Ведучи аполітичний спосіб життя, він замість новобудов виїжджає до Криму, малюючи місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель 1936 р. «Гурзуф» і «Портрет дружини», 1940 р. [49, с. 17].

Як і в інших видах українського образотворчого мистецтва 1930-х рр., особливо їх другої половини, в творах художників-графіків все частіше з'являється військова тематика. Слід відзначити, що зображення воїна, зброї, військової техніки бачимо не лише у плакаті, який стає тотожним за темарієм італійському, іспанському, російському і особливо німецькому плакату, але й в творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського «У вихідному положенні»), серія олівцевих малюнків В. Пустовійта на військову тематику, після його відрядження у прикордонну військову частину.

Тридцять років у українській графіці увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи протиріч та знищення мистецьких законів жанру. Межа 1920–1930 рр. мала характерну відзнаку у соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас — пролетаріат, що переміг. Від митців-графіків, як врешті і від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів та драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом і уже до половини тридцятих років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило головну ідею мистецтва — волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення і окремі графічні листи періоду у творчості митців старшого покоління, а також у творчості митців молодшої генерації продемонстрували регрес і повну залежність митця від влади, що призвело до зниження рівня усього графічного мистецтва радянської України і відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плакату — найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва доби, що вивчається. Разом з тим, незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України

зі зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

Якщо на початку 1930-х рр. в УРСР іще спостерігається певний супротив офіційним доктринам, то з другої половини колір, композиція і, що найголовніше, тема практично повністю залежні від тоталітарних доктрин. Разом з тим, спільність у розвитку живописних творів різних країн триватиме лише до закінчення Великої Вітчизняної війни. 1930-ті роки стануть лише початком нової соціалістичної культури в живопису СРСР і УРСР і розквітом, що закінчився повним знищенням культури фашистських країн — Німеччини, меншою мірою Італії та Іспанії. Перша хвиля культурного терору породила у другій половині 1930-х рр. модель нового тоталітарного мистецтва. Бажані і рекомендовані теми 1930-х стануть обов'язковими у наступних 1940-х, 1950-х, а нова тоталітарна культура перейде в іншу фазу — розвинутого соціалістичного реалізму.

1. *Фіголь М.* Політична сатира в Українському мистецтві кінця XIX — початку XX століття. Короткий нарис. К., 1974. С. 56.

2. *Франко І.* Твори: У 20 т. К., 1955. Т. 17. С. 529.

3. *Касіян В., Гурченко Ю.* Українська дожовтнева реалістична графіка. К., 1961. С. 192.

4. *Блюміна І. Різніченко В. (Велентій)* — художник і поет. К., 1972. С. 196.

5. *Нарбут Георгій: Альбом / Упоряд. П. О. Білецький.* К., 1983. С. 119.

6. *Бурячок Іван, Бурячок Микола.* Графіка, живопис, театральне декоративне мистецтво. Каталог виставки творів / Упоряд. і авт. вступ. ст. В. Габелко. К., 1982. С. 32.

7. *Жук Михайло: Альбом / Авт.-упоряд. І. І. Козирод, С. С. Шевельов.* К., 1987. С. 120.

8. *Українська радянська графіка / Упоряд. І. Врона.* К., 1958. С. 196.

9. *Владич Л.* Майстри плаката: Альбом. К., 1989. С. 65.

10. *Белічко Ю.* Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. К., 1980. С. 183.

11. *Касіян В., Гурченко Ю.* Українська радянська графіка. К., 1957. С. 223.

12. *Шпаков А.* Художник і книга. К., 1973. С. 255.

13. *Шпаков А.* Станкова і книжкова графіка // Історія українського радянського мистецтва. К., 1967. Т. 6. С. 479.

14. *Касіян В.* Українська радянська графіка. К., 1959. С. 46.

15. *Толкачов З.* Виставка творів. Каталог / Авт.-упор. Л. Владич. К., 1983. С. 64.

16. Гравюри Василя Касіяна. Альбом / Вступ, ст. В. Касіяна. М., 1968. С. 120.
17. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. К., 1978. С. 174.
18. *Лашкул З. В.* Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945) // Історія українського радянського мистецтва. К., 1967. Т. 6. С. 449.
19. *Іовлев А.* Каталог виставки творів / Упоряд. Р. Звінецьковський. К., 1990.
20. Современное состояние и задачи советской графики: III науч. конф. 25–29 мая 1950 года / Вступит, слово А. М. Герасимова. М., 1951. С. 217.
21. *Чегодаев Л. Д.* Современное состояние и задачи книжной и станковой графики // Современное состояние и задачи советской графики... С. 217.
22. *Гончаров А. Д.* Проблемы оформления современной книги // Книга: Исследования и материалы. М., 1966. Сб. XII. С. 282.
23. Издательское дело, книговедение: Науч.-инф. сб. М., 1970. № 5 (II). С. 48.
24. *Валуенко Б.* Наборный титул и рубрики книги. К., 1967. С. 127.
25. *Довгаль О.* Каталог графічних творів / Упоряд. М. Безхутрий. Харків, 1959. С. 89.
26. *Безхутрий М.* Олександр Михайлович Довгаль. К., 1962. С. 59.
27. *Цельтнер В.* Валентин Гаврилович Литвиненко. М. 1971. С. 142.
28. Валентин Гаврилович Литвиненко / Авт. передмови та упоряд. В. П. Павлов. К., 1972. С. 52.
29. *Владич Л.* Графіка Сергія Адамовича. К., 1977. С. 95.
30. Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом / Упоряд. та заг. ред. М. Блюміної. К., 1994. С. 168.
31. *Белічко Ю.* Георгій Вячеславович Якутович. К., 1968. С. 86.
32. Анатолій Базилевич. Альбом / Авт.-упоряд. М. Криволапов — К., 1976. С. 95.
33. *Врона Ів.* Михайло Гордійович Дерегус: Нарис про життя і творчість. К., 1958. С. 77.
34. *Сенів І.* Творчість Олени Львівни Кульчицької. К. 1961. С. 179.
35. *В'юник А.* Стефанія Гебус-Баранецька. К., 1968. С. 55.
36. *Якущенко Г.* Леопольд Іванович Левицький: Нарис про художника. К., 1968. С. 72.
37. Цит. за: *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. Харків; Нью-Йорк, 2002. С. 223.
38. *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів... С. 223.

39. Ковжун П. Національна формою українська мистецька школа. Іван Падалка // Назустріч. 1936. № 4. С. 1.

40. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. К, 1998. С. 320.

41. Історія українського мистецтва: У 6 т. К, 1967. Т. 5. С. 479.

42. Бурячок Іван, Бурячок Микола. Графіка, живопис, театральнореконструкційне мистецтво: Каталог виставки творів / Авт. вст. ст. В. Габелко.- К, 1982. С. 32.

43. Михайло Жук... С. 120.

44. Касіян В., Гурченко Ю. Українська радянська графіка. С. 223.

45. Владич Л. Толкачов Зіновій: Виставка творів // Каталог. К., 1983. С. 13–14.

46. Гравюри Василя Касіяна... С. 120.

47. Владич Л. Василь Касіян... С. 174.

48. Ростовцев Н. Почерки по истории методов преподавания рисунка. М., 1983. С. 228.

49. Роготченко О. Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2004. С. 19.

50. Белічко Н. Творчість Георгія Малакова в контексті розвитку української графіки 50—70 років ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2005. С. 19.

51. Гладун О. Харківська школа графіки (друга половина ХХ сторіччя): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. С. 18.

52. Ламонова О. Київська книжкова графіка кінця 50-х — початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2005. С. 34.

53. Комашка А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві: Доповідь на семінарі аспірантів харківського інституту просторових мистецтв. Лютий–березень 1931 р. Харків, 1931. С. 70.

54. Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. // Альманах '94: Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. Львів, 1995. С. 170–173.

55. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. К, 1996. С. 400.

56. Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 20–30-ті роки. К., 1991. С. 342.

57. Гугендгольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930.

58. Раєвський В. Венеційське бієннале 24 квітня 1924 р. Інтервали // Космізм в українському мистецтві ХХ століття. К., 2000. С. 262.

59. *Роготченко О.* Венеція до соціалістичного реалізму та після // Українське мистецтво. 2004. № 2. С. 4–14.

60. *Добренко Е.* Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 459–471.

61. *Гюнтер Х.* Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон... С. 7–15.

62. *Жидков В., Соколов К.* Культурная политика большевистского государства // Десять веков российской ментальности: Картина мира и власть. СПб, 2001. С. 435–622.

63. Історія українського мистецтва... Т. 5. С. 479.

64. *Луначарский А.* Воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 376.

65. *Bown M.* Socialists Realist Painting. London, 1998. P. 506.

66. *Менцель Б.* Традиции и новаторство // Соцреалистический канон... С. 492–501.

67. *Говдя П.* Украинское советское изобразительное искусство. К, 1960. С. 50.

68. *Голубець О.* Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років // Вісник Львівської академії мистецтв: 36. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 270–278.

69. *Морозов А.* Конец утопии. М., 1995. С. 223.

70. *Савостьянов Е.* Единство познания и творчества в искусстве: Проблемы социалистического реализма. М., 1977. С. 121.

71. Искусство Советской Украины / Под ред. В. Касияна, Ф. Рогинской. М., 1957. С. 296.

72. *Мищенко Г.* І ще раз — бойчукісти і наш час // Образотворче мистецтво. 1997. № 1. С. 43–45.

73. *Шовкуненко О.* Альбом. Упорядник І. Блюміна. К, 1994. С. 166.

74. *Радіонов Г.* Дипломи Київського художнього інституту // Образотворче мистецтво. 1939. № 8. С. 7–16.

75. *Затенацький Я.* Ленін і Сталін в українському живописі // Образотворче мистецтво. 1939. № 12. С. 15–21.

76. *Федорук О.* Микола Бутович. К; Нью-Йорк, 2000. С. 431.

77. *Гройс Б.* Стиль Сталин: Утопия и обмен. М., 1993. С. 187.

78. *Сталін Й. В.* Про політичні завдання Університету народів Сходу (промова на зборах студентів КУТС 18 травня 1925 р.) // Сталін Й. В. Твори: У 13 т. К., 1948. Т. 7. С. 415.

79. Художественная библиотека АХРР: И в области искусства новое слово скажет СССР. М., 1925. Вып. 2. С. 13–24.

YURIY NAGULKO

2006

The artwork of Yuriy Nagulko is known fairly well both in Kiev and beyond it. However, you can say the same about the vast majority of Ukrainian artists. But there is something that makes him stand out from hundreds or even thousands of others — there is no one to compare him to. His art is so unique that can not be even described and classified with the common art critic terminology or some ordinary scale designed to determine its actual value. Yuriy Nagulko, born in 1954 in a small Ukrainian town Zdolbuniv, is not even a professional painter (from the point of view of soviet classification) because he did not graduate from any art-related institute or academy. His diploma is for engineering and construction, but Nagulko himself is a philosopher, inventor and developer of new drawing techniques, color combinations, light and shadow effects. He has no teachers, he is the only judge and critic for himself. His artwork is very diverse — some pieces correlate with all laws of classical composition, reveal the deepest knowledge and professionalism and some resemble complete and utter negligence of all possible rules. In both cases the decisive role is with the authors' own wish as to how he wants the painting to look and of the feelings that he puts into it. The lack of classical soviet artists' education resulted in fruitful growth of unique, uninfluenced, authentic talent, guided by his own introvert self-educational system. From the psychological point of view this was very much like a rebellion against the existing at those times cultural organization in the country, that was solely powered by the government. The artist was independent from the state and state supervision, did not take part in exhibitions and thus did not have to make paintings with pioneers, peasant women and party leaders in order to earn his living. Although he was not isolated from the artistic society with its own laws of internal and external values. He was not a member of republican exhibitions, Ministry of Culture and Direction of the Exhibition Fund were not buying his paintings, the soviet art critics did not write about him and gave no parental advices. Quite likely that it was the main condition that made him a unique individual, unlike

anyone else. The artist was the only teacher to himself and quite a strict one — the exam could be passed only with the superb knowledge of the subject, no cheating worked. Yuriy Nagulko studied hundreds of books from all over the world that concerned the academic background of being a painter. He learned and noted practically all of the available literature on the anatomy, on the composition and perspective, and of course, on the history of art. He was competing only with himself, he was struggling for truth and the by the scope that was read and studied he completed the course not of one but at least of several art academies. This is his story and there can be thousands of views and opinions. But I personally consider the art of Yuriy Nagulko a phenomenon.

Б-52

2007

Мова піде, звісно, не про стратегічний бомбардувальник військово-повітряних сил Сполучених Штатів, а про співзвучний із його назвою форум — Венеціанську бієнале-52. Б-52 — саме так для лаконічності називали його учасники та гості.

Якщо цього року ви опинитесь у Венеції між початком літа і серединою осені, то зможете побачити велетенський плакат-банер, розмальований червоними і синіми фарбами, з написом «А poem about an inland sea». Банер висить у центрі як аеропорту, так і залізничного вокзалу. У перекладі з англійської ця фраза означає: «Поема про внутрішнє море»

Банер з інтригуючою фразою запрошує усіх бажаючих відвідати українську експозицію, що розмістилася у супер розкішному Палаці Попадополі у самісінькому центрі Венеції, на Гранд-каналі.

Як відомо, головні шляхи сполучення у Венеції — водні магістралі. Люди їздять на вапарето — водних трамвайчиках, на зразок тих, які у Києві раніше ходили на Русанівські сади і Довбичку.

Україна на Венеціанському форумі рівна серед рівних — 74-х країн. Тут немає старших і молодших братів, політики та політиків, усім цілковито байдуже, яку партію чи якого лідера ти підтримуєш. Згадувати чи говорити про таке на Бієнале — це взагалі мове тон. Тут панують інші критерії значимості, і партія одна на всіх — мистецька.

Час від часу в нашому повсякденному житті з'являються нові слова чи словосполучення. Так, вісім років тому прозвучав вираз «Венеціанська бієнале» (бієнале в перекладі з італійської — «щодва роки»). Саме тоді серед мистецького загалу почалося «неспокійне дихання» стосовно ймовірної поїздки української делегації на найвідоміший форум новітнього мистецтва, що, незважаючи на всі світові катаклізми, що два роки

проходив у далекій Венеції. Ритм Бієнале було збито лише через Першу і Другу світові війни. Зрозуміло, що професіонали-мистецтвознавці і художники старшого покоління про ці закордонні буржуазні виставки знали, але воліли мовчати. Адже більшість з учасників від України 1920–1940-х років були або розстріляні, або засуджені тодішньою каральною машиною — ДПУНКВС. Пізніші представники радянського мистецтва на Бієнале великих досягнень не мали.

Утім, нехай говорить історія

XIV бієнале — 1924 рік: Олександр Усачов.

XVI — 1928: Федір Кричевський, Михайло та Тимко Бойчуки, Кирило Гвоздик, Костянтин Єлева, Віктор Пальмов, Василь Седляр, Олексій Таран, Карпо Трохименко, Іван Хворостецький, Михайло Шаронов.

XVII — 1930: Олексій Богомазов, Олександр Довгань, Василь Касіян, Іван Падалка, Зиновій Толкачов, Василь Седляр.

XVIII — 1932: Борис Бланк, Василь Касіян, Іван Падалка, Мойсей Фрадкін.

XIX — 1934: Василь Касіян, Олексій Шовкуненко.

XXVIII — 1956: Гаврило Глюк, Михайло Дерегус, Олександр Ковальов, Георгій Меліхов, Тетяна Яблонська.

Більшість засобів масової інформації написали, що українці репрезентовані у Венеції вп'яте. Як бачимо, це не так. Про українські імена (особливо до доби соціалістичного реалізму) неодноразово писала світова преса, а в далекому 1928-му Кирила Гвоздика назвали «українським Гогеном», просто перерва між 1958-м та 2001-м затяглася надовго.

Обізнаним читачам не варто нагадувати, що означає Венеціанська бієнале у контексті сучасного світового мистецтва. Для непрофесіоналів — кілька слів. Йдеться про найзначнішу «тусівку» сучасного мистецтва, визначення мистецької моди на найближчі два роки і проголошення групи лідерів contemporary.

Contemporary — найсучасніший вияв усіх можливих видів та напрямків мистецтва, де для розкриття образу чи ідеї творцю дозволяється використовувати все, що його оточує у житті реальному і вигаданому. Критерієм успіху є враження глядача.

Картину Тетяни Яблонської «Хліб» було показано у 1956 році на XXVII Міжнародній бієнале у Венеції серед творів інших радянських художників. У 1956 році Т.Яблонська вперше відвідала Італію у складі делегації радянських художників-

учасників Бієнале. У 1958 році картина «Хліб» експонувалася на Всесвітній виставці у Брюсселі, де Яблонську було нагороджено бронзовою медаллю.

Під враженням від подорожі до Італії у 1972 році художниця написала картину «Вечір. Стара Флоренція».

Я їхав до Венеції цього року з двоїстим почуттям; Наш проект безумовно, сподобався ще коли був презентований в Україні (циганська пошта у київському мистецькому середовищі уже все детально доповіла). Попри те, відсутність прозорого конкурсу засмучувала. Дивно було, чому організатор виставки Віктор Пінчук не зрозумів, що треба було організувати конкурс, митцеві — його чесно виграти. До того ж, чому б у проект, репрезентований від імені України, не долучили два-три прізвища вітчизняних авторів. Користь була б подвійна. По-перше, про Пінчука увесь український мистецький світ одразу заговорив би як про справжнього демократа (а не тільки мецената), а по-друге, його проект, репрезентований переважно фото роботами, був би зміцнений новітніми спрямуваннями національної мистецької культури.

Втім, те, що спочатку здалося залицанням перед Заходом (участь від України іноземних митців), насправді стало суттєвим плюсом у оцінюванні нашого павільйону світовими арт-критиками. Наша країна на решті переодяглася з традиційних шаровар у цілком гідні сучасності строї. Світові це, схоже, сподобалося.

Юрген Теллер, Марк Тічнер, Сем Тейлор-Вуд і Борис Михайлов – всесвітньо відомі іноземці. На їх тлі Сергій Братков, Олександр Гнилицький і Леся Заяць, а також Леся Хоменко були сильними гравцями другої лінії. Хоча ще кілька українських імен були б явно не зайвими.

Загальний же рівень велетенської виставки був, як на мене, дуже посереднім. «Наївшись» за три останніх бієнале етно культури, цього разу митці у 250 експозиціях до неї практично не зверталися. Теми, модні минулого разу, — секс, насилля, міжнаціональні конфлікти, тероризм — цього разу були представлені мало. Набридло й відео «а-ля домашня зйомка».

Хоча сказати, що все у цьогорічній Венеції — мотлох, було б несправедливо. Мали місце вельми серйозні, професійні мистецькі проекти. Дуже сподобалися Мрдіан Баджік із Сербії, Соня Баласаніан із Вірменії, Девід Альтмеджиж з Канади, Чада Амер з африканського павільйону, Іран Санто з Бразилії, Янг Чензонг, Ернесто Салмерон, Софія Ветнал, Паоло Каневарі, Недко Солаков.

На відкритті української експозиції серед інших чільних і гідних осіб

(міністрів та чиновників від культури) з'явився Віталій Кличко з дружиною — красунею Наталкою. Всесвітньо відомий боксер разом із чиновниками бавився смішним велосипедом українського виробництва, фотографувався з усіма бажаючими і давав інтерв'ю іноземним журналістам.

Що ж таке українська експозиція, розташована на чотирьох поверхах палацо? Трохи еротики, балету, пива у закордонному пабі, американських хмарочосів з уже такою рідною чужомовною рекламою, великого банера з мало зрозумілим написом, голого жіночого, спотвореного ланцюгами, тіла у замиському лісі, дівчат у випускних, радянського зразка, платтячках, обов'язкових бомжів, гарненької попи у вікні, псевдонаціональних квіточок, фігури робітника і, як годиться, реверанс головному спонсору дійства — віконце у доменну піч, де вариться метал, що трансформується у гроші і чомусь називається «вагіною — його Батьківщиною». Оце й усе.

Відкриття було бездоганим. Дійовими особами стали віце-прем'єр Табачник, Елтон Джон і Віталій Кличко з дружиною, мер Венеції і найвідоміші іноземні журналісти. (Наших, до речі, чомусь запустили тільки пізно увечері). Фуршет за кількістю і якістю затьмарив «обжирання» на відкритті позаминулого проекту горілкою «Абсолют» і утримуватиме першість серед «прийнятих» до наступного «переможця».

Загальне враження від нашої експозиції — позитивне. Мистецький світ — як мистецький світ, і ми у ньому рівні серед рівних. Це велика перемога, започаткована Бойчуком, Гвоздиком, Петрицьким, Кричевським, Яблонською, Раєвським, Титаренком, Сидоренком і вдало підтримана і розбудована Пінчуком. Останній, як відомо, не художник. Він — успішний менеджер. А можливо, для contemporary зовсім не обов'язково бути художником, аби виграти головний приз. Щодо мене особисто, то, як киянин і українець, я гордий з того, що відбулося, і маю надію, що Золотий лев восени стане нашим.

1. Біля Віола. Відеоінсталяція
2. Лі Чен. Скульптура, бронза
3. Девід Альтмеджиж. Скульптура (фрагмент) Мішана техніка
4. Фрагмент експозиції
5. Веттор Піссані. Колаж
6. Чен Зен. Інсталяція
7. Жасон Рхоадес. Інсталяція
8. Чао Фей. Полотно, акрил

Венеція–Київ, 2007

ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ 1930–1950-х РОКІВ

2007

Графіка радянської України десяти довоєнних років, періоду Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років, а також п'ятнадцяти років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів держави була й залишається найбільш трагічною, ще досі не дослідженою з огляду на соціальні, політичні, економічні та моральні чинники, які впливали, а подекуди й формували магістральні лінії розвитку мистецтва. Об'єднання у часовий простір трьох десятиліть є цілком умовним у вивченні періоду. Мистецькі процеси між 1929-м — роком святкування п'ятдесятиліття глави держави Й. Сталіна, початком культу його особи, масових репресій, а на Україні фактичним знищенням переважно національної інтелігенції, голодом, голодомором, колективізацією, індустріалізацією та червнем 1941 року — початком війни, докорінно відрізняються від художніх процесів періоду воєнного лихоліття. Як не парадоксально, процес руйнації митця у довоєнний період, що передусім був зумовлений політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок) відіграв зворотну роль. Митець, який не потрапив в окупацію, особливо військовий художник, набув уже зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагатилося ризиками соціальної значущості, оскільки стало провідником між державою і народом. Митець у такий спосіб перетворився на постать тимчасово необхідну державі й державному апарату. Тиск із боку цензури не зменшився, проте став іншим; культ особи Й. Сталіна на деякий час поступився місцем про-паганді, а митець, особливо фронтовик, перетворився на виконавця державного замовлення. Переважна більшість художників-живописців та скульпторів на фронтах перекваліфікувалися у графіків, бо олівцевий малюнок, із зрозумілих причин, став єдиною можливістю творчої праці.

Повоєнний період разюче відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрями, під гаслами яких

пройшла перша половина 1930-х років, аж до утвердження у другій половині державного методу — соціалістичного реалізму. Художня творчість і в першу чергу графічна, як найбільш масова, відчувала стовідсоткову підпорядкованість державному замовленню і державному контролю. На шістнадцятому з'їзді компартії 1930 року Й. Сталін конкретизував завдання митця у системі: «Що таке культура під час диктатури пролетаріату? Це культура соціалістична за своїм змістом, національна за формою». Після святкування п'ятидесятилітнього ювілею Й. Сталіна, коли всі газети надрукували хвалебні статті про вожда, змалювавши його напівбогом і наділивши рисами генія, що, зрозуміло, не були притаманні ювіляру, почалися спочатку підтасовка, а згодом фальшування із фактами історії та замовлення оспівування вигаданих фактів у житті. Запропонований новий метод реального відображення став логічним і єдино спроможним задовольнити замовлення керівництва — комуністичної партії та радянського уряду — у змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагали проявити класову свідомість і необхідну активну участь у класовій боротьбі. З квітня 1932 року по-становою Центрального комітету «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» започатковано практичне знищення нерадянської свободи творчості на всій території СРСР і, звичайно, УРСР. Цим рішенням було проголошено завершення не лише класової боротьби в мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п'ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці ввійшли до нової «колективної» ери. Страх фізичного знищення скерував творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х років завжди варто починати з попереднього, нерозривно пов'язаного в ідеологічній і мистецькій сферах періоду.

На початку 1930-х років розпочалася політизація у мистецтві, яка охопила і навчальний процес. Нарком освіти в Україні О. Скрипник виступив на захист зв'язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядав як найбільш пов'язану з виробничим напрямком, вважаючи останню умовою розвитку Харківського художнього інституту (С. Нікулєнко). Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановили нові експозиційні й естетичні стандарти, власне ідеологічні норми, що негативно відібраються на характері пластичного мислення української графічної школи. Вже друга половина 1930-х років продемонструвала монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості або стилів.

У графіці зі середини 1930-х років примусово насаджувалася жанрова композиція, тобто репортажно-ілюстративні сцени. «Актуалізація» мистецтва передвижників із тривимірним картинним простором підпорядковувалася «теорії безконфліктності», передбачаючи відтворення виключно позитивних сторін радянської дійсності.

Повний ідеологічний контроль над культурою сталінської доби реалізувався шляхом фізичного знищення кращих представників національного мистецтва, серед яких були столичні харківські графіки І. Падалка й О. Маренков. Ідеологічний диктат призвів В. Єрмилова, О. Довгала та інших художників, які формувалися на засадах модернізму, до морального зламу й прирік на внутрішню опозицію Г. Бондаренка, М. Котляревську, Б. Бланка, Й. Дайца, З. Фрадкіна та ін.

Спільною рисою для митців трьох десятиліть (1930–1950) залишалися талант і майстерність, яку, не дивлячись на всі політичні катаклізми, в українському митцеві не вдалося знищити, адже мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях і професійних школах, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце як одного з основних демократичних і доступних видів образотворчого мистецтва.

На початку 1930-х років, після постанови від 23 квітня 1932 року про перебудову літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві «Література і мистецтво» (Харків). Плакат повністю перейшов, як різновид графіки, на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне з яскравих свідчень того — плакат А. Страхова «Дніпрельстан збудовано», де на тлі дніпровської греблі — усміхнене обличчя пересічного робітника. Цитата Й. Сталіна про те, що «нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути», доповнила закличний і мажорний характер цього плаката. У солідних дослідженнях п'ятдесятих років, присвячених українській радянській графіці, писалося: «Заслужують схвалення плакати «Клянемося тобі, товаришу Ленін...», «Хай живуть ХХ роковини великої пролетарської революції в СРСР» П. Горілого, «Справа паризьких комунарів безсмертна!» Г. Титова, «Вперед, ребята!» Є. Світличного» [1]. Чимало було видано в 1930-х роках плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона Армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 років). Красномовні назви плакатів: «Хай живе Червона Армія — вірний і могутній вартовий пролетарської революції!» (1933, П. Горілий), «Привіт бійцям-прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!» (1936, М. Хазановський), «Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів»,

«Якщо завтра війна...» (1939, Н. Карповський), «Готуйся до оборони СРСР» (1940, А. Акопов). Теми і завдання українського плаката другої половини 30-х років ХХ ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань того ж таки 1933 року — з'являється відомий плакат українця А. Страхова «Реальність наших плянів — це ми з вами». Твір цілком відповідає вимогам часу і демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена в малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше — це образи з навколишнього життя країни Рад, де на першому, титульному, місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Не дивлячись на площинне зображення всіх персонажів, голова Й. Сталіна у півтора рази більша за голови робітників, червоноармійця, ученого, письменника М. Горького й у два рази більша від голови піонера. Парусністю зображеного лідера художник пропонує сприйняти «батька народів» як бога. З погляду професійного виконання — це високохудожній твір, виконаний з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриває його від інших зображених і концентрує увагу глядача саме на портреті Й. Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плаката йде напис, як телеграфна стрічка, — «Реальність наших плянів — це ми з вами». Ми — це Й. Сталін.

У творчому житті майстрів образотворчого мистецтва, зокрема художників-графіків, карикатуристів, помітне місце відігравав журнал «Червоний перець», який з 1922 року видавався у Харкові (з 1934 — виходив у світ під назвою «Перець» у Києві). До першого номера цього видання обкладинку зробив О. Хвостенко-Хвостов, назва малюнка «Перчимо!» стала своєрідним гаслом журналу.

У «Перці» протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агнет, Л. Каплан, С. Самум, О. Козаренко, карикатури — А. Петрицький, Б. Фрадкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко та ін. 1938 року газетою «Советская Украина» відкрито виставку, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура» [2].

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової

графіки період 1920-х — початку 1930-х років відіграв значну роль. 1922 року створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчалось мистецтво оформлення книги; 1924 року організовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті, друковану продукцію в цей час випускали 49 видавництв (із них тільки 23 державні!).

Конструктивно чітко та логічно використано елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком в роботах О. Судомори («Українські народні вишивки». Альбом, 1927), І. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931), О. Сахновської («Лісова пісня» Лесі Українки, 1929), в ілюстраціях до збірки віршів В. Курочкіна (1934), «Історії громадянської війни» (1934), «Каталогах виставки української книжкової графіки» (1929), «Рейді до Скандинавії» (1930) В. Єрмилова. У творчому доробку В. Єрмилова також збереглися ескізи та макети оформлення видань, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання.

Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрмиловим: журнал «Авангард» (1930), видавнича марка «УРЕ» (1931), журнал «Культура і пропаганда» (1933). Титули В. Єрмилова вирізняються класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузькі та широкі лінійки, бордюри [3].

А. Петрицький епізодично працював у галузі книжкової графіки, проте стилістика його робіт, система відбору виражальних засобів, органічне поєднання декоративних і сюжетних елементів оформлення свідчать про високу та своєрідну майстерність у цій галузі. Етапними для А. Петрицького стали праці над ілюстрацією книжки «Завойовники» Ю. Яновського (1932) та альманаху «Рік Жовтневої революції XV» (1932).

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 року особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат із промов Й. Сталіна. Образ вождя і політичні гасла поширилися також у станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни в цих видах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука.

Українській інтелігенції з визначенням «ворог народу», практично до перебудови, писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборо-

нено, а пізніше «небажано». У липні 1937 року стратили Михайла Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, кілька місяців потому, у грудні 1937, не стало талановитої учениці — дружини й вірного друга майстра — Софії Налепинської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила ідеї та не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило все можливе, щоби викреслити ім'я М. Бойчука з історії українського мистецтва. Насправді «... Михайло Бойчук намагався виховати у своїх учнях почуття усвідомлення великого призначення бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань мистецтва», — напише у ґрунтовній праці про свого батька-бойчукіста відомий львівський мистецтвознавець Я. Кравченко [4]¹. Поміж усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Графічні листи експонувалися ще за життя бойчукістів на різних виставках, включаючи й закордонні. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їхні монументальні твори, практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював із візантизмом, ідучи, таким чином, шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола М. Бойчука намагалися поєднати зі світовими, що й відмежовувало українську культуру від тоталітарної московської і споріднювало з найрозвиненішими країнами нового й старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо, В. Фаворського, О. Дейнеки та інших відомих світових митців. Графічне мистецтво бойчукістів було в центрі уваги мистецтвознавців довоєнної доби. У великій (неопублікованій) розвідці початку 1930-х років репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста «Графічне мистецтво України» є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука [5]. Графічний доробок школи М. Бойчука постає сьогодні кількома напрочуд сильними, талановитими художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, тоталітарною її доктриною. Передусім — це сам М. Бойчук, який започаткував новий напрям в образотворчому мистецтві України. Графічних творів М. Бойчука на сьогодні залишилося небагато: «Проект театральної марки» (1918), лист «Несіть подарунки Червоній Армії» (1920), «Жінка біля столу» (1926). Усі малюнки майстра глибоко національні, але

¹ Про Михайла Бойчука та його школу було опубліковано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися правдиві сторінки власної історії.

зовсім не реалістичні. Звертаючись до народних витоків, він оспівував образи трударів, селян, воїнів, щоразу підкреслював самотність національної культури. Вчення М. Бойчука про національні ознаки твору допомогло розвитку нового напрямку в графічному мистецтві кінця 20-х — початку 30-х років ХХ ст., підхопленого й розвинутого учнями й однодумцями М. Бойчука — С. Налепинською-Бойчук, О. Сахновською, О. Рубаном, І. Падалкою, М. Зубарем, М. Котляревською, О. Довгалем, М. Фрадкіним, Б. Бланком, В. Седляром, О. Кравченком, О. Павленко.

Можливо, жажливий 1937 рік розпочався для майстра двадцятьма роками раніше — у 1917, коли М. Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві монументальну майстерню в Українській академії мистецтв. Це був початок тріумфу і трагедії — світового визнання українського генія та його школи і фізичного знищення майстра.

На початок 1930-х років С. Налепинська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напрочуд обдарованим графіком. 1930 року вона оформила модний на той час літературний твір С. Васильченка «Олив'яний перстень». Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажу, юнаків, які вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці — деревориті молодій художниці. Твір С. Налепинської-Бойчук «Геть шкідника» (1931), як і «Пацифікація Західної України» (1932) (обидва дереворити), можна вважати відповіддю на події початку тридцятих — на перші масові арешти української інтелігенції та сфабриковану справу «Спілки визволення України» 1930 року, спрямовану проти «таємних націоналістичних організацій», учених, письменників, музикантів. Разом із тим, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягла грою локальних мас білого та чорного, а особливо у «Пацифікації Західної України» різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркуша зі зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського, села і семи людських фігур на першому плані, що рухаються у протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом С. Налепинської-Бойчук від книжкової до станкової графіки можна вважати ілюстрацію до новели О. Копиленка «На землю» (1932). Монументальний прийом великих за об'ємом мас С. Налепинська-Бойчук застосувала у гравюрі «Піонери» (1933). У даному випадку тема домінує над усіма іншими складовими твору, а зображення піонера на тлі портрета Леніна можна вважати намаганням врятувати себе і чоловіка від неминучого знищення. Навіть і цей заангажований твір графічного

мистецтва, створений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепинської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 роками — «Колгоспні ясла», «Прогулянка», «Сталін — вождь мільйонів», згадує у найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Л. Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П'ятого грудня 1937 року С. Налепинську-Бойчук після тримісячного мордування було страчено з обвинуваченням «ворог народу», з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилася і документа не підписала.

Учениця С. Налепинської-Бойчук Олена Сахновська — талановита представниця 30-х років, після оформлення драми-фієрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1929) заявила про себе, як про непересічну особистість і одну з найбільш могутніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт О. Сахновської 1920–1930 років було прагнення до виразного сполучення лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану зі складним, деталізованим другим планом (фронтиспис до драми-фієрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1929), гравюра на дереві «Біля віялки» (1929) та цикл гравюр на дереві «Жінка в революції» (1932).

1930 рік став роком відліку у творчості вже сформованого митця. О. Сахновська працювала над оформленням творів М. Гоголя «Ревізор», «Одруження», а трохи згодом — п'єси «Гравці». Як і С. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська захоплювалася дереворитом — однією з найважчих технік у графічному мистецтві. Бездоганність побудови її композицій, уміння підкорити лінію призвели до народження шедеврів в ілюструванні творів великого земляка. Мало кому з митців світу вдавалося досягти у деревориті легкості олівцевого малюнка так, як це зуміла зробити О. Сахновська. Ніби імпровізуючи з твором письменника, художниця об'єднує простір і час у змалюванні знайомих сцен «Ревізора» чи у збірці дитячих оповідань «Над ставом» (1930). В аркуші «Громадянська війна» (1930) і наступній серії «Жінка в революції» (1932), зроблених під впливом політичних процесів у країні, замість кон'юнктурного державного замовлення до 15-річчя революції авторка виконала високохудожні, складні в композиційній побудові, багатопланові ксилографії — сюжетні розповіді «Народниця», «Терористка», «1905 рік». Романтика і героїка неістотних для звичайного мирного життя процесів відображена за допомогою змалювання образів жінок-революціонерок. Вірогідно, що переїзд до Москви зберіг життя О. Сахновській. Але вона не поривала з Україною, активно ілюструючи перекладну літературу. Найбільш значущі

роботи 1933 року — ілюстрації до повістей П. Панча та О. Копиленка. Вражають графічні портрети українських письменників, сповнені трагізму і неприхованої безвихідності. До 120-річного ювілею Т. Шевченка О. Сахновська виконала гравюру «Тарас Шевченко». Твір занадто сміливий, враховуючи рік виконання, бо за образ поета-філософа, поета-мислителя, дисонуючого з відомими творами М. Манізера, митець міг відповісти власною свободою. Працюючи в Москві, О. Сахновська ще кілька разів приїздила в Україну, змальовувала Донбас, полтавські краєвиди, образи українських людей.

Початок 30-х років ХХ ст. пов'язаний з ім'ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого, переважно, як оформлювача друкованої продукції. «...Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки», — констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади школи М. Бойчука у творчості О. Рубана мають надзвичайно потужне і яскраве віддзеркалення «Це — відданість учителю, а намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті, призвели до арешту митця восени 1942 року. О. Рубану, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органами НКВС було інкреміновано антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата страти художника досі невідома. За десять років плідної творчої роботи, до початку війни, О. Рубан, сповідуючи у графіці техніку деревориту, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського «Знак терезів» (1932). У захоплені новобудовами він створив образи робітників на тлі заводів, логічно об'єднавши у композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця — символ реалістичної сучасності — переважає атрибути лірики — гусяче перо, арфу й альтанку, що розташовані по інший бік терезів. Цей твір скоріше символічний, аніж формалістичний. Митець — потужний рисувальник, стовідсотково підтримує політику молодій держави, ілюструє ставлення поета і своє особисте до навролишнього життя. Фронтиспис до збірки «Знак терезів» можна вважати блискучим прикладом поєднання муз — поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 року, О. Рубан репрезентував ілюстації до творів Т. Шевченка, а також самостійні дереворити «Культітак», «Ганьба зрадникові». Ці твори не збереглися, про їхнє соціальне навантаження можемо судити лише з назви. Водночас живописець В. Костецький розробляв тему майбутнього твору «Допит ворога»,

що була завершена на початку 1937 року і стала знаковою за-значеного періоду. Цілком можливо, що графічний аркуш «Ганьба зрадників» став поштовхом до живописного твору «Допит ворога». Творчість О. Рубана другої половини 1930-х років докорінно змінилася. Як і в більшості художників, у творах майстра з'явилася радянська символіка та ознаки сучасності — літаки, парашути, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу «Жити стало краще, жити стало веселіше...». Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х років О. Рубан вкотре звертався до творчості Т. Шевченка, монументи якому роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбардта, Є. Левінсона відкриваються у Харкові (1935), Києві, Каневі (1939). До виставки 1940 року «Ілюстратори Кобзаря» О. Рубан виконав ряд ксилографій, доля яких, як і доля автора, досі залишаються невідомими.

Потужною постаттю у мистецькому житті України 1930-х років є Іван Падалка. На початок періоду, що освітлюється, митцеві виповнилося 35 років. Він був освічений, талановитий, національно-свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна І. Падалка ввібрав у себе «...три покоління української мистецької думки». Йшлося про О. Сластіона — учителя з миргородської школи, Ф. Кричевського — з Київського художнього училища, М. Бойчука — з Київської академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однодумцем [7]. Із кінця 1920-х років (1927) разом з О. Хвостенком-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка брав участь в ілюструванні «Червоного перцю» — найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник познайомився з харківською письменницькою елітою, долю якої, тортури й фізичне знищення, розділить десятима роками пізніше — 1937. Кепкуючи з друзів-письменників, І. Падалка змалював у «Червоному перці» шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом продовжилася у будинку «Слово», де він проживе 9 щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Твори І. Падалки кінця 1920-х — початку 1930-х років енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені, віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє оновленню життю у гравюрі «Вантажники. На Дніпрі» (1926), де в образах трудівників, які вантажать ящики з гербом Країни Рад — серпом та молотом, відчувається радість. Те саме

можна сказати про інших персонажів — жіноцтво у тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних ка-пелюхах. І назва пароплава «Прогрес», і напис на ящику «УРСР», і навіть маленький пес, який причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести й аркуш «Яблучко» (1927) — багатофігурну вертикальну композицію із центральним образом моряка, який танцює. Твір динамічний і життєстверджуючий. «Будинок Держпромисловості» (1927) — фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості — 17 поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури як найхарактерніший зразок конструктивного стилю всього світу. Першу критику стосовно власних творів і творів графіків свого кола (М. Котляревської, Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, М. Зубара, І. Хотінка) І. Падалка відчув уже на межі 1930-х років. У журналі «Нова Генерація» його ім'я критично згадали у контексті М. Бойчука, незважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків із перших критичних зауважень у пресі, а навпаки — увесь 1931 рік працював над образами «Енеїди» І. Котляревського. Героїка українського духу в ілюстраціях до «Енеїди», відображення волелюбного козацтва, яке утворилося переважно з колишніх селян у рік голоду на Україні, затьмареного у дослідженні істориків трагедією голодомору, вірогідно стали вироком І. Падалці. Голод 1931–1932 років в Україні й досі перебуває в тіні голодомору 1932–1933, а тому звернення до історичної теми, особливо в такому ракурсі — оспівування і прославляння козацької та селянської доблесті, йшло врозріз із політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час, 10 березня 1930 року, Й. Сталін у газеті «Правда» опублікував статтю «Запаморочення від успіхів»².

1932 рік був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР — складової її частини. Звернення до селянської чи колгоспної теми в літературі й пластичних мистецтвах стало небезпечним для життя. Під час провальної в Україні збиральної кампанії 1932 року, в липні боротися

² Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українському селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) прийняв постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі».

за урожай прибули з Москви В. Молотов і Л. Каганович. Затвердили одразу дві постанови: «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.» (прийнято рішення стосовно

селянства — за саботаж покарання від 10 років позбавлення волі до смертної кари) та «Про заходи з посилення хлібозаготівель» (мобілізували практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вилучення у населення схованих продуктів). Паралельно йшла руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджувалася вдала агітка про приховування селянином хліба, який не дає його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшувалася: 700 судово-слідчих бригад, що працювали в республіці,

підтримували розбрат. На цьому ґрунті твір І. Падалки «На буряки» (1932) набув знакового звучання. Знаючи і розуміючи, що відбувається у державі, митець ніби грався з долею. Така гра, враховуючи недружні стосунки І. Падалки та інших бойчукістів із новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашкою, який замінив М. Бурачека, ставала все більше небезпечною.

Фронтально розташовані, 8 жіночих фігур із сапками прямують на глядача. Їхні обличчя похмурі. Фігури змальовані в боротьбі з поривом вітру. Міський митець І. Падалка виступав захисником і співцем важкої селянської праці, прославляючи сільських мадонн у їх зовсім нереалістичних образах.

Літографія «В шахті» (1932) і листівки, присвячені шахтарській темі того ж року, певне мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилося. І. Падалці, як і М. Бойчуку та В. Седляру, було почеплено ярлика «українського буржуазного націоналіста. Сьогодні, вивчаючи розсекречені архіви НКВС, стає зрозумілим, що це був вирок. Долі людей, творчість яких не подобалася чи була незрозумілою партійній та радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 рік почався з масових арештів. Із будинку «Слово» поступово зникли мешканці — Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Яловий — велетні української культури. У травні того ж року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай опанував українську творчу інтелігенцію. У цей час (1932–1933) І. Падалка створив портрет дружини, звернувшись до складної графічної техніки мецотинто. Маловідомий широкому загалу, твір став узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції — безправної та заляканої. Лякаючись власних думок, художниця малює трагедійний портрет морально знищеної людини.

Дереворит «Через пороги» (1933–1934) і цього ж періоду графічний

лист «Історія пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» — ілюстрація до повісті Франческо де Кеведо Вільєтаса» лякають лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім'я В. І. Леніна, а інакше, як «справа усієї країни» і не називалося, у конкурсі на проект взяли участь найпотужніші, найвідоміші архітектори Країни Рад — придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко. Будівництво, до якого були прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змалював під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові у кольчугах зображені на передньому й останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний і повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічної точки зору це був виклик. До сумнозвісного 1936 року І. Падалка ще встиг зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро «Черниця» та «Жак-фаталіст і його пан», проілюструвати повість «Небіж Рамо». Сьогодні важко стверджувати про те, що повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирав ходи, а дійовими особами у боротьбі за справу соціалізму, за сценарієм радвлади, були самі митці. Цинізм того, що відбувалося у культурному житті країни, досяг апогею. «Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 30-х років кривава “чистка” охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України» [8]. І. Падалку заарештували у вересні 1936 року і стратили за рішенням Верховного Суду СРСР як «ворога народу» в липні 1937.

Однією з найбільш трагічних постатей українського образотворчого мистецтва передвоєнної доби став невинно страчений талановитий і самотній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років життя В. Седляр встиг зробити напрочуд багато. Він був професійним керамістом, учителем, автором монументальних розписів, мистецтвознавцем, але найпотужніше талант митця розкрився в малюнку. Творчість В. Седляра не підпадала під концепт жодного зі створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював В. Седляр, було замалюючим для злету генія майстра. В. Седляр — людина, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня, «... бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчій

сучасності — наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог», — писав у брошурі «АХР та АРМУ» (видання 1926 року) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження нового радянського стилю — соціалістичного реалізму — одразу наразилися на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Яскравим прикладом цього є повна люті доповідь «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві», видана у Харкові 1931 року А. Комашкою: «Що це, як не апофеоза «української самостійності», самотності, селянської стихії, — самотійного, самотнього «бойчукізму», «включення» селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?» І далі: «Але УРСР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціалістичний наступ по всьому фронту» [9].

Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії, як головної складової графічного твору, а також не типовість виокремлюють непересічну постать В. Седляра. У творчості майстра простежується схожість із тогочасними світочами графічного мистецтва — П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майодем, Л. Бруні, Є. Кибриком, П. Митуричем, В. Фаворським, а також представниками попереднього мистецького покоління — К. Писсаро, К. Моне, В. Серовим, А. Модільяні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся у кінці 1920-х років і тривав до 1937 року, останнього року життя художника. Багато із зробленого В. Седлярем у графічній техніці сьогодні, на жаль, не існує. Зникли папки з олівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів із натурними замальовками.

Серед найближчого оточення М. Бойчука, тих, хто пройшов школу майстра з першого і до останнього курсу, О. Кравченко згадував у рукопису до «Життєпису» В. Седляра, І. Падалку, О. Павленка, А. Іванову, М. Рокицького, С. Колоса, К. Гвоздику, М. Шехтмана, І. Липківського, К. Єлеву.

На відміну від вищезгаданих митців, О. Кравченко вчився у М. Бойчука лише на останніх курсах, називаючи своє навчання короткотривалим. Але, незважаючи на короткий термін спільної праці, учень увібрав найкращі риси вчителя.

Друга половина 1930-х років ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої продукції. Щомісяця вилучалися з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. В академічній «Іс-

торії українського мистецтва», що вийшла у світ у середині 1960-х років, про творчу ситуацію 1930-х років оптимістично писалося: «Перед художниками постало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій» [10]. Багатьох митців соціальне становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Разом із тим, наскільки це було можливо, вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ. Чимало провідних українських графіків не стало на шлях конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості й стилістичної виразності. Плідно працював і І. Їжакевич у другій половині 1930-х років — він створив оформлення до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Бориславських оповідань» І. Франка, «Фата моргана» М. Коцюбинського (1936–1937). Визначною сторінкою у творчості І. Їжакевича стало оформлення «Кобзаря» (1939), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, але й до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвильованістю проникнуті ілюстрації О. Довгала до «Вибраних творів» П. Тичини (1939), С. Конончука до творів І. Франка (1940). Виразною динамікою та оригінальністю задуму позначені ілюстрації Л. Каплана («Народжені бурею» М. Островського, 1940), Б. Бланка та М. Фрадкіна («Мандрі Гулівера» Дж. Свіфта, 1935), Д. Шавикіна («Слово про Ігорів похід», 1940), М. Дерегуса («Енеїда» І. Котляревського, 1936), Г. Пустовійта («Вибрані твори» І. Франка, 1936), С. Нелепинської-Бойчук («Анна Кареніна» Л. Толстого, 1935). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. «Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів...» [11].

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930 роках розширення діапазону формально-технічних виражальних засобів у штриховому офорті, ліногравюрі, літографії та в традиційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління, як О. Сластін, С. Прохоров, М. Самокиш, В. та Ф. Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко, В. Заузе та інші поруч із продовженням пошуків у царині національних тем і образів, у нових соціальних умовах відчували необхідність не тільки розширити жанрово-тема-

тичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стильові й ідейно-групові напрями в графіці 12. Далеко не всі йшли на компроміс з ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох графічних роботах, як «Ліс. Дерево над річкою» (1923), «Дуб» (1927), «Чумаки» (1929) продовжував працювати у своїй традиційній манері. Водночас в його творчості з'явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота «Барикади. 1905 рік».

М. Жук у пошуках дійових, активних образів збагатив мову своїх графічних робіт конструктивною за характером використання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва й тонкою гіперболізацією в об'ємно-просторовому моделюванні. Таке полістилістичне поєднання традиційних методів малюнка в графіці багато в чому запозичене у школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежуються в портретах Лесі Українки (1920), В. Чумака (1920), М. Горького (1922), М. Коцюбинського (1925), Марка Вовчка (1925), І. Франка (1925), професора М. Мандеса (1929). Цими творчими принципами М. Жук керувався у наступні роки в журналі «Шквал» (1929), в роботах над ескізами орнаментів (1929), обкладинкою збірки «Металеві дні» (1931), «Автопортретом» (1932), портретами М. Пимоненка (1932), Г. Нарбути (1932) «В. Аверін зобразив телят, а щоб його не звинуватили у безідейності, дав малюнку назву «Телята племінного колгоспу «Новий світ».

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили чіткі тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя, ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На новобудови України виїжджали художники з різних регіонів республіки. Масштаби будівництва Дніпрогесу і шахт на Донбасі захоплювали митців. О. Шовкуненко впродовж 1931–1934 років створив цілу серію «Дніпробуд», фіксуючи поетапно зростання греблі. Спорудженням тереконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплювався М. Глущенко. 1937 року він створив серію малюнків вуглям і тушшю «Донбас», а чотирма роками раніше відвідав Дніпробуд, так виникла серія малюнків з однойменною назвою Дніпробуд. Цікавим фактом є те, що на аркуші зображені механізми

і сцени з робітничого життя, а на звороті — портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур ³.

Художники виборювали право не лише на творчість, але й на життя. На виставках з'явилися твори станкової графіки високого мистецького рівня, що на початку 1930-х років своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи в цій галузі образотворчого мистецтва. «Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рік, крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (Бієнале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики» [14].

За своїм творчим почерком З. Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною метафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплаткати («Червона Армія», 1920) й розписи клубів («Стіна героїв Трипілля», 1921; «Бійці йдуть в атаку», 1922), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії «Чапаївці» (1929), портретах В. Чумака (1929), В. Блакитного (1929). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків [15].

На межі 1920–1930 років в українській графіці розпочав активну працю Василь Касіян, який до 1927 року навчався у Макса Швабінського в Празі. Уже на початку 1930-х років він створив роботи, які дістали європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюр на дереві у Варшаві 1933 року В. Касіян одержав Почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку митця була неможлива без поєднання строгого малюнка й тонкої експресії з вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. «Перші мої гравюри радянського періоду — «Арсенал», «Андрій Іванов», «Перекоп», «Герой Перекопа» — експонувалися на ювілейних виставках в Україні та Москві й розійшлися по багатьох музеях, — писав художник. У них я намагався передати своєрідну декоративну монументальність, засновану на пластичній виразності штрихів, які виявляють контрасти і градації чорного та білого кольорів» [16]. 1934 року він закінчив гравюру «Більшовицький урожай», створив цикл ліногравюр «Дніпробуд», що протягом наступних двох місяців був експонований на Міжнародній ху-

³ Матеріали віднайдені в ЦДАМЛМУ, друкуються вперше. Глущенко Микола Петрович (1901–1977). Ф. 49, од. зб. 173, оп. 1.

дожній виставці Бієнале у Венеції. У середині 1930-х років В. Касіян завершив цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, в яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоніфікації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до «Кобзаря» — форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х років, у зв'язку зі святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченківська тема стала центральною у творчості В. Касіяна — кольорова монотипія «Панщина», ілюстрації до поеми «Сон», «Кавказ», а також сюжетні композиції «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян» (1939). Ці роботи характеризуються експресивною світлотіннювою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що у попередні роки навчання у М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-і роки стали для В. Касіяна переломними у творчості — він подає більш крупний план, композиція стає більш збіраною та динамічною. Ритм і пластика — основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їхньою допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об'єми постатей та груп, він показав злагодженість колективних зусиль людей.

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише «ліпить» об'ємну форму, а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення [17].

Паралельно із живописними творами створював графічні серії київський художник І. Удовиця. Він вів аполітичний спосіб життя, замість новобудов виїжджав до Криму, малював місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель «Гурзуф» (1936) і «Портрет дружини» (1940) [18].

Як і в інших видах українського образотворчого мистецтва 1930-х років, особливо другої половини, в тематиці художників-графіків усе частіше з'являлася військова тематика. Відзначимо, що зображення воїна, зброї, військової техніки бачимо не лише у плакаті, що став то-тожним за тематикою італійському, іспанському, російському й особливо німецькому, але й у творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського «У вихідному положенні»), серії олівцевих малюнків В. Пустовійта на військову тематику, після його відраджень у прикордонну військову частину.

Тридцять років ХХ ст. увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи протиріч та знищення мистецьких законів жанру української графіки. Межа 1920–1930-х років мала характерну відзнаку в соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас — пролетаріат, який переміг. Від митців-графіків, як врешті й від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів і драматургів, вимагалось зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом і вже до половини 1930-х років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило передову ідею мистецтва — волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення і окремі графічні листи періоду митців старшого покоління, а також у творчості митців молодшої генерації продемонстрували регрес і повну залежність художника від влади, що призвело до зниження рівня всього графічного мистецтва радянської України, відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плаката — найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва даної доби. Незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України зі зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

* * *

Війна 1941–1945 років позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графіки, як В. Нерубенко, Л. Вербицький, С. Конончук, П. Горілий, Є. Кияшко та ін. Дорогами війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко, А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, Л. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотин, М. Маловський, В. Масик, С. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, Л. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок.

Знаменно, що лексика образотворчої мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими, сміливішими за художніми засобами. Прикладом цього є значущий за своєю виразністю плакат А. Страхова «Смерть фашизму!», один із перших друкованих плакатів часів війни. «Від друкованих плакатів тут підкреслена пластичність форми і монохромність. Але статика більшості з них поступилася цього разу місцем перед бурхливою динамікою. А на заміну «кам'яному»

прифту прийшов енергійний, поривчастий розчерк, об'єднаний з зображенням спільністю й напрямком руху» [19].

У плакатах В. Касіяна часів війни відчутний органічний сплав громадянського гніву з високою емоційністю, із чітко вираженою позицією свідомого українця-патріота.

Він створив цикл плакатів на теми творів Кобзаря, де також з'являється образ Т. Шевченка. В образній структурі цих плакатів присутнє не тільки слово Т. Шевченка, а й власне постать Кобзаря, який звертається до співвітчизників. Цикл військових плакатів В. Касіяна «Гнів Шевченка — зброя перемоги» здобув широке визнання і в тилу, і на фронті, серед найбільш довершених — плакат зі словами із «Заповіту»: «І вражою злою кров'ю волю окропіте». Стилістично до цього циклу контрастує плакат «На бій, слов'яни!», де митець вдався до лаконічної кличної мови. «Художник досяг великої емоційності образу за допомогою діагональної композиційної побудови плаката, загостреного психологічного трактування й виразного реалістичного малюнка» [20].

Серед робіт плакатиста І. Кружкова, учня О. Хвостенка-Хвостова та Б. Косарева, найбільш відомі «Помститься!» та «Убий — не здамся!». Вони свідчать про критичний стан армії та держави, апелюють до найглибших почуттів співвітчизників, що було в унісон із зверненням Й. Сталіна 1941 року: «Браття та сестри! До вас звертаюсь я...». Плакат І. Кружкова «Вперед, хоробрі нащадки Богдана!» випущений напередодні визволення Києва. Робота виконана у більш спокійних, епічних тонах, від неї глядач повинен був отримати впевненість у близькій перемозі над ворогом. Романтично піднесений образ радянського воїна створив В. Литвиненко на плакаті «Не втекти ніколи круку від разючої шаблюки!» (1943), на слова В. Сосюри.

У міцній руці червоноармійця блищить шабля, занесена над головою фашиста. Емоційна наснаженість твору посилена вдалою композицією. Намічена м'яким силуетом група радянської кінноти на другому плані ніби повторює рух вершника першого плану [21]. Плакат В. Литвиненка «Україна вільна!» (1944) сприймався глядачем як апофеоз незалежної ходи радянських військ. Воїн-герой показує рукою на карту звільненої України. Другий план динамічно акцентований силуетами танків із червоними прапорами.

Плакати і малюнки в газетах, листівки були лише частиною різнопланової роботи графіків у роки війни. Художники не могли пройти осторонь від національної трагедії руйнування України, що була протягом 1941–1944 років повністю окупована, від подій на фронті й по-

всякденного життя бійців. Смерть і розруха, характер поведінки людини на полі бою як у дні поразок, так і в дні перемог. Роботи українських митців були різні за жанром: фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, етюди тощо.

Часто твори об'єднувалися художниками в серії або цикли: «Шляхами війни» О. Довгаля (1944), «Україна в огні» М. Дерегуса (1943), «Україно моя» В. Мироненка (1943), «Україна бореться», «Помститися!» В. Касіяна, «Окупанти» (1941–1943), «Майданек» (1944–1945) З. Толкачова, «Що це?», «Перед ворогом» Й. Дайца, «Рус не здається», «Гунни XX століття» В. Литвиненка. У роки війни свої сатиричні малюнки В. Литвиненко також друкував у «Перці», сюжети яких продовжували теми і стилістику його сатиричних плакатів «Гітлер капут», «З миру по нитці». Графічні роботи З. Толкачова вражають своєю документальністю та органічним поєднанням експресії з лаконізмом. Малюнки зі серії «Освенцим» він робив на чистих (не заповнених!) бланках коменданта й комендатури Освенцима (Аушвіц), на фірмових бланках концерну, що виробляв отруйний газ. І. Г. Рарбеніндустрі: «Штampi казенних увійшли до обраного ладу творів, як його невіддільні компоненти, підкреслюючи документальну основу того, що зобразив художник, посилюючи їхнє звучання, як звинувачувальних документів» [22].

А. Петрицький, який працював 1943 року на місцях боїв Першого та Другого українських фронтів, створив ряд зарисовок, етюдів. Поміж них — «Полонені німці», «Розвалини села Царичанки», «Село Мерефа, спалене фашистами», «Село Маячка після відступу фашистів», «Портрет генерала М. Шумилова». Перебуваючи в складі військ Першого українського фронту солдатом-автоматником, військові зарисовки 1942–1945 років А. Волненко зробив в окопах, у перервах між боями. У його доробку залишилося багато ще неопублікованих робіт із циклу «На дорогах Великої Вітчизняної війни». Нині відомі його роботи «Битва за Київ», «Бій у руїнах Варшави», «У визволеній Польщі», «У німецькій катівні», «Зиновій Толкачов. Зустріч на фронті», «Після бою», «У шпиталі». Якщо у військових роботах А. Волненка присутній подекуди підкреслено документальний характер, вони виконані узагальненим малюнком, де домінує перший план, то в графічних етюдах і зарисовках фронтовиків А. Іовлева та Й. Гіллера простежується прагнення до детального відтворення подій, місця боїв, краєвидів: «Двобій» (1942), «На підході до Тернополя» (1944).

На початку війни Харківський художній інститут евакуювали до Узбекистану. На той час найпотужнішою постаттю став харківський художник-графік В. Мироненко, який залишився працювати в інституті

після його закінчення. З перших днів евакуації митець продовжив керувати заняттями з офорта на факультеті графіки. У травні 1943 року його відкликали до Москви в Українське державне видавництво при ЦК КП(б)У, де у співпраці з поетами М. Бажаном, А. Малишком, В. Сосюрою В. Мироненко виконав малюнки для агітвікон та плакатів. Характерним зразком агітаційної графіки є його серія малюнків за віршами В. Сосюри.

Після визволення Харкова художник повернувся до викладацької діяльності, створивши нові серії: «Київ у перші дні визволення», «На батьківщині І. Ю. Рєпіна» (1944), «Харків у перші дні визволення» (1944–1945). Вони є ілюстративними документами нищівних руйнувань. Роботи виконано у швидкій начерковій манері, характерній для станкової графіки цього періоду.

Художники, які в роки війни перебували в евакуації, глибокому тилу, працювали на оборонних підприємствах, заводах, в установах. Зокрема, працюючи на заводі в Нижньому Тагілі, М. Деревус створював агітаційні вітрини, виконав багато плакатів і панно, сатиричних малюнків, сюжети яких були зумовлені військовою тематикою: «Лодыри — друзья Гитлера», «Рабочий, помни о замученных братьях!», «Не забудь кровь наших товарищей!», «Куй оружие победы и мсти!». Живописці та скульптори, сценографи та графіки майже без винятку були залучені до праці в галузі агітаційно-масового жанру. Наприклад: М. Глущенко (плакат «Помни, на каждом участке страны ты служишь делу священной войны»), О. Хвостенко-Хвостов, К. Єлева (графічний цикл «Партизаны Украины»), Й. Дайц (серія «Народ у війні»), Г. Цапок (малюнки до агітвікон ТАРС, експонувалися під час війни на виставці «Смерть німецьким окупантам» у Хабаровську).

* * *

Уже в перші післявоєнні дні мистецтво плаката, книжкової графіки та карикатури стає в авангарді відбудови, культури, самосвідомості, що було одним із духовних чинників відбудови та відокремлення України. Митці почали працювати вже без обов'язкової воєнної цензури, проте ідеологічні лещата підсилили свій тиск. Зовні це пояснюється початком «холодної війни», відвертим ідеологічним та воєнно-політичним протистоянням Сходу й Заходу. Українські художники, багато з яких лише нещодавно повернулися з фронту, почали відчувати утиски, строгі настанови, що поступово заганяли їх у тупий кут провінційності, обмеженого кола тем.

У Київському художньому інституті 1949 року за безпосередньою участю В. Касіяна було засновано майстерню політичного плаката. Протягом майже двадцяти років очолював її В. Касіян. «Переважає більшість художників, чийми руками твориться тепер український плакат, — випускники цієї майстерні, учні Касіяна, або ж вихованці його учнів» [23].

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 року вийшла постанова Ради Міністрів СРСР «Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію мистецтв СРСР». Уряд поклав на Академію завдання «розвивати радянське мистецтво у всіх його формах на базі послідовного здійснення принципів соціалістичного реалізму і подальшого розвитку кращих прогресивних традицій мистецтва народів СРСР, зокрема російської реалістичної школи» [24]. Централізація вищої художньої освіти закономірно викликала зміни в педагогічній системі української школи, повністю підпорядкувавши навчальний план єдиним вимогам. «Із цього часу навчання рисунку стало проходити по-новому, по-новому стала будуватися і вся система викладання. З перших курсів 1947/48 навчального року було введено рисунок голови людини з гіпсу й натури. Далі — рисунок торса і фігури, а також деталі фігури (руки й ноги). На третьому курсі — постать людини в ракурсних постановках, на старших курсах — оголена постать, подвійна модель і портрет. Особливо зверталася увага на довгострокові постановки з проробленням деталей» [25]. Така система вишколу, попри всю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх шкіл довоєнного періоду. Помилки в такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії завжди мали на увазі малюнок лише як одну із складових образотворчого мистецтва, вивчаючи й інші прийоми творення образу, а тоталітарна радянська система, запропонувавши такий навчальний процес, як єдино вірний. Школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливлювало наслідування творчості тієї частини митців, які з погляду всесильної цензури були неблагонадійні.

Протистояння найбільш талановитих і творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося упродовж 1940–1950 років, і лише в роки «відлиги» цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Незважаючи на те, що в Україні на початок 1950-х років існувало щонайменше чотири могутніх центри графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів), магістральне керівництво в напрямках розвитку жанру, а також соціального замовлення тем завжди керу-

валося бажаннями з Москви, які завжди підкріплювалися партійними дороговказами, статтями у центральній пресі, що мали силу документа у внутрішніх, обов'язкових до виконання спілчанських і академічних постановках.

Найбільш традиційний жанр української графіки, карикатура отримала нове стилістичне забарвлення, стала більш витонченою за формою і різноманітнішою у художніх прийомах передачі змісту. Часом вона поступалася цілісністю і загостреністю форми працям українських митців 1930-х років. Це відбилося і в плакатному мистецтві, і в ілюстраціях до сатиричних та гумористичних видань. Політична сатира, численні карикатури на побутові й соціальні теми були тією галуззю, де художники ще почували себе вільно та розкуто в перші післявоєнні роки. Малюнки-плакати на титульних сторінках, ілюстрації до оповідань, карикатури на окремі сюжети, що були вміщені в «Перці», дають уявлення про творчість провідних графіків 1940–1950 років, шляхи становлення сатиричного малюнка цієї доби. Тема політичної карикатури посідала значне місце на сторінках «Перця», однак художники були ще цілком залежні від цензури не тільки державної, але й «внутрішньої» — гострота малюнка часто поступалася описовості, своєрідній відстороненості справжньому почуттю та розумінню масштабів світового процесу. Малюнок К. Агнета, присвячений сину гетьмана П. Скоропадського, зображеного жебраком, має характер вимушеності, відстороненості — домінуюче соціальне замовлення позбавило талановитого митця можливості розгорнути творчу фантазію, застосувати більш ширший діапазон виражальних засобів. Соціальне замовлення тяжіло над багатьма карикатуристами. Неоднозначно звучить назва

малюнка В. Гливенка «Ось і ми в сім'ї великій, в сім'ї вольній, новій!» [26]. Тема цього малюнка-плаката вимагала від художника передачі в піднесеному урочистому характері факту переселення українських селян із території післявоєнної Польщі. На першому плані художник показав родини українських селян, матір із немовлям, радісно усміхнені обличчя, але другий план стилістично не відповідає першому: ніби з іншого сюжету запозичені гарби переселенців із бідним скарбом, скорботний і монотонний ритм в зображенні численних постатей. Композиції малюнка не вистачає діяльності, гармонійної відповідності планів, фігур.

Більш вдалим твором у галузі карикатури, хоча й компліментарного характеру, вважаємо малюнок В. Гливенка «У великого народу великий вибір» [27]. Малюнок виконаний у стилі портретних дружніх шаржів і був присвячений майбутнім виборам до Верховної Ради. Поруч із портре-

тами льотчика І. Кожедуба та партизана С. Ковпака портрет М. Рильського. У цьому, хоча й агітаційному плакаті, є відчуття національної гідності, самоповаги. Зауважимо, що вже через невеликий проміжок часу піде каламутна хвиля антиукраїнської істерії, а ідеологічна машина розпочне шалений тиск на українську інтелігенцію [28]. Ця провокація, інспірована Й. Сталіним та Л. Кагановичем, для українських художників буде мати негативні наслідки до березня 1953 року.

Відчувався у мистецтві 1940-х — початку 1950-х років і негативний збіг зовнішніх обставин — тема «холодної війни» посіла одне із чільних місць у роботах графіків. Малюнок О. Козюренка «Грецька демократія — в надійних руках» [29] — спроба метафорично, на межі символіко-алегоричної побудови сюжету розкрити ідею змісту. Лев, символ Британської імперії, міцно тримає в обіймах непритомну дівчину — Грецію. Персонажі не вирізняються гострою індивідуалізацією рис. Навпаки, художник зробив акцент на гумористичній ситуації — лев схожий на підстаркуватого дядька з парасолькою та циліндром, якому вже байдуже, що тримати в обіймах: валізу або особу жіночої статі. Певні штампи у відображенні «шаленого» світу Заходу простежуються і в гострому, лаконічному малюнку О. Козюренка.

Трагічну тему долі українських вигнанців, яким після 1945 року повертатися на Батьківщину було небезпечно, В. Гливенко вирішив зовні вдало за формальними ознаками. Він наслідував водночас шарж та західні комікси, багатосюжетні малюнки на одній площині. Відсутність глибини в розкритті цієї теми можна пояснити як і небажанням розкрити справжню суть політичних подій (адже на всіх репатріантів — «возвращенців» чекали Сибір і торттури в таборах), так і конкретним соціальним завданням [30]. Таким самим прямолінійним і спрощеним підходом у розв'язанні сюжету хибує і малюнок К. Агніта «Після Нюрнберзького процесу» [31]. Художник прагнув досягти плакатної узагальненості, простоти й масштабності в подачі образів, натомість — спрощеність і статика знизили політичне звучання сюжету, а відсутність індивідуалізації та загостреності в подачі рис персонажів призвели до того, що, кінець кінцем, огидні риси паліїв війни мало чим відрізнялися від стандартизованих постатей радянських бюрократів і чиновників зі сторінок численних гумористичних видань. Отже, у 40-х — на початку 50-х років ХХ ст. почався занепад жанру політичної карикатури, який в українському образотворчому мистецтві був на рівні кращих європейських і світових шкіл і традиційно посідав одне із чільних місць у творчості приватних майстрів ХІХ — ХХ ст. Колосальні утиски цензури, еко-

номічні труднощі та злидні, голод 1946–1948 років — далеко не повний перелік соціальних умов, у яких відбувався творчий шлях багатьох талановитих майстрів графіки, навіть визначні майстри були вимушені пристосуватися до трагічних обставин, що виникли в мистецькому житті України в останні роки сталінської доби. Політичний диктат особливо агресивно проявлявся в тематиці композиційних завдань, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Багато українських графіків намагалися не підкорятися політичному замовленню, рятуючись у пейзажному — нижчому за ієрархією — жанрі. Пейзаж існував як своєрідний компроміс між офіційною політикою та свободою виразу. Такий самозахист яскраво прослідковується у представників харківської школи — М. Дерегуса, Г. Бондаренка, В. Мироненка та їхніх учнів.

Побутові теми, злободенні соціальні проблеми повсякденного життя, що були далекі від великої політики, в сатиричній графіці післявоєнних часів надавали більшого простору творчій уяві художників, мали значно ширший діапазон у жанрово-стилістичному втіленні: малюнок В. Литвиненка [32] вирізняється серед багатьох робіт цієї доби переконливою пластичною передачею сюжету, де зображено безпорадність лектора, який втратив чемодан із цитатами, із соковитим гумором, своєрідною метафоричністю показаний побут, невпорядкованість життя післявоєнної доби, метушня на вокзалі. У цей ряд можна поставити й роботу В. Гливенка «Аматори комунального господарства» [33], малюнок К. Агніта «На курортній комісії» [34], «Поклонник закордонного» В. Гливенка [35].

Після війни відновився майже у довоєнному об'ємі випуск друкованої продукції, майстри графіки почали працювати над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики. Значне місце в роботі художників посіла сучасна українська література. Митці старшої та молодшої генерації намагалися відновити арсенал виразних засобів книжкової графіки, повернути набутки школи ілюстрації 1920–1930 років. Тому в кращих роботах провідних художників України 1940–1950 років відчутна протидія вимогам державної ідеології слідувати канонам «життєдайності», лакейського слугування «соціальним замовленням» партійної верхівки, скерованість на «підлаковане» та псевдо оптимістичне відображення дійсності. Водночас відбувалося стилістичне та образне збагачення у багатьох галузях графіки, що в середині 1950-х років призвело до якісного зламу у творчості багатьох українських художників — майстрів плаката, карикатури, книжкового оформлення та ілюстрації, станкової графіки тощо. Плідно працювали на Україні в цей час В. Касіян, О. Па-

щенко, М. Деревус, О. Довгаль, З. Толкачов, Й. Дайц, В. Мироненко, О. Кульчицька, О. Данченко, О. Шовкуненко, В. Литвиненко, К. Агніт, В. Гливенко, О. Козюренко, Б. Шаповал, А. Резніченко, Ф. Самусев та багато інших. Митці не втрачали свого індивідуального стилю, власного початку і навіть за доби розгулу сталінської диктатури здебільшого не змінювали творчих уподобань, дотримуючись національних і прогресивних традицій. Великодержавна політика, на жаль, мала численних адептів серед радянської мистецтвознавчої номенклатури.

У 1950 році було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії мистецтв для підведення підсумків перебудови художньої освіти, центральна тема сесії — навчальний рисунок. Аналізуючи процес реформування, М. Ростовцев наголосив, що «вважаючи рисунок найважливішим розділом навчального процесу на всіх факультетах художніх навчальних закладів, сесія вимагала від викладачів корінного покращання постановки викладання рисування. Вона вказала на низку серйозних недоліків у роботі художніх інститутів, зокрема в методах викладання» [36].

Того ж 1950 року в Москві «під дахом» Академії художеств СРСР відбулася Третя наукова конференція «Сучасний стан і завдання радянської графіки». Схоластикою, поверховим догматичним поглядом на суть творчого процесу і прагненням до адміністрування в роботі з митцями різних регіональних шкіл графіки відзначалася більшість матеріалів цієї конференції. Президент Академії художеств СРСР А. Герасимов, зокрема, зазначив, що «нашим недостатком является то, что мы еще поверхностно и не всегда достаточно изучаем жизнь нашей страны и нашего народа. В своем творчестве мы все еще отстаем от бурных темпов нашего социалистического строительства. Нередко наши произведения показывают вчерашний день вместо яркого сегодня или светлого завтра» «Науковець А. Чегодаєв пішов ще далі, і, ніби утверджуючи атмосферу «холодної війни» в мистецтві, надав категоричну оцінку мистецтва поза кордонами СРСР: «Во всех областях графики мы можем взять там только бесчисленные примеры самого жалкого вырождения. Плакат полностью попал во власть глупой, развязной рекламы; карикатура превратилась в средство возбуждения бессмысленного смеха или в грязное издевательство над народом и его прогрессивными силами» [38]. Не менш «теплі» слова знайдені А. Чегодаєвим для видатного майстра графіки: «Но даже у В. И. Касияна, несмотря на всю его любовь к Т. Г. Шевченко (которого он иллюстрирует уже не менее пятнадцати лет), до сих пор не найдена нужная простота и лирическая ясность, соответствующие глубокой человечности поэзий великого украинского поэта» [39].

Праця у видавництвах, майстернях, творчі (далеко не легкі) пошуки українських митців щонайменше замовчувалися. Однак українські графіки своїми роботами спростовували міф про національну обмеженість і провінційність, стилістичну і професійну недосконалість.

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення 1945–1950 років була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім прикрашательством, поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту. Варто зазначити, що подібні тенденції з початку 1950-х років спостерігалися не лише в українському та російському, але й у європейському мистецтві загалом. Мистецтво книги ставало на шлях оновлення, тяжіло до органічно цілісного вирішення у гармонійному поєднанні всіх елементів оформлення. «Разрыв между иллюстрацией станкового характера, и остальным организмом книги, наметившийся в тридцатые годы, стал особенно ощутим позднее, в послевоенный период. Выбор тоновой техники стал диктоваться далеко не всегда целями раскрытия содержания книги, а оказался почти общепринятым — своеобразной модой».

«Уже в тридцатые годы термин «оформление книги» стал обозначать лишь одну из сторон работы художника над книгой, в противовес иллюстрированию. Художники стали разделяться на иллюстраторов и оформителей» [40]. Цей штучний розподіл, розрив між митцями, які працювали в галузі книги, став значною перешкодою у творчому процесі культури книжкової графіки, гальмуючи також і формування арсеналу виразних засобів.

У 1950-і роки художники книги вже почали оволодівати творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного здорового образу книжки, від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блоку в цілому. Питання цілісності ансамблю книжкового оформлення стало розглядатися у загальній концепції з архітектурою книжки, у поєднанні здорового образу зі змістом тексту, жанру видання.

«Задачей художественного конструирования издания и в частности наборного построения текста является создание книги, максимально соответствующей характеру рукописи и назначению самого издания... В последнее время художники активно работают над поиском новых, более совершенных, с функциональной и эстетической стороны, наборных построений текста книги...» [41].

Поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плаката, станкової графіки стало

ширшим, воно збагатило новими технічними засобами, що прийшли в післявоєнний період у видавничу сферу, підвищилася художня та поліграфічна культура українських друкованих видань. «Подлинным произведением оформительского искусства может стать только книга композиционного условия, все элементы которого подчинены общему художественному замыслу и выдержаны в едином естиле» [42].

У боротьбі за утвердження нових творчих принципів провідні українські графіки вже на межі 1940–1950 років сміливо застосовували нові художні прийоми, прагнули до більш змістовного, поетичного, часом загостреного і лаконічного розкриття теми-ідеї твору, уникаючи описовості й нейтрально-поверхневої розробки сюжету.

У творчості видатного майстра графіки О. Довгаля, учня І. Падалки та О. Маренкова, у післявоєнний період і в подальші 1940–1950 роки відбулися докорінні зміни. Він сміливо вирішував формально-технічні проблеми, майстерно вдавався до тонових і графічних співвідношень, тонко передавав особливості просторово-масштабної характеристики в більшості своїх книжкових робіт. Його ілюстраціям притаманний романтичний піднесений настрій, однак митець продовжував будувати малюнок енергійними і скупими лініями. Врівноваженістю і стійкістю окремих елементів композиції характеризується більшість його робіт, яким також властива обережність у побудові форми і лаконічна передача фактури. Пейзажні, інтер'єрні, архітектурні мотиви, а також внутрішня характеристика персонажів у малюнках О. Довгаля вирізняються гострою окресленістю форми, цілісністю архітектоніки задуму.

Серед найкращих творців оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра, І. Кочерги, М. Салтикова-Щедріна 1947 року художник створив оформлення до видання «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1947), де ще простежується деталізація, розповідність, однак і відчутне прагнення до нових виразних форм книжкової ілюстрації. Створене в ілюстраціях до історичних сюжетів тло не домінувало в композиційному вирішенні. Різноманітність авторських художніх формальних прийомів відбилася і у фронтиспісу до видання «Ярослав Мудрий», де мотиви давньоруської рукописної книжки подані в масштабному зіставленні з правдиво відтвореним Ярославом. У роботі над ілюстраціями художник застосував техніку розмивки туші, що достатньо близько імітувало враження фрески.

Багатофігурність і багатоплановість композиції в кожному з графічних аркушів О. Довгаля 1950-х років будувалися на тонкому зіставленні масштабів і деталей, а також тональних співвідношеннях і багатими

світлотінювими переходами. Особливо ці якості позначилися в роботі над романом П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), оповіданнях Марка Вовчка (1954), романі Ю. Яновського «Мир» (1956), повісті С. Тудора «День отця Сойки» (1956), збірці творів Лу Сіня (1958). Форзаці, ілюстрації, титульні сторінки та кінцівки в багатьох роботах О. Довгала утворювали єдине ціле, органічно були поєднані єдиним образним задумом. У книжкових роботах митця «чимало кінцівок можна назвати образотворчими афоризмами» [43]. Однією з останніх робіт О. Довгала стала праця над значним за обсягом і широтою створених образів циклом ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського, яка була розпочата в кінці 1950-х років (вийшла друком 1961 року, Харків, Обласне книжкове видавництво). «Довгаль сприйняв «Енеїду» як народну поему, що розповідає про земні справи. У цьому плані він і трактує її, починаючи з титульної сторінки, де хитроокий лірник немовби починає розповідь, і кінчаючи оглядом у вигляді тину...» [44].

До усіх шести частин поеми О. Довгаль створив сімдесят малюнків. Художник прагнув вирішити проблему адекватного розвитку сюжетної дії засобами ілюстрацій. Найбільш значущими і характерними в роботі над «Енеїдою» стали малюнки «Зустріч троянців з Дідоною у Карфагені», «Енею — Лависю в жони», «Бійка Дареса з Ентеллом», «Троянці вивчають латинь», «На печі». У роботі над книжкою були також створені численні масові сцени, художник намагався зробити їх якомога лаконічними і конкретизованими, надати їм певного афористичного змісту. «Звучання ілюстрацій до «Енеїди» значно посилюється завдяки гостроті графічної мови, до якої вдався художник. Багатофігурні композиції чітко розчленовані за планами, точно прорисовані, автор домігся в них тонкої світлотінювої градації» [45].

Плакати О. Довгала середини 1940–1950 років хоч і не посіли таке значне місце в його творчості, як книжкова графіка, проте свідчать про намагання автора вийти за межі регламентованих штампів. Він уміло конкретизував художній образ, його плакати вирізнялися гостротою задуму і лаконічністю формальних прийомів, сміливим поєднанням декоративних ліній, кольорових площин. Він прагнув відтворити реальність форм і простору. Ясний і дотепний характер мають його плакати «Сьогодні хліб — незамінна зброя боротьби з ворогом» (1944), «Відбудуємо рідний Донбас» (1947), «Не той врожай, що в полі, а той, що в коморі» (1955).

Від пріоритету ілюзорно-просторових форм, як одного з регламентованого і необхідного художнього засобу серед встановлених догм 1940-х років, як і зайвого, майже посторінкового слугування ілюстративному

тексту, художники-графіки все більше прагнули до жанрово-тематичного розмаїття, запозичували і збагачували художні прийоми з інших галузей образотворчого мистецтва. В. Литвиненко, крім плідної праці в журналі «Перець», все частіше у 1940–1950 роках звертався до класичної літературної спадщини. Протягом 1945–1946 років працював над ілюстраціями до байок І. Крилова та Л. Глібова. У кращих творах В. Литвиненка відчутне прагнення до контрастного зіставлення образів, принципів показу індивідуальних і характерних рис персонажів, своєрідної театралізації сюжету малюнка. «Художник придает карикатуре форму жанровой сцены. Потому в рисунке все так добротнo, закончено, достоверно, потому с видимым удовольствием в нем отмечены «повествующие» детали. Но форма эта резко, активно противостоит тому, что изображает Литвиненко; сознательно усиливая это несоответствие, художник обнажает, подчеркивает злобещий смысл происходящего» [46].

Принципи конструктивної економності у відборі виражальних засобів, вільне володіння жанром рисунка-памфлета, комічної фантастики та малюнка-байки простежуються і в подальших працях В. Литвиненка 1950-х років. У станкових графічних роботах, як і в карикатурах та книжкових ілюстраціях, реальність речей і подій у художника, особливо другої половини 1950-х років, знаходять свій вираз у створенні невимушеного, індивідуального, виразного образу в працях «Пам'ятник Т. Шевченкові у Києві» (1954), «Городничі у Хлестакова» (1952), циклі ілюстрацій до «Історія одного міста» М. Салтикова-Щедріна (1955), «Захар Беркут» І. Франка (1959) тощо. Багатьом роботам митця притаманне прагнення до синтезу декоративних елементів, що беруть участь у створенні сюжетного тла з умовними, але активно діючими персонажами малюнка («Музиканти», «Щука та кіт», «Жаба та віл» Л. Глібова). Лаконізм образного змісту в роботах В. Литвиненка підкреслює життєву достовірність, він органічно поєднаний зі скупими, але виразними елементами композиції малюнка. «У порівнянні малюнків кінця п'ятдесятих років з тими, що були у художника п'ять-десять років тому, видно все, чого навчився за ці роки Литвиненко-рисувальник і колорист. Його лінія вже не обводить задані собі самому контури, а будує форми вибагливим стрімким рухом. Вона незрівнянно живіша. Її життя стверджують характерні перові натиски і розчерки» [47].

Отже, правда і реалізм образу в жанрі графіки середини 1950-х років були в центрі уваги провідних українських митців — вони прагнули до непростого та поетичного, економного та конструктивного поєднання виражальних засобів. У цей зламний період, коли ще остаточно

не розтанула крига пост сталінської доби, і ще достатньо сильно панувала в ідеології та державній політиці невизначеність, митці, однак, відчували першу можливість більш вільно звертатися до своїх національних витоків, вивчати досвід сучасного світового мистецтва й експериментувати.

1950-і роки стали плідними для творчості багатьох провідних графіків. Розквіт і змушнення за цієї доби відчув талант С. Адамовича, який вже у 1948–1949 роках оформив видання роману «Переяславська Рада» Н. Рибак, «Золототисячник» І. Рябокляча, а 1950 — повісті «Гарячі почуття» Я. Баша і «Козаки» Л. Толстого, де переконливість портретних характеристик поєднана з тонким психологізмом, вмінням утворити відповідну драматичну мізансцену в ілюстраціях.

Значною мірою ці якості С. Адамовича виявилися в роботі над двома виданнями (1952 і 1953 років) у «Борислав сміється» І. Франка. Художник уміло акцентував окремі сюжетні лінії, майстерно змалював зоровий образ місця дії, характер конкретного дієвида, підсюжету. «Поступово зростає питома вага сюжетних мотивів у творах Адамовича. Малюнки на обкладинках, титульних сторінках, шмуцтитулах, заставки і кінцівки відкривають йому шлях до роботи над циклами ілюстрацій» [48]. У роботі над «Борислав сміється» С. Адамович створив переконливі типажі-характеристики, конкретизував кожен персонаж — Левка Гаммершляга, Германа Гольдкремера, Бенедю Синицю, Сень Бесараба. Органічно та гармонійно звучить поєднання історичного та побутового тла — тут стали в нагоді численні етюди, зроблені у Дрогобичі та Бориславі. Завдяки майстерним пластично-композиційним прийомам, манері, моделюванні форми переконливе враження справляє аскетичне, колористичне розв'язання, масштабно-просторове зіставлення планів. Завдяки стислому та експресивному стилю оформлення повісті «Земля» О. Кобилянської (1958), глядач сприймає книжку як єдиний мистецький ансамбль, водночас тут відчутний експеримент художника з яскраво вираженими формами, з різним зіставленням кольорових площин. У своїй творчості С. Адамович прагнув до розкриття внутрішнього світу персонажів, драматургічних глибин, сюжету прозового твору. «Перш за все — життєва правда. Для ілюстрування я беру твори, які мені до душі, які мене хвилюють, у яких герої відповідають моїй сутності, моєму світобаченню. Велике значення я надаю не тільки окремим ілюстраціям. Мене цікавить конструкція цієї книги... Мені по душі народне мистецтво, і я широко використовую у своїй творчості його традиції. Багато працюю з натури...» [49].

Середина та друга половина 1950-х років характеризується прагненням майстрів графіки до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних і елементарних композиційних та формоутворюючих елементів, тобто образотворча мова книжкової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів. Митці, які розпочали творчий шлях у 1950-і роки, вже були орієнтовані на докорінні зміни як у творчому житті, так і на оновлення політичної ситуації в країні. Цьому значно сприяла політична «відлига» (вислів і однойменна назва твору І. Еренбурга, яким позначають добу середини 1950-х — початку 1960-х років. Фактично цей період розпочався після XX з'їзду КПРС 1956 року), що значно розширило коло тематики, сюжетів, видань нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів. 1957 року на ювілейній виставці з'явилися роботи графіків нової генерації: експоновані ілюстрації (шість ліногравюр) Г. Якутовича до повісті «Фата моргана» М. Коцюбинського. «Ілюстрації Якутовича до «Фата моргана» побудовані в плані просто-рвового світлотіньового вирішення. Світло і тінь відіграють у них домінуючу роль незалежно від того, відбувається дія при денному світлі чи при нічному. Форма моделюється тільки в світлих місцях і зовсім зникає в тінях, які виглядають глухими, непрозорими плямами. І це могло б справляти неприємне враження, якби художник з незмінним почуттям не врівноважував їх плямами світла. За характером формальної мови ілюстрації набули нових ознак публіцистичної графіки».

Виразальні засоби книжкової та станкової графіки Г. Якутовича мають безпосередній зв'язок із народними джерелами — митець водночас концентрував та узагальнював складові побудови теми й ідеї з чітко виіпленим монументальним образом 1957–1958 років. Г. Якутович створив за мотивами гуцульського побуту та переказами і легендами ліногравюри «Гуцулка», «Бокораш», «Аркан», «Послухайте, люди добрі, що маю казати...», а також ілюстрації до книги М. Білого і В. Грабовецького «Як Довбуш панів карав», які були сповнені суворі, але й піднесеної романтичності. Напруженої динаміки творів цієї доби художник досягав загостренням окремих елементів композиції, що у своєму стриманому рухові були, однак, поєднані ритмічністю і гармонійною побудовою.

У середині 1950-х років розпочав свій плідний творчий шлях А. Базилевич, графік багатогранного діапазону, майстер тонкої інтерпретації образів вітчизняної та світової літератури. Він створив малюнки до книжок «Піднята цілина» М. Шолохова (1954), «Записки причетника» М. Вовчка (1955), «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека (1957), «На-

риси бурси» М. Помяловського (1958), «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка (1959). Ілюстрації до «Пана Халявського» належать до етапних робіт художника цієї доби. Художник намагався своєрідно передати стиль самого письменника, де побут, одяг, місцевість, народні звичаї та мистецтво ХУІІІ ст. утворюють правдиве і типове тло сатиричного романсу. «Визначальна риса самотньої мистецької особистості Базилевича — природне почуття гумору. Саме в цьому один з виявів органічної близькості художника до фольклору, який живить мистецтво Базилевича не лише образами, а й художніми прийомами втілення. Як і в фольклорі, в творчості Базилевича гумор переплітається з сатирою, іронією...» [50].

Циклом гравюр, присвячених тематиці та мотивам «Кобзаря», після повернення із сталінських таборів за розказаний у студентському колі політичний анекдот, розпочав працювати в цю добу київський художник В. Куткін. Він створив також цикл гравюр, присвячених Тарасові Шевченку. Художник у ексклюзивних контрастах чорно-білих масивів, лапідарного штриха та силуетів зумів відтворити, здебільшого в крупнопланових композиціях, поетично-філософські рядки — «Не витерпів лихого долі — умер на панщині...», «І ніби сном, над сином сидя, задрімала», «Сестри, сестри, горе вам...», «Єдиного сина, єдину надію...», «Село неначе почорніло...», «Думи мої, думи...».

Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу «відлиги» характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенка є серія ліногравюр — цикл краєвидів Канева, зокрема «До могили Т. Шевченка» (1957), «Зимові сутінки» (1959–1960), «Подих весни» (1959–1960). О. Фіщенко майстерно володіє побудовою форми, площини, знаходить сміливі рішення, разом із тим прагне до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв'язок із творчістю учителя О. Пащенко, чия праця на ниві кольорової ліногравюри на зламі 1940–1950 років яскраво свідчить про якісне зростання української станкової графіки.

Ліногравюри О. Пащенко «Відбудова Дніпрогесу» (1946), «Київська сюїта» (1944–1953), «У металургів Придніпров'я» (1952), а згодом «Весняні води», «На озерах Кончи-Заспи» (1955) своїми пошуками нової художньої лексики, поетичної та лаконічної у своєму виразі пластичної мови для багатьох представників київської школи графіки післявоєнного покоління стали свого роду творчим камертоном доби оновлення. На жаль, у середині 1950-х років багатогранне мистецтво графіки на Україні не мало серйозного мистецтвознавчого і наукового підґрунтя. У 1956 році

на II з'їзді художників України О. Пащенко у доповіді вказав саме на назрілі проблеми теорії та практики в галузі української графіки. «На жаль, теоретична і критична робота в галузі графіки перебуває у нас на Україні на дуже низькому рівні. Творчий досвід майстрів української радянської графіки не узагальнюється і не вивчається. Це однаковою мірою стосується всіх галузей українського графічного мистецтва: книжкової графіки та ілюстрації, станкової графіки, політичного плаката та карикатури» [51].

У післявоєнний період потужно розвивалася харківська графічна школа. Знекровлена переїздом до Києва після перенесення столиці, кількох провідних на той час художників, середовище не залишилося у вакуумі, а провокувало нові потужні мистецькі постаті. З перших повоєнних років у творчий процес колишньої столиці ввійшов талановитий графік В. Мироненко. Його одразу назвали співцем індустріального пейзажу. Не заради пріоритетності й актуальності цієї тематики в радянській графіці, а зі щирим захопленням грандіозними творіннями людських рук працює художник над графічними серіями «Відродження Донбасу» (1944–1947) й «Україна» (1947–1957). Із групою студентів відвідав будови Нової Каховки, під його керівництвом створено серію аркушів «На великих будовах комунізму». Натурний матеріал втілювався у серії офортів «Каховські краєвиди» (1952–1953). Враженням від величної краси, як уявляв собі змінену Україну художник, були аркуші присвячені Харкову. Індустріальна тематика впливала на зміни у графічній манері. Камерність невеликого формату, як проникливого діалогу з глядачем, поступово зникала. Натомість почали з'являтися майже монументальні, до півтора метра завдовжки, аркуші. Тональна й колірна палітра набула елегантності. Художник прагнув ефектності мови. Його вабили романтика моря, глибина неба й води, ритми вітрил. Офорти все більше уподібнювалися акварелі з багатою палітрою витончених градацій кольору й тону. Живописний підхід до станкової графіки у 1950-х роках став притаманним і графічній школі (П. Шиги-мага, Є. Трегуб, Є. Єгоров, О. Вяткін та ін.). Пейзажам В. Мироненка, як і харківській графічній школі в цілому, на той час притаманні класичні принципи організації картинного середовища. Насичений за тоном передній план окреслює головні «події» другого плану. Зображення, вписане в єдиний неподільний картинний простір, поступово освітлюючись, розчиняється на третьому плані. За глибиною «панорамного підходу» відчувається прагнення до найбільшої всеосяжності.

Слід вказати, що серед українських графіків, які працювали у сере-

дині ХХ ст., творчий спадок В. Мироненка став в один ряд з О. Кульчицькою, М. Дерегусом, О. Пащенко, В. Литвиненком та іншими провідними майстрами національної станкової графіки, чия творчість за здатністю впливу належить до мета етнічної, загальнолюдської системи культур.

У 1950-і роки до графічної майстерні залучаються учні В. Мироненка — В. Віхтинський, П. Шигимага, С. Письменний; разом із В. Мироненком в офортній майстерні працював Є. Трегуб. Їхні графічні твори стилістично вписуються в існуючий контекст і різняться авторськими рисами: експресивно-енергійний Є. Трегуб, елегійно-спокійний П. Шигимага, дещо компромісний, здатний легко підпорядкуватися соціальним вимогам, але щирий у своєму мистецтві В. Віхтинський.

Поряд з офортом та літографією у повоєнному Харкові розвивалася ліногравюра, до якої зверталися блискучі майстри деревориту, учні І. Падалки, — Б. Бланк та М. Фрадкін, яким було нескладно опановувати досить подібну пластичну мову.

Дещо окремо від загального заідеологізованого процесу перебувають акварельні пейзажі Б. Косарева, виконані у 1950-і роки. Оскільки пейзаж залишався фактично єдиним жанром, де художники могли відносно вільно висловлювати свої думки, зважаючи на вимоги максимальної «реалістичності» та оповідності зображуваного сюжету, Б. Косарев акцентував на конструктивності архітектурних форм. Фрагменти споруд, сходів, бал-конів тощо відтворено досить ретельно, але під таким композиційним кутом, що глядач насамперед сприймає ритми, конструкцію, площини, динаміку організації простору.

Одним із тих, хто працював переважно в портретному жанрі, був харків'янин Є. Єгоров, який навчався у класі Д. Шавикіна, який помітно вплинув на його формування як художника. У 1950-і роки Є. Єгоров багато й плідно працював над графічними портретами сучасників, виконував серію робіт у техніці літографії: портрет матері, портрет художника В. Мироненка, колгоспника І. Огара, будівельника Г. Купця.

Поступово у творчості Є. Єгорова графіка посіла провідне місце. Вихований на реалістичних засадах об'ємно-просторового відображення, він звертався до літографії та оригінальної графіки — працював сангіною, пастеллю, аквареллю, надаючи перевагу малюнку вугіллям, що дозволяє краще відтворювати м'якість форм, повітряну перспективу, «соковитість» освітлених та затінених площин. Основні жанри, до яких апелював художник, — пейзаж і портрет. У портретах, що кількісно переважають, головним завданням було створення оптимістичного образу сучасника. Отже, сформувавшись на естетичних принципах 1930–1950

років, Є. Єгоров мислив і працював в їх контексті, залишаючись міцним професіоналом і співцем рідної Слобожанщини.

Видатні українські майстри реально оцінювали стан і масштабність творчих завдань, що постали в другій половині 1950-х років перед національною школою графіки, а також її місце в європейському мистецтві ХХ ст. Незважаючи на існування «залізної» завіси, застиглих канонів соц-реалізму та боротьбу із «західно-буржуазним» мистецтвом, ширшали контакти українських художників із діячами світового мистецтва, почали друкуватися твори зарубіжних авторів, з'являлися нові засоби масової комунікації. У ці роки значного розвитку на Україні набули такі види графіки, як політичний плакат і карикатура, ілюстрація і книжкове оформлення та станкова графіка, яка охоплювала широку тематику і різні види графічних технік.

«Бурхливий розвиток літератури й науки викликав загальну хвилю піднесення мистецтва ілюстрації та художнього оформлення книг. Над ілюстраціями працює нині велика плеяда художників-графіків — від 96-літнього І. Їжакевича до наймолодших випускників художніх інститутів Києва і Харкова» [52]. Ці слова належать В. Касіянові — корифеєві української та європейської загалом графіки. Василь Іллч Касіян — художник, який працював понад півстоліття, і різні періоди та часи його праці оцінювалися своєрідно, фокусуючи найкращі досягнення в галузі національної школи графіки. Не були винятком 1940–1950 роки, коли майстер по-новому проаналізував здобутки свого творчого доробку 1920–1930 років, але нова доба відкрила нові можливості для його мистецького зростання і поставила нові завдання на нелегкому, але широкому шляху митця. У перші післявоєнні роки він продовжував працювати над невичерпною шевченківською тематикою, але минула війна ще не відпустила його зі своїх лабет, ніби нагадувала І Світову, італійський полон. Філософською глибиною і мужньою лірикою, строгим історичним підходом і вільним, широким і експресивним штрихом позначені різні за тематикою роботи цих літ: «Напередодні перемоги» (1945), «Старий жебрак» (1945), «Портрет Олени Кульчицької» (1945), «На Берлін!» (1945), «Слов'яни радіють» (1945), «Леся Українка» (1946), «Іван Франко» (1946), «Дніпро над Трипіллям (1946), «Дума про втечу. Дарницький табір радянських військовополонених» (1947), «Тарас у майстерні К. П. Брюллова» (1947), «Страйк» (1948), «Катерина» (1949), цикл ілюстрацій до повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» (1950), «Канів. Хата» (1951), «Трембітар» (1952), «Лукаш і Мавка» (1953), «Шевченко над Невою» (1954). Більшість робіт 1950-х років В. Касіяна характеризується тим,

що художник відмовлявся від інтенсивної кон-центрації виражальних засобів на магістральному розвитку побудови зорового образу. Як художник-аналітик, він розумів, що слід розширювати партитуру композиційного застосування окремих деталей, другорядних планів. Роботи цієї доби загалом не втратили експресивності, притаманної багатьом працям 1920–1930 років, разом із тим, вони набрали більш лірико-епічного характеру. Художник часто звертався до мотивів народного мистецтва, вводив елемент описовості, що, проте, не став домінуючим, не став стильовою ознакою своєрідного конформізму, а натомість — складовою побудови образу, що розширював тематичну основу малюнка або ілюстрації. Серед останніх праць другої половини 1950-х років — «Портрет учительки» (1955), «Портрет Івана Франка» (1956), «Вічний революціонер» (1956), оформлення та ілюстрації до трилогії П. Козланюка «Юрко Крук» (1957), «Портрет Архипа Тесленка» (1958), «Оформлення та ілюстрації до новел В. Стефаника «Кленові листки» (1958), «Портрет І. Їжакевича» (1958), «Портрет Володимира Сосюри» (1959), кінцівка до поеми «Кавказ» (1959) тощо.

У творчості видатного майстра книжкової ілюстрації та станкової графіки М. Дерегуса на межі 1940–1950 років відбулися зміни — значною мірою комплекс його художніх прийомів, образна й тематична спрямованість багатьох робіт зазнали еволюції. Митець тяжів до постійності, узагальненості композиції, емоційний лад його книжкових ілюстрацій пов'язаний із контрастним протиставленням світла й тіні, глибокої насиченості штриха і світлих, майже не заштрихованих плям. Таке композиційно-пластичне вираження характерне для ілюстрацій до по-вістей М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (1947), О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1949), драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1949), видання циклу «Українські народні думи» (1951), роману Н. Рибак «Переяславська Рада» (1953). Середина та друга половина 1950-х років характеризуються звертанням М. Дерегуса до образів, насичених епічно-філософським змістом. Пластика малюнків цієї доби позначена точною і гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художник майстерно доводить розвиток драматичної лінії, трагічних колізій сюжету до трагічного психологічного стану. Разом із тим, застосовані ним технічні прийоми тісно пов'язані з авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору, вони різнобічні та доцільні. Це допомагає митцеві створити цикл історично достовірних, життєво переконливих ілюстрацій до роману Л. Толстого «Війна і мир» (1953), повістей Т. Шевченка «Наймичка» (1958), «Капітанша» (1956), «Художник» (1956), «Варнак» (1956), до творів Марка

Вовчка (1957), графічних творів «Руїни форуму» (1956), «Площа Колоно у Венеції» (1956), «Вроцлав. Сліди війни» (1957), «У Чеське Будейовище» (1958), «Вітряк у степу» (1959). Графічні пейзажі М. Дерегуса, виконані в техніці кольорового офорту, позначені багатством м'яких півтонів і переходів, своєрідним ритмом зіставлення окремих деталей, мотивів. «Разом з цим картини природи абсолютно реальні, не відступають від дійсності, передають саму її суть. Дерегус володіє даром відтворення баченого в поетичних образах. Цього він досягає якимись невловимими, непомітними засобами зведення всієї безмежної різноманітності і багатомовності явищ до небагатьох мотивів і характерних образів емоційальної виразності» [53].

Митець широкого творчого діапазону, визначний майстер графіки О. Кульчицька вже у першій половині ХХ ст. посіла одне з чільних місць в авангарді представників різних європейських шкіл, які плідно працювали в техніці ліногравюри, офорту, дереворізу. Про зміну творчої манери О. Кульчицької на рубежі 1940–1950 років свідчать не тільки роботи, які присвячені мальовничій природі Карпат, побутові та історії Гуцульщини, пам'ятникам західноукраїнської архітектури, але й гравюри, позначені новим соціальним змістом, де зрілість майстра стала своєрідним об'єктивним фактором, що допомагав уважно вдивлятися і аналізувати нову добу в житті Західної України: цикли «Культурне життя Львова» (1947), «Господарське життя Львова» (1947), «Гуцульщина при праці» (1947), «Краса рідної землі» (1948). Зазначимо, що в офортах цієї доби, на відміну від дереворізу і ліногравюри, художниця прагнула до поєднання стриманої лаконічної мови з м'яким штриховим малюнком, ясними тонами і тонким моделюванням світло-тіньових співвідношень: «Літо в горах» (1947), «Прачки» (1947), «Хата під Львовом» (1947), «При криниці» (1947), а також із циклу міських краєвидів до 700-річчя Львова (1956). Від початку до середини 1950-х років О. Кульчицька значно розширила технічні прийоми в галузі ліногравюри. Вона оперувала більш інтенсивними барвами, по-новому застосовувала елементи народно-декоративного мистецтва й вживала різні фактури, змінювала характер штриховки. Різноманітністю та монолітною побудовою образу відзначаються ліногравюри з циклу «Багатство рідної землі» (1950): «Поля в літі», «Збирають буряки», «Вівчарство», «Бджільництво», «Лісоруби», «Повернення з армії». Художниці властиве тонке відчуття стилю, разом із тим вона сміливо використовувала різноманітні нечасто вживані технічні прийоми. «...Окремі гравюри Кульчицька доповнює аквареллю, найчастіше розпорошуючи фарбу кризь сітку. Цю техніку вона вживала ще під час

навчання у Відні, маючи різнокольоровими фарбами по чорному папері. Одну з композицій циклу «Краса рідної землі» («Зима») вона виконала саме таким способом. Без жодного мазка пензлем художниця створює цікавий зимовий пейзаж. При вживанні більших площин гравюри розпорошування фарби добре передає легкі кольорові тіні на білому снігу. Але найбільш вдалі ті композиції, в яких поряд з розпорошенням фарби художниця вживала акварельний мазок («Осінь») [54].

Серед надбань західноукраїнської школи графіки помітне місце займав творчий доробок С. Гебус-Баранецької, чиї дереворити ще у передвоєнні часи часто експонувалися на виставках у Львові (1934, 1935, 1940), Відні (виставка жіночих графічних робіт, 1937), Парижі (Міжнародна виставка екслібриса, 1935). Чималий доробок художниці 1930-х років у галузі малих графічних форм (екслібриси, поздоровчі листівки) не знайшов свого творчого продовження у післявоєнний час, натомість художниця створила (1947–1949) серію багатофігурних композицій. І в цих роботах С. Гебус-Баранецька продовжила свої пошуки у жанрі деревориту, де досягла сильних світлотіньових ефектів, прагнучи надати багатство тонових переходів від найтемнішого до найсвітлішого. Серед активних компонентів, що створюють зоровий образ, чільне місце посідають тексти і мотиви народно-декоративного мистецтва. Високою технікою виконання позначені дереворити «Жнива» (1947), «Косовиця сіна» (1947), «Токар» (1948), «Дресирувальник» (1949), «Портрет М. Гоголя» (1952), «Косовські гончарі» (1956), «Хата-музей М. Черемшини» (1957), «Гуцул-скрипаль» (1958). У другій половині 1950-х років С. Гебус-Баранецька знову почала активно працювати в галузі екслібрису, вона наповнила їх своєрідною тематикою, багато з них побудовано на основі рослинної тематики, гончарних розписів, ввела у світ цього різновиду графічної мініатюри різноманітні емблеми, символи, портрети, краєвиди, історичні атрибути й сюжети. «Трапляється, що предмети народних виробів Гебус-Баранецька вводить як декоративний елемент — зокрема в композиції, побудовані на інших мотивах, — екслібриси Н. Свенцицького, А. Гурянської, Л. Гумецької, І. Лежогубської, Я. Чайки, М. Батога, де основними компонентами є книги. Іноді книжкові знаки komponуються на фрагментах орнаментальних чи сюжетних розписів тієї ж народної кераміки, святкових писанок. Екслібриси А. Давидович — рослинний орнамент з птахом, взятий з розпису керамічного виробу, Ю. Лащука — фрагмент з розпису тарілки, Лесі Вітрук — розписи куманця і глечика...» [55].

Формування творчих рис і мистецької особистості західноукраїнського графіка Л. Левицького відбувалося у 1930-і роки під значним впли-

вом традицій, що склалися у Краківській академії мистецтв. У стінах цього закладу його учителями були Я. Войнеровський, В. Яроцький, С. Сіхульський. Під час навчання в Академії він створив серію карикатур-репортажів «Боротьба робітників з поліцією в Кракові», «На фабриці», «Страйк», «Тюрма» та ін. Це зумовило соціальну спрямованість і публіцистичну загостреність його графічних творів і в 1940–1950 роки. Тематика графіки Л. Левицького цієї доби переважно присвячена минулому Західної України: життя та праця селян і робітників, побут. У роботах здебільшого відтворені епізоди, свідком яких був художник. Назви циклів носять саме такий автобіографічний характер: «З оповідань мого батька» (1946–1947), «З моїх спогадів» (1947), а роки перебування у лавах Червоної Армії відображені в циклах «Солдатська бувальщина» (1948), «Нескорена земля» (1948).

Початок 1950-х років знаменний тим, що Л. Левицький долучається до роботи над книжковими ілюстраціями. 1950 року з'явилися малюнки до оповідань І. Франка і до роману С. Тудора «День отця Сойки», а згодом до роману П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), роману І. Ольбрахта «Микола Шугай-розбійник» (1952), поеми О. Гавриленка «Львів» (1953). Мова графічних робіт і побудова загальної композиції у Л. Левицького в цю добу були передусім скеровані на якомога стислішу й конкретну характеристику персонажів та подачею найбільш значущих ознак дії сюжету малюнка. Художник досяг реальності у розкритті теми та ідеї ілюстрованого твору завдяки загостреному, майже символічно небагатомовному, часом грубувато лапідарному малюнку, як в ліногравюрі «За спільною мискою», «Професійні жебраки», «Ще одна дитина» та «Тяжкий сон» (із циклу «З оповідань мого батька»). Окремі деталі та фрагменти композиційного рішення гравюр другої половини 1950-х років часом зазнають ще більшого емоційного навантаження, а у загальній архітектоніці малюнка відіграють значну роль. Композиція робіт стала більш розвинена, вона збагатилася не тільки тонким зіставленням планів, а стала більш багатофігурною, що допомогло по-новому розставити акценти в побудові сюжету малюнка, сміливо застосовувати незвичні ракурси показу місця дії та ліногравюри «Загарбники чужої землі», «Торгівля рабами-неграми», «Суд Лінча» (цикл «Демократія Уолт-стріту», 1953–1955 роки). Такі творчі принципи знайшли своє подальше продовження і в серії кольорових ліногравюр «Старе й нове» (1957). Гравюра з цієї серії «У світ далекий за хлібом» побудована на кульмінаційній мізансцені прощання з від'їжджаючими в еміграцію селянами. «Чіткі статичні постаті селян зображені силуетом на тлі бездонного сірого небосхилу, ви-

кликаючи роздуми про людську долю, що загубилася серед широкого світу. Художник вирішив гравюри дещо по-живописному, узагальнюючи рисунок і колорит, — контрастні світлотіні градацій дає тільки на фоні темних людських постатей» [56].

Поява в Україні нових типів видань, серій, періодики допомогла художникам значно розширити поле своєї діяльності, зумовила подальший інтенсивний пошук у розширенні жанрово-стилістичних меж і виражальних засобів. З'явилися ознаки і риси нових принципів у творчому методі. Об'єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип або різновид літературного, учбового, технічного тощо видання, пропонує створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову партитуру книги. Українські графіки наприкінці 1950-х років творчо довели можливість здійснення на практиці саме такого методу роботи над масовими виданнями. «Метою ілюстратора є допомога читачеві безпосередньо в живих наочних образах сприйняти і засвоїти зміст літературного твору. І в цьому випадку він має, йдучи за сюжетною лінією книги, знайти й виділити вузлові моменти і підпорядкувати їм супровідні теми й образи, знайшовши певний ритм розміщення малюнків, що не суперечив би ритму оповідання» [57]. Тому однією з характерних рис творчого методу художників-графіків у 1950-і роки став синтез розповіді й показу, а широта емоційного виразу поєднувалася з конкретністю зорових образів. Прикладом стали роботи «Таврія» А. Резніченка, «Перший удар» Л. Стиля, «Прапорonoсці» О. Гончара, «Два сини» З. Толкачова, Марка Вовчка, І. Філонова, «Фата морґана» М. Коцюбинського, «Повія» П. Мирного, «Заробітчани» К. Годієнка, М. Чепика, «Син рибалки» В. Лациса.

Поступово у другій половині 1950-х років відновлюється творчий пошук у галузі шрифтової культури, розробляються нові гарнітури, що продовжують національні традиції, покладені Г. Нарбутом, Л. Лоровським, В. Кричевським. Характерною для цього періоду, новаторською за сполукою різностильових гарнітур, але гармонійною за конструкцією, стала робота В. Хоменка над книжкою О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» (1958). Художники прагнули такою полістилічністю розширити межі виражальних засобів ілюстрації видань, водночас вони уникали еkleктичності, поверхового образного розв'язання. Як приклад — оформлення В. Фатальчуком клавіру балету М. Содильського «Лісова пісня» (1958), І. Хотінком книжки «Думи» (1959) і видання творів Ю. Словацького (1959), А. Дев'яніним збірки «Україна сміється» (1959), А. Пономаренком видання «Зачарованої Десни» О. Довженка (1957) і партитури симфонічної поеми К. Данькевича «Лілея» (1959).

Роки відлиги у другій половині ХХ ст. змінили обличчя багатьох українських періодичних видань. Змінився характер ілюстрування, збагатилася тематична наповненість, відчувалася спрямованість і довіра до глядача, читача. Парадність 1940-х років поступилася місцем святковості, мажорності. Це стало відчутним у творчості відомих майстрів карикатури. Малюнок О. Козюренка в «Перці» [58] був присвячений першому радянському штучному супутнику Землі, а малюнки Б. Александровича, З. Толкачова — відродженню нового стилю життя, безпеці дорожнього руху, громадського спокою на вулицях міст [59]. В. Гливенком було вміщено у «Перці» [60] малюнок-карикатуру на тему боротьби раціоналістів-винахідників із бюрократичною системою. Боротьбі за урожай присвячено і малюнок-плакат Б. Шаповала «Збереже мене упору — я таким з'явлюсь у комору». Теми боротьби з ворогами народу, шкідниками та замаскованими диверсантами на виробництві, що нав'язувалися художникам-карикатуристам, назавжди відійшли в минуле. Ознакою часу стала посилена пропаганда ленінізму, великих завоювань Жовтневої революції. Партійна пропаганда вимагала від художників-графіків пафосності, масштабності, але саме на цьому шляху митцям часто зраджувало відчуття міри, оскільки багато хто з них вже дивився на ідеологічні замовлення «тверезими» очима та розцінювали їх, як звичайне заробітчанство. У 50-х роках ХХ ст. розширилася тематика політичного плаката. Плакати стверджували керівну роль партії, прославляли кращих представників як партії, так і країни. В них лунали палкі заклики до боротьби за мир в усьому світі. Урочистою піднесеністю насичені твори В. Яланського, присвячені вождю Комуністичної партії та всього прогресивного людства В. Леніну [61]. Сучасний аналіз такої оцінки дає можливість стверджувати, що художники, партійна ідеологія та критика свідомо й вже досить відверто налаштували і поставили на конвеєр виробництво (і не завжди високого гатунку!) творів на «радянську» тематику. У цей час категорично «не рекомендується» використовувати релігійні, зокрема християнські, та деякі національні сюжети в тематиці графічних творів. У журналі «Мистецтво» (№ 1 за 1955 рік) поза титульною сторінкою, як приклад обов'язкової чергової теми, було надруковано плакат талановитого графіка, учня В. Касіяна В. Яланського. Вочевидь, що подібні соціальні замовлення примушували митців зраджувати своєму художньому смаку, уподобанню. У згадуваному прикладі плакат виявився перенасиченим шрифтовими комбінаціями, числами, що нагромаджувалися, цитатами Леніна та революційними закликами. Непропорційно крупно зображено постаті робітника та солдата на барика-

дах 1905 року. Ні масштабність композиції, ані чіткість і переконливість малюнка не допомогли художникові оминати еклектики в подачі теми. Зоровий образ плаката не піднявся вище звичайної ілюстрації сюжету. У тому ж числі журналу «Мистецтво» вміщено малюнок З. Толкачова, присвячений подіям революції 1905 року. Цільність і переконливість цього художнього образу (назва «На барикади!») створюється не лише завдяки традиційним виражальним засобам графіки (енергійний, динамічний штрих малюнка, монохромність), але й вдало введеною у композицію єдиною колірною деталлю — фрагментом червоного прапора, майстерно запозиченим прийомом з інших галузей мистецтва. Сюжетна та жанрово-стилістична особливість цього малюнка-плаката полягає в подібності зафіксованого кадру з кінохроніки, гармонійній врівноваженості багатофігурної композиції і гострою персоніфікацією окремих постатей. Вільне звернення до інших жанрів мистецтва та їх стилістичних рис збагачувало лексику графіки. Поруч із цим у творчому процесі розвитку української графіки 1950-х років йшло інтенсивне відродження національних традицій жанру образотворчого мистецтва. Водночас лексика графіки, особливо другої половини 1950-х років, ставала більш експресивною, лаконічною та виразною. Українська школа графіки збагатилася доробком митців середнього та молодшого поколінь, зокрема працями С. Подерв'янського (цикл ілюстрацій 1958 року до повісті О. Герцена «Хто винен?», оформлення видань творів 1958 року О. Купріна тощо). Яскравим індивідуальним художнім почерком були позначені графічні серії О. Данченка «Люди, будьте пильні!» (1955), «Щорсівці» (1958), «Київське метро» (1969). Своєрідною пластикою та прагненням емоційності виразу відзначаються роботи Н. Лопухової над творами дитячої та юнацької літератури у видавництвах «Дитвидав» (згодом «Веселка»), «Молодь» і «Дніпро». Творчою зрілістю вирізняються плакати І. Дзюбана, книжкова графіка А. Івлева, Ф. Глущука до оповідань А. Головка.

З остаточною перемогою соціалістичного реалізму в післявоєнні роки та запуском репресивно-контролюючої системи «управління мистецтвом» довоєнні новаторські пошуки харківських, київських, одеських, львівських, закарпатських художників засуджувалися за «формалізм». З режимним реформуванням мистецьких процесів природа графіки отримала деформацію, а подекуди руйнацію пластичної мови.

Єдина для вищих мистецьких закладів нова художня система, що офіційно була введена Академією мистецтв СРСР, охопила і українські вищі. Жорстке рецензування художніх творів стало логічним продовженням вимог щодо централізації художніх процесів, їх підпорядкуванню та по-

вному контролю. Проте, розвиваючи реалістичні принципи, дана система мала і свої позитивні наслідки, які виявилися у підвищенні рівня академічного рисунка, що безумовно було важливим кроком для розвитку майбутньої графічної школи. Політичний диктат особливо агресивно проявився у тематиці композиційних завдань графічних аркушів, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Програмним завданням вищої художньої школи 1950-х років стало створення образу «будівника комунізму» — рішучої, героїзованої, овіяної романтикою трудових буднів людини, де психологічність портретних характеристик допускалася лише в нормативних межах.

Наприкінці 1950-х років, у відповідності до нових художніх завдань, з'явилися обережні спроби повернення до формальних ідей та пластичних пошуків провідних майстрів-графіків початку ХХ ст. Однак окреслених проявів дана тенденція набула лише у 1960-х роках: момент певного відставання пояснюється насильницьким утриманням периферійного середовища.

Отже, середина і кінець 1950-х років знаменні тим, що вони були сповнені мистецькими досягненнями і суперечностями в художніх пошуках митців, разом із тим вони стали плідними в загальному і творчому процесі української графіки. Сьогодні зрозуміло, що жорсткий диктат із боку влади породив контраргумент — внутрішній спротив митця, спровокував розкутість неофіційної творчості й став предтечею оновлення художньої лексики та інтенсивних пошуків у цій галузі наступного, найдемократичнішого періоду минулого століття — 1960-х років.

1. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. К., 1957. С. 223.

2. *Шпаков А.* Художник і книга. К., 1973. С. 255, іл.

3. Там само.

4. *Кравченко Я.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. К., 2005.

5. *Ернст Ф.* Графічне мистецтво на Україні (1929) // Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ НАН України. Ф. 13, оп. 3, спр. 46, арк. 10. (Цит. за: Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Х.; Нью-Йорк, 2002. С. 223.)

6. *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. Х.; Нью-Йорк, 2002. С. 223.

7. *Ковжун П.* Національна формою українська мистецька школа. Іван Падка // Назустріч. 1936. № 4. С. 1.

8. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: Від джерел соцреалізму до 1980-х років: Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. К., 1998.

9. *Комашика А.* За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві (Доповідь на семінарі аспірантів Харківського інституту просторових мистецтв. Лютий-березень 1931 року). Х., 1931.

10. Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1967. Т. 5.

11. Історія українського мистецтва: У 6 т. К., 1967. Т. 5.

12. *Бурячок І., Бурячок М.* Графіка, живопис, театральньо-декораційне мистецтво: Каталог виставки творів / Вступ, стаття В. Габелко. К., 1982.

13. Михайло Жук. Альбом / Авт.-упор. І. Козирод, С. Шевельов. К., 1987.

14. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська радянська графіка. К., 1957.

15. *Владич Л.* Толкачов Зіновій: Виставка творів: Каталог. К., 1983. С. 13–14.

16. Гравюри Василя Касіяна: Альбом / Вступ, стаття В. Касіяна. М., 1968.

17. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. К., 1978.

18. *Роготченко О.* Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Л., 2004.

19. *Владич Л.* Майстри плаката: альбом. К., 1989. С. 20.

20. Історія українського мистецтва. Радянське мистецтво 1941–1967 років // Лашкул З. Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). К., 1968. Т. 6. С. 449.

21. Там само.

22. Толкачов З. Виставка творів. Каталог / Авт.-упор. Л. Владич. К., 1983. С. 64.

23. *Владич Л.* Василь Касіян: П'ять етюдів про художника. К., 1978.

24. *Ростовцев Н.* Очерки по истории методов преподавания рисунка. М., 1983.

25. Там само.

26. Перець. 1946. № 4.

27. Перець. 1946. № 1.

28. *Гладун О.* Харківська школа графіки (друга половина XX сторіччя). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Х., 2005.

29. Перець. 1946. № 14.

30. Перець. 1946. № 21.

31. Перець. 1946. № 14.

32. Перець. 1946. № 11.

33. Перець. 1946. № 11.

34. Перець. 1946. № 12.

35. Перець. 1947. № 7.

36. Ростовцев Н. Зазнач, праця.

37. *Герасимов А.* Вступительное слово // Современное состояние и задачи советской графики. Третья научная конференция 25–29 мая 1950 года. М., 1951. С. 217.

38. *Чегодаев А.* Современное состояние и задачи книжной и станковой графики.

39. Там само.
40. Книга исследования и материалы. Сб. 12; *Гончаров А.* Проблемы оформления современной книги. М., 1966. С. 282.
41. *Валуенко Б. М.* Автор и художественное конструирование книги // Издательское дело, книговедение. Научно-информационный сборник. 1970. № 5 (II). С. 48.
42. *Валуенко Б.* Наборный титул и рубрики книги. К., 1967. С. 127.
43. *Довгаль О.* Каталог графічних творів / Упор. М. Безхутрий. Х., 1959. С. 89.
44. *Безхутрий М.* Олександр Михайлович Довгаль. К., 1962. С. 59.
45. Там само. С. 33.
46. *Цельтнер В.* Валентин Гаврилович Литвиненко. М., 1971. С. 142.
47. Валентин Гаврилович Литвиненко / Авт. передмови та упор. В. Павлов. К., 1972. С. 52.
48. *Владич Л.* Графіка Сергія Адамовича. К., 1977. С. 95.
49. Олексій Шовкуненко та його учні. Альбом / Упор, та заг. ред. М. Блюміної. К., 1994. С. 168.
50. *Анатолій Базилевич.* Альбом / Авт.-упор. М. Криволапов. К., 1976. С. 95.
51. Олексій Шовкуненко та його учні. Альбом. С. 168.
52. *Касіян В.* Українська радянська графіка. К., 1959. С. 46.
53. *Врона І.* Михайло Гордійович Дерегус. Нарис про життя і творчість. К., 1958. С. 77.
54. *Сенів І.* Творчість Олени Львівни Кульчицької. К., 1961. С. 179.
55. *В'юнник А.* Стефанія Гебус-Баранецька. К., 1968. С. 55.
56. *Якущенко Г.* Леопольд Іванович Левицький. Нарис про художника. К., 1968. С. 72.
57. *Шпаков А.* Художник і книга. К., 1973. С. 255, іл.
58. Перець. 1957. № 22.
59. Перець. 1957. № 12, 13.
60. Перець. 1955. № 12.
61. Історія українського мистецтва. Радянське мистецтво 1941–1967 років // Лашкул З. Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). К., 1968. Т. 6. С. 449.

ДОРОГАМИ СУДЕБ

2007

Эта встреча произошла неожиданно и даже случайно. Меня пригласили на празднование совершеннолетия одного из читателей нашего журнала, убежденного мотоциклиста с десятилетним стажем — Константина, с которым мне довелось познакомиться прошлым летом, во время покатушек по улицам ночного Киева. Сначала он был на «Чезете», а потом, к концу сезона пересел на вполне приличную Хонду СВ-1. В последний раз вместе с дружной компанией одесситов и киевлян с нашим молодежным «легионом» колесил и солидный мужчина на чоппере Kawasaki Vulcan. Честно говоря, я тогда и не понял, что это был Костин отец, но наша вторая очная встреча расставила все по своим местам. Традиционный день рождения переместился в комнату виновника торжества, такую же, как и сотни других жилищ мотоциклистов, обвешенную плакатами, рисунками, заваленную каталогами и журналами с изображением любимой техники, а потом, за разговором с Алексеем (так зовут отца Костика), мы оказались в его рабочем кабинете. Тысячи книг, старых документов, ретро-мебель рубежа позапрошлого века, картины, гравюры, фотографии... Вот Алексей в обществе мэров больших и малых городов страны, а вот министры, далее — партийные деятели разных партий, знаменитые ученые, послы Америки, Израиля, Германии, оч-ч-чень высокопоставленные фигуры страны с женами и без: Алексей что-то объясняет Первой Леди, а вот и ее муж на обсуждении какого-то памятника внимательно слушает искусствоведа. Странно, но из всего увиденного наибольшее впечатление на меня произвели совсем иные снимки. Контактный бой вьетнамских единоборств — вьет-во-дао. Финал 2006. Алексей в красно-черной форме в прыжке наносит удар сопернику. А вот мотоциклы: современные (это не удивительно), а вот такой техники я уже не знаю. Мальчик за рулем смешного картинга — это он же, Алексей, но в далеком 1966-м, победитель заездов в классе «юноши-125» на «Спартаке». А рассказ о мотоциклах оказался и вовсе

интригующим. Очевидно, тогда в моем сознании и родилась новая рубрика «Дорогами судеб». Из всего увиденного в кабинете достойного и авторитетного ученого меня более всего заинтересовало его отношение к мотоциклу. История мотоцикла в его жизни, вероятно, похожа на тысячи других историй людей поколения шестидесятых, живущих в разных уголках нашей страны. Вот в этом-то и есть фишка. Рубрика «Дорогами судеб» будет представлять людей самых разных — простых и высокопоставленных, живущих в столице и маленьком поселочке, ездящих на «Хаммерах» и «Запорожцах», в независимости от их партийной принадлежности и социального статуса. Мы вне политики. Нас интересует все, что крутится вокруг мотоциклетного колеса...

Биографическая справка. Роготченко Алексей, 1954 года рождения. Киевлянин. Образование высшее, гвардии рядовой запаса, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины, Глава секции искусствоведов киевской организации Национального союза художников Украины. Спортивные права мотоциклиста получил в 1966 году. Занимался картингом у Юрия Мазуркевича на станции Юных Техников в Киеве, с 1965 по 1967 год.

Я родился в Киеве, в частном доме на Соломенке, построенном еще в 80-х годах XIX века моим прадедом. Течение времени ускоряется с каждым годом, и теперь я уже точно знаю, какой непростой, счастливой и трагической была вторая половина века минувшего. Сегодня, на своем Kawasaki, от места, где до 1965 года стоял наш дом (это кварталом ниже пожарной части, до сих пор сохранившейся на моей улице), до редакции журнала «МотоДрайв» я еду около трех минут. Тогда, сорок пять лет назад, выезд в город считался событием. Местечковый уклад, дровяные печки, голубятни во дворах и смешной (двухголовый) трамвай № 8, доезжавший до памятника Богдану Хмельницкому и разворачивающийся вокруг него. Приблизительно в такой же пропорции изменилось отношение к мотоциклу у понимающих прелесть двух колес людей. Сейчас я живу на Печерске, и часто вечером гуляю вдоль шумного Бульвара Дружбы Народов, а затем — по Днепровской набережной. Летом каждые пару минут мимо проезжает мотоциклист. До сих пор не могу успокоиться, глядя на безукоризненную форму двухколесного совершенства. Порой мне кажется, что общение в среде фанатов-мотоциклистов (друзей моего сына и моих) дает мне жизненные силы. Честно говоря, автобиографических воспоминаний я еще не писал. Наверное, эти

строки, написанные по просьбе Дэна, станут первой главой будущей книги о прожитых в этом городе годах.

Итак, мотоцикл. Сказать, что это божество любили все послевоенные парни — это ничего не сказать. Мы не любили, мы обожали его, как мечту. Мотоцикл во второй половине пятидесятых, все шестидесятые и, скорее всего, в семидесятых, оставался культовым предметом, естественно, доступным ограниченному числу людей. Мои первые мотоциклетные воспоминания относятся к 1958 году, когда наш сосед-инвалид, дядя Сеня впервые прокатил меня на мой день рождения от ворот дома вниз, до базара и назад. Это был его подарок за мое послушание и уважение к технике. А техника была необычной. Я уже давно, много лет такой не встречал. Дело в том, что дядя Сеня был безногим фронтовиком. Он ездил на трехколесной коляске с бензиновым двигателем. Ручка газа находилась в конце странного руля, напоминающего трубу. Конструкция была проста и гениальна. Дядя Сеня сидел на дерматиновой подушечке и ловко правил этим диковинным аппаратом одной рукой. Таких колясок в округе было несколько. Я хорошо помню пять, но на дни пролетарских праздников их съезжалось гораздо больше. Водителями такого мототранспорта были безногие (или одноногие) фронтовики. Сейчас я догадываюсь, а может, и придумал, что такие встречи были чем-то наподобие «сходняков». Вероятно, решались какие-то и сейчас мне непонятные вопросы. В обыкновенные дни дядя Сеня и дядя Наум, который жил в доме напротив, подъезжали к верхнему входу в Соломенский рынок, находящийся на месте нынешнего завода «Ремточмеханика» и боулинг-клуба. Я не знаю, что они там делали, но практически каждый вечер приезжали сильно навеселе. Наум был рыбаком, и раз в неделю добирался на своем транспорте до Совских прудов, где ловил крошечную рыбу.

У меня есть своя версия возникновения байкерского движения в мире, дружно оболганного и обгаженного советской и американской пропагандой. Байкеров СМИ и киноиндустрия всегда представляли бородатыми негодьями, наводящими ужас на округу. В реальности мы знаем, что эти смелые, вольнолюбивые парни Америки еще вчера были воевавшими солдатами и офицерами, оставшимися невооруженными в родном сытом социуме. В большинстве случаев это были интеллектуалы, не смирившиеся с окружающей несправедливостью. Тяжелый мотоцикл становился прообразом вчерашнего танка или самолета. А кожаная куртка — культом воспоминаний о минувшей боевой молодости. С этим я полностью согласен. А не согласен с иным. Байкерс-

кое движение, как социальное проявление определенной прослойки населения, впервые появилось у нас, а не в Америке. Появилось в образе вчерашних фронтовиков-инвалидов, пересевших из полуторок, танков и самолетов в коляски с моторчиками. Полагаю, что тогда им было около сорока лет. Для мужчины это — юношеский возраст. Не знаю, какие вопросы решались на их встречах, но думаю, что социальные. И еще. Помню гонки, которые устраивали участники этих собраний на своих мотоколясках. Ничего азартнее и опаснее я в жизни не встречал, имея «удовольствие» отслужить в мотострелках и знать о войне не понаслышке. Наверное, они вспоминали Вторую Мировую. Много лет спустя, в начале 90-х, во времена бензинового дефицита, когда в очереди на АЗС стояли сутками, по Киеву ходила байка про то, как у подножья “Бабы”, на заправке, безногий инвалид на «Запорожце» с ручным управлением вдребезги «раскроил» пижонскую иномарку, влезшую прямо под колонку без очереди, со словами: «Сейчас ты узнаешь, что такое танковый таран на Курской дуге!». «Запорожец» отъезжал, разогнался и бился «мордой» в бок машины обидчика. Так повторялось до тех пор, пока у него не заклинило подвеску. Я этого не видел, но, понимая, КТО был за рулем того «Запорожца», свято верю в правдивость такой истории.

Из неприятных воспоминаний — школьная казенная муштра, зловещие пионерские лагеря с законами «гитлерюгенда» и патриотической игрой «Зарница», рабский труд интеллигенции за 100 рублей в городе и рабовладельческие отношения в деревне, где население жило без паспортов, отработывая трудовень за 12 копеек. Встречный план, повышенные обязательства и пятилетка в четыре года — все это было. Из приятных воспоминаний — мотоцикл. Соломенка самого начала шестидесятых. Я — школьник и, как все школьники младших классов, постриженный “налысо”, ношу суконную форму черного цвета с блестящей кокардой на фуражке военного образца и золотой бляхой на поясе. Каждый вечер, после работы, к воротам нашего дома на Урицкого подъезжают два мотоциклиста. Это Володя и Саша. Они — кумиры не только мои, но и всех остальных пацанов на улице, потому что работают в «Дикой Дивизии» и боксируют с Попенченко в «Локомотиве». Володя ухаживает за Людой, сестрой моего друга Алика, он возит ее в вечернюю школу на мотоцикле. Мотоцикл — это К-750, грузовой вариант. А «Дикая дивизия» — это гараж грузовых мотоциклов, обслуживающих овощные магазины. Собственно, гараж находится с противоположной от нас стороны Батыевой горы в яру, напротив нынешнего горнолыж-

ного спуска. Я долго ждал этого момента и он настал! Алик заболел и записочку Люде нес у. А за это меня везут сзади, «на колбасе». Я и раньше ездил «на колбасе», в трамвае и троллейбусе, но мотоцикл — это же совсем другие ощущения! Мимо 115-й школы — вниз, на улицу Мокрую, затем — вверх, уже на двух колесах (коляска висит в воздухе), по Кондукторной, еще миг — и гараж. А там, в гараже — рай. Сотня мотоциклов, шум, запах выхлопных газов, парни в «прохарях» (смятые гармошкой яловые сапоги) и потертых кожанках. На многих — кожаные летные шлемы. Конечно, я буду мотоциклистом! А кем же еще может быть вольный человек?

Послевоенная закваска практически все решать кулаками и хитростью, определила развитие державы на последующие полстолетия. Потом будет сказана зловещая фраза: «Маємо те, що маємо». Парадоксально, но все с этим согласятся. Согласятся с бредом. В реальности «маємо» то, что заслужили, с чем не боролись, чему не сопротивлялись. И в череде несправедливости, стукачества, бесплатного образования и медицинского обслуживания, насильственного сдерживания развития великой державы, воспоминания о дозволенном порционном отдыхе и развлечении граждан, возвращают меня к мотоциклу, как к одному из нескольких сладких снов той поры. Из разрешенного активного отдыха и хобби в 60-х и 70-х взрослый человек сегодня вспомнит туризм, мотоцикл и рыбную ловлю (в идеальном случае — со своей моторной лодкой). Большинству молодежи дня сегодняшнего сложно понять, как могла быть в стране одна партия, три газеты, да три разновидности колбасы. Сын Костя, у которого в его 18 лет уже было десять мотоциклов, не понимает, почему на мотоцикл «Ява-350» мне нужно было собирать деньги четыре года, а для того, чтобы купить свою мечту, мы (инициативная группа из 25-ти человек) ночевали под магазином «Спортовары» и жгли ночью костры. Женщинам разрешалось выйти из очереди в сутки на один час, мужчинам — на сорок минут. А когда приехал грузовик с чешскими номерами, я думал, что у меня остановится сердце. В 1976-м оранжевая, с серыми крыльями, «Ява-350» с модифицированной спортивной коробкой передач и «скоростной» звездой, дающей возможность прокатиться со скоростью 150 км/ч, как и «шестерка» цвета «беж», по тогдашнему общественному восприятию были равны (сегодня, соответственно): Honda VTX 1800 и хорошему Mercedes последнего выпуска. На «шестерке» тогда ездили Олег Блохин, кумир всей страны, и... директор станции техобслуживания «Жигулей» — о-очень уважаемый чело-

век. Министры и «високопосадовці» часто довольствовались личным «Москвичом». Жаль, не припомню мало-мальски известной личности тех лет, едущей на мотоцикле. Однажды директор конторки, где я работал, опаздывала на очень важное совещание в Главк. Служебный автомобиль не то сломался, не то был в командировке. От безысходности дама попросила меня подвезти ее к министерству. Это был конец семидесятых. Я припарковал свой «Электрон-175» около министерских Волг, а на следующий день об этом гудело все большущее ведомство. Случай был нестандартный...

Жизнь скоротечна. Это хорошо понимаешь на шестом десятке. Вчера пацан, нашедший около немецких казарм два «Вальтера», возвращенных в вощеную бумагу, (как жалко было их выбрасывать в полноводную Лыбидь!), а сегодня — отец большого семейства, выживший во всяких передрыгах. Вроде и не пролетели сорок пять лет... Завел «дырчик» — велосипед с мотором в 1964-м, а оказался на Vulcan'e, в 2007-м. А Бог даст — доедем и до Тарасовой Горы, и до Ужгорода. Главное, чтобы колеса крутились...

ПЕРЕГЛЯДАЧКА ДЕСПОТІЙ

2007

Міцне тіло, міцний дух і залізна воля населення взагалі та молоді зокрема — на початку 1930-х років стали директивною нормою мистецтва соціалістичного реалізму. Настанова прочитувалася вже в самій назві популярного роману Миколи Островського (уродженця України, до речі) «Як гартувалася сталь». А революційне псевдо самого Керманича — хіба не було воно на ту добу більш аніж доречним? Не так і важливо, що це псевдо, за гіпотезою Вадима Скуратівського, Йосиф Джугашвілі запозичив у тифліського журналіста Сталінського.

Фрази «залізна воля вождя і партії», «сталева єдність більшовиків», «залізні льотчики і танкісти», «сталеві крила» знайшли логічне продовження в образотворчому мистецтві, породивши численні зображення міцної, як сталь, людини і керманича. Власне, для унаочнення мудрих дій останнього, лідери всіх тоталітарних країн Європи, передусім — Німеччини, меншою мірою — Італії, і підтримали тему «міцної людини». Іншими словами — надлюдини.

Так, ідеалом Гітлера були «тіла солдатів, міцні, як сталь». Те, що й сам фюрер мав відповідати цьому ідеалові, доводить картина Хуберта Ланцингера «Гітлер-прапороносець», на якій бачимо вождя Третього Рейху в латах середньовічного лицаря й на баскому коні. Комічний ефект, який викликає цей портрет у сучасного глядача, важко собі уявити у людей 1930-х. Іще менш імовірно, що його бодай трішечки міг передбачати художник.

Симпатизуючи певним періодам російської історії (так, уже після війни була ошельмована друга серія «Івана Грозного» Сергія Ейзенштейна за... «неправильне тлумачення» цього історичного діяча), Сталін унікав подібних маскарадів, віддаючи перевагу старій, добрій подієвій натуральності. Та глузувань не уникнув: картина Олександра Герасимова «Сталін і Ворошилов на прогулянці» в народі отримала уїдливу назву «Два вождя после дождя». Коментарі зайві.

Зате, на відміну від свого східного колеги-тирана, фюрер не раз і не двічі бував на передовій (на території України навіть розташовувалася його резиденція, надійно схована від цікавих поглядів), що в принципі робить правочинним існування картин на кшталт «Гітлер на фронті» Еміля Шайбе. Даремно було б шукати такої в численній сталініані радянських митців. Та означає це не більший рівень достовірності (його не було й бути не могло), а лише місцеві «правила гри» та певні «умовності жанру» — те, що вважалося неприпустимим у малярстві, в кінематографі жваво віталось. Так, у фіналі фільму Михайла Чіаурелі «Падіння Берліна» Сталін спускається трапом літака, як із небес — а йому назустріч біжать знавіснілі від радості в'язні концтаборів... і нічого, проковтнув глядач ту казку. І навіть не пирхнув.

1933 року Геббельс у своїй промові на відкритті Культурної палати заявляє про нагальність «сталеві романтики» героїчного світосприйняття. «Металева складова» — не новина для Німеччини: ще Бісмарк об'єднав країну, за його ж словами, «залізом і кров'ю»... При тому анітрохи не претендуючи на якусь «металевість» у мистецтві. І навіть на авторитет у цій галузі. Метафора «заліза і сталі» (порівняйте з «вугіллям і металом», які віддзеркалилися в однойменному українському плакаті 1931 р.) поширювалася виключно на царину політики... але в XX столітті запанували нові звичаї.

Залізні герої в мистецтві Німеччини та СРСР — а, отже, й України як складової частини останнього — проіснували до 1980-х років. Щоправда, їхні образотворчі втілення ставали дедалі непереконаливішими і навіть у суто професійному плані стрімко втрачали колишній «блиск», такий необхідний для металевої поверхні. Змінилися часи, змінилася й фактура картин. Інакше було в 1930-х. Фюрер серед вояків, «Дядечко Джо» серед трударів. Добрий та ще добріший!

Парадокс українського малярства: саме тоді, коли панував страх ув'язнення та не було умов вільного вибору, творчість більшості вітчизняних митців аж ніяк не занепадає. Навпаки, переживає непідробний розквіт, як це очевидно з Анатолем Петрицьким, автором капітального полотна «Парашутисти» (якщо це й не «люди з металу», то принаймні металевим обладунком частково споряджені), що, на жаль, загинуло під час війни. Але це лише один аспект нашої теми.

Як у житті не все вимірюється ливарною, або ж гірничо-видобувною термінологією, так і мистецтво — навіть країн-деспотій — мусило спиратися на живі емоції, непідвладні «залізній логіці» військово-виробничої потреби. Чи усвідомлював Отто Хоер, автор картини «Спочатку було

слово» (виступ Гітлера у вузькому колі прибічників: перша фаза «священної історії» нацизму), що євангельський слоган не надто пасує до сцени з лідером партії, яка поставила хрест на християнському віровченні, вимагаючи, принаймні від перших осіб держави, офіційного зречення від конфесійної належності? Хоч би як було, але відчуття моменту він упіймав... Щирий екстаз, який опанував фюрерових прибічників — іще одна складова ідеології часу. Його відтепер вимагатимуть від усіх громадян держави без винятку.

І не без підстав: «обраним» та «покликаним» обіцяне «чудове майбутнє», повноважні фрагменти якого вгадуються і в сьогоденні. Скільки було в українсько-радянському малярстві зображень щасливих колгоспних буднів, — але ж і мистецтво Третього Рейху знало щось подібне. «Робітниці, які повертаються з поля» Леопольда Шмуцлера вражають своєю гіпнотичною спорідненістю з нашими реаліями, нашим настроєм, навіть нашим жіночим типажем!

Упізнаємо в ньому ту саму вдавану радість, яка властива була й героїням-героям «Веселих доярок» Федора Кричевського та «Кадрів Дніпробуду» Карпа Трохименка (обидві картини створені 1937 р.). Повсякчасна обіцянка з боку керівної партії «чудового майбутнього» вимагала від митців обов'язкового оптимізму в кожному їхньому творі. А невиконання могло мати трагічні наслідки...

Чи не пояснює це «нагинів», яких зазнали мало не всі митці експресіоністичного напрямку? Адже серед них траплялися й такі, що сповідували віру в «новий порядок»: Еміль Нольде, Готфрід Бенн, та їхня доля не стала винятком із цього правила. Не бажаючи змінити малярську, літературну стилістику (яку Брехт влучно нарік «люмпен-настроєм»), вони підписали собі вирок-утім, доволі м'який, зовсім не гулагівського штибу. Але вперше в історії песимізм став синонімом неблагонадійності.

БІЕНАЛЕ–55 ЯК ЛАКМУС СУЧАСНОГО КОНЦЕПТУ

2008

Венеційська бієнале, без сумніву, залишається сьогодні лідером контемпорарного мистецтва. Основна маса мистецтвознавчих, культурологічних, журналістських матеріалів друкується одразу після відкриття знаної виставки. Це зрозуміло, адже питань у критичних матеріалах піднімається чимало. Переважна більшість актуальна одразу після відкриття форуму. Разом з тим, залишається іще один аспект, рідше згадуваний світовим мистецтвознавством. Маємо на увазі ґрунтовні аналітичні дослідження, написання книг, захист дисертацій. Тут немає поспіху, і вкрай важливо, аби пройшов час, і тоді з точністю хімічного досліду, в якому рідина розкладається при взаємодії з металом, стає зрозумілим, хто є хто. Рік, а то й півтора, що проходять після відкриття чергового бієнале у Венеції, чітко розставляють акценти і підтверджують або спростовують прогнози, що сиплються звідусіль протягом червня-липня. (Традиційне відкриття припадає на перші числа червня). Минуле бієнале було рівним і без ажіотажу стосовно котроїсь експозиції. Це не добре і не погано. Це факт. Сьогодні мистецтвознавча наука ставиться до світового контемпорері взагалі і до Венеційської виставки зокрема як до обов'язкової сходинки у світовому культурному процесі. Участь українських митців протягом минулого десятиліття після довготривалої перерви сприймається мистецьким світом цілком адекватно. Трапилося так, що минулі українські експозиції (маємо на увазі проекти Віктора Сидоренка, Миколи Бабака, Оксани Мась) були хвально зустрінуті не лише мистецькими критиками, але й мільйонним загоном шанувальників, які протягом півроку відвідують Арсенал, Джардіні, національні павільйони.

Ювілейний форум Венеційської бієнале мав інтригу ще задовго до травня 2013, коли для п'ятитисячного гурту мистецтвознавців, журналістів, котрі пишуть про мистецтво, колекціонерів, галеристів, музейних працівників були гостинно відчинені двері експозицій національ-

них павільйонів у Джардіні, Арсеналі, у сотні віл, палаців та храмів, розкиданих по кривих вулочках Венеції, де ще пахли фарбою щойно збудовані експозиції. Це особливий момент, і, певно, велике щастя опинитися серед обраних і мати можливість першому подивитись твори, що півроку експонуватимуться в рамках бієнале. За наступні шість місяців бієнале відвідає декілька мільйонів туристів з усього світу. Це тільки з першого погляду може здатися, що усе дійство навколо суперсучасного мистецтва, його тенденцій, нових імен і нових країн у велетенському мистецькому забігу не має соціальної, політичної та комерційної складової. Насправді усі три чинники присутні.

Кожне з шести останніх венеційських бієнале, на яких мав честь бути, мало свій почерк і власну індивідуальність. Для мене — куратора українського національного проекту на бієнале-54 — ріднішим мусив би бути той форум, але нинішній виявився несподівано цікавим. Чи то час прийшов, чи куратора вибрали напрочуд правильного. Молодий і амбітний 39-річний Массіміліано Джоні запропонував підняти інтелектуальний рівень дворічних венеційських перегонів, і, треба констатувати, це йому вдалося. Коли за півроку до початку було оприлюднено девіз «Енциклопедичний палац» — інтернетовою мережею прокотилося легке нерозуміння. Усі попередні виставки мали величезну кількість плюсів крім, можливо, одного. З інтелектом в переважній більшості експозицій не усе складалося. Практично завжди було багато схожих між собою проєктів, багато політики, багато бажань привернути до себе увагу у будь-який спосіб. Цікавими залишалися зовсім мало об'єктів. І ось початок літа. Бієнале 55. Багато нових імен, багато початківців, традиційні метри дещо втомилися, і їхні експозиції сьогодні рівні серед інших. У чому ж новина? А усе просто. Набридли минулосезонні інтриги. З'явився справжній живопис у достатньо великій кількості, олівцевий і фламастеровий малюнок. Його, малюнку, сьогодні багато, навіть дуже багато стосовно учорашнього дня. Таке враження, що світ і Європа, в першу чергу, прокинулися і навипередки почали вибачатися за відсутність академії у минулих періодах. Це явно позитивні зрушення. З іншого боку, контемпорарі своїх позицій і не збиралося віддавати, а скоріше навпаки — примножило. Професіонали частково поступилися місцем аматорам (митцям без відповідного досвіду і освіти). Це дослідження пишеться влітку 2014-го. Тобто пройшло достатньо часу, аби зробити неспішні висновки. Так от переважна більшість мистецтвознавців світу цей шлях не підтримала. Але ж принцип маятника в житті залишається провідним. Більше інтелекту з одного боку — більше незрозумілого з іншого.

Хоча кому не зрозумілого? Венеційська бієнале була і залишається наймогутнішим форумом сучасного мистецького процесу планети. Невпинно, починаючи з 1895 р., даючи один рік відпочинку, світовій громадськості сучасні митці і куратори пропонують щось новеньке. Ритм збивали війни. Перша і Друга світові. Далі усе було налагоджено, як чіткий механізм швейцарського годинника. Величезні, як для венеційської нестачі землі, території громадського парку Giardini Pubblici, розбитого на межі 18 та 19 ст. під час правління в Європі Наполеона Бонапарта, та Арсенал, що межує з парком — колишній могутній і відомий на увесь Середземноморський басейн завод, де ремонтувалися і модернізувалися морські судна, — сьогодні території віддані актуальному мистецтву. Цьогорічну концепцію проекту Джоні запозичив у архітектора-самоука Маріно Ауріта — італійського емігранта, який 1955 р. придумав і запатентував проект музею, де б зберігалися найважливіші винаходи і відкриття людства. Так народилася назва-девіз Бієнале-55 — Palazzo Enciclopedico — «Енциклопедичний палац».

Український національний проект на ювілейному бієнале був представлений комісаром Віктором Сидоренко, кураторами Вікторією Бурлакою, Олександром Солов'йовим та трьома художниками: Ж. Кадировою, Н. Рідним та Г. Зіньківським. Жана Кадирова, киянка, достатньо відома в Україні художниця. Вона лауреат премії PinchukArtCentre 2009 р. та Першої спеціальної премії Центру 2011-го. Жана — учасник багатьох проектів, серед яких є вже відомі, такі як KievFashionPark, «Памятник новому памятнику», «Натовп» та «Неявні форми». До сьогодні вона позиціонує себе з групою «Р.Е.П.».

Микола Рідний родом з Харкова. Він член відомої молодіжної групи «SOSka» та засновник галереї з такою ж назвою. Він учасник багатьох художніх акцій та проектів. Найбільш гучні «Числа» та «Нова історія». Микола є стипендіатом KulturKontaktAustria та власник премії Henkel Art Award.

Гамлет Зіньківський також харків'янин. Він наймолодший з номінантів. Гамлету лише 26, але у рейтингу він уже встиг достатньо. Лауреат фестивалю молодіжних проектів NonStopMedia 2008, домінант премії PinchukArtCentre у сфері сучасного мистецтва для молодих українських митців, учасник «СтрітАртФеста» 2009 та Київської бієнале '2012. Гамлет запам'ятався глядачам чотириметровою фігурою людини, яка була виклеєна з групових фото. Об'єкт експонувався у виставковому залі Інституту проблем сучасного мистецтва і отримав схвальні відгуки масмедіа. Безумовно, комісар і куратори ризикували, зупинившись на такій

молодій команді. Але наступні події довели, що ризик виправдався. Українська експозиція гідно виглядала серед сотень інших і, що дуже важливо, потрапила у загальний ритм і настроїв форуму.

55-а за рахунком La Biennale di Venezia цілком заслуговує високої оцінки. Більше того, цей форум може стати беззаперечним лідером в історії сучасного світового мистецтва. Венеція за 120 років існування виставки новітніх досягнень мистецьких ігор не завжди була цікавою для споглядання. Причин тому сотні. Були роки і навіть десятиліття суцільних перемог, а були і вкрай слабенькі експозиції. Докладно про це написав у книзі київський дослідник венеційських перегонів Олег Сидор-Гібелінда, який, до речі, цього року захистить кандидатську дисертацію у новоствореній раді Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ. Українська експозиція сподобалася багатьом. Ні для кого з інсайдерів не секрет, що традиційно проходить у Венеції раз на два роки «Виставка досягнень передового досвіду», як київський «випердос». Частенько вона ставала не цікавою для відвідувачів та професійних критиків. Цього ніяк не можна сказати про шоу 2013 року.

Можна навіть припустити, що ця 55-а Венеціанська бієнале увійде в історію як один з поворотних моментів, змінюючи ракурс погляду суспільства на мистецтво та його творців. Невипадково однією з ключових супутніх подій бієнале стала точна реконструкція легендарної експозиції, створеної 1969 р. в Берні знаменитим куратором Харальдом Зеєманом (Harald Szeemann). Зеєман, якому ми великою мірою зобов'язані самою ідеєю «виставок-гезамткунстверков», вперше декларував значимість новітніх повоєнних течій (як, наприклад, «бідного мистецтва» і мінімалізму). Тема, запропонована Джоні — «Енциклопедичний палац» («Il Palazzo Enciclopedico»). Саме так називався «винахід», який 1955 р. спробував запатентувати в Сполучених Штатах італійський емігрант Маріо Ауріта, за основною професією виробник рамок. Тема напрочуд швидко сподобалася переважній більшості конкурсантів. Колись Ауріта розробив концепцію якогось «палацу універсального знання людства». Проект, зрозуміло, не був реалізований і зайняв місце на складі утопічних ідей, де його і виявив Массіміліано Джоні — гідний продовжувач справи Маріо, куратор цьогорічної Венеціанської бієнале. Але, на відміну від Зеємана, який доводив цінність нового, Джоні виконує деякою мірою протилежне завдання: своєю виставкою він спростовує принципову дургорядність фактору новизни. У його виставці фотографії, живопис, об'єкти створені в різні десятиліття XX ст., є сусідами з роботами, на яких ще, так би мовити, не просохла фарба (або клей). Массіміліано Джоні від-

криває здивованій публіці творців, яких історія «випадково» забула: фотографів Норберта Грізоlanda та Миколу Бахарева, скульптора Павла Альтхамера, живописця Доменіко Ньолі (це лише кілька з десятків імен). Можна сказати, що куратор здійснює правочин і змінює усе навколо від диктату та невинуватеної погоні за актуальністю до культу новонароджених зірок. Мета Джоні стає зрозумілою лише через деякий час. І сьогодні уже радикальне «уповільнення» інтернаціонального мистецького забігу затверджує значущість контексту і різноманіття. Зрозуміло, що кращого місця, ніж Венеція, для цього не існує.

Венеційська бієнале складається з двох основних «компонентів»: національних павільйонів (в минулому зібранні їх було 88, розташованих як в парку Giardini, так і по всьому іншому місту) і центрального проекту — виставки, що створюється куратором бієнале на свій смак в Арсеналі та центральному павільйоні виставки. У разі національних павільйонів рішення про вибір художників і проектів залишаються за «національним» комісаром і куратором, куратор всього бієнале лише пропонує якусь загальну тему.

Отже, тему і завдання учасники зрозуміли і підтримали заздалегідь. Зрозуміли і не злякалися, як це неодноразово траплялося раніше. Впадала в очі не тільки якість, але і кількість учасників 55-ї бієнале, які не є художниками в ринковому сенсі цього слова — тобто тих, для кого виробництво мистецтва не було ані професією, ані джерелом існування. Серед них — і «наївні» художники, аматори і напівпрофесіонали, і люди, які страждають різними душевними недугами (представники так званого ар брют). Певна частина професіоналів і критиків навіть сприйняла цю навалу «мистецтва аутсайдерів» (outsiderart) як виклик. Спочатку і в мене була така думка і таке бачення. «Унтер» — дослівно «не до..». «Не до офіцер», «Унтер менш» / «не до людина» — жодної приємної асоціації не викликали. Разом з тим час заспокоїв емоції, і сьогодні стає зрозумілим, що Джоні зробив вірний хід або ж вгадав. Можливо, вгадав настрої Планети, чи просто йому повезло. Концепт був схвально сприйнятий мистецьким світом.

Можна сперечатися про те, чи є взагалі місце на художній виставці мистецтву подібного роду. І чи не треба слово «мистецтво» у таких, як наше дослідження, брати у лапки. Але соціум проковтнув і карти таро, у створенні яких взяв участь сатаніст Алістер Кроулі, і порнографічні малюнки лєнінградського (тоді ще) школяра Євгена Козлова, або яскраво педофілічні настрої в ляльках Мортон Бартлетта. Задум куратора став очевидним, адже, виставляючи ці речі поруч з творами знаменитостей,

він (куратор) в черговий раз намагається прославити мистецтво поза ринком. Або ж це просто влучний хід. Піар-хід, розрахований на те, щоби спрацювати у наступних періодах. Завдання, як на мене, безнадійне, як недосяжний ідеал. Це, однак, не означає, що до ідеалу не треба прагнути. І не можна не визнати, що мистецтво — не просто грошовий еквівалент, а стан душі. Бажано з грошима...

Враховуючи все вищесказане, «пострадянський» виступ на бієнале вдалим не назвати. Вадим Захаров у своєму проєкті «Даная» (найдорожчому за всю історію існування російського павільйону) реалізував технічно витончений «переказ» античного міфу про дочку аргоського царя з давньогрецької міфології, яку Зевсу вдалося спокусити, зглянувшись на неї у вигляді золотого дощу. Золотисті монетки цінністю в «одну Даная» дійсно сипляться на голову відвідувачок (вхід в нижню частину інсталяції Захарова дозволений тільки жінкам). За висловом газети *Frankfurter Allgemeine*, «те, що задумувалося як іронічний коментар до російського сексизму, виглядає як його продовження». Сьогодні золотий дощ, що сиплеться з Росії, став віщим. За золото російських олігархів купується найсвіжіша, найпотужніша зброя, яка руйнує і нищить міста українського Донбасу і вбиває людей. У проєкті давали парасольки, аби монетка не вдарила відвідувача. Може, актуальне мистецтво і справді актуальне?

Продовженням політики невтручання у справи експонентів на їхній батьківщині можна вважати і розподіл нагород: так, кращим національним павільйоном була визнана невелика експозиція, представлена від імені Анголи. Едсон Чагас розповідає невеселу історію свого рідного міста Луанди через старі побутові предмети. Кращим художником (точніше тут буде поняття «людина мистецтва», *artist*) був визнаний німецько-британський перформансист Тіно Сегал, чие мистецтво відповідає усім законам жанру (існує тільки тут і зараз) і лише з великими труднощами адаптується до навколишнього життя.

Візуальним символом бієнале можна назвати роботу британського художника Джеремі Деллера, на якій рішучий художник розправляє руки з яхтою Романа Абрамовича — символічно, звичайно. Під час минулої Венеціанської бієнале фешенебельна яхта стояла на рейді перед виставкою. Без понтів усе ж нема контемпорарі. Цього року яхти теж є, але дрібніші. Чи уже переродилися Абрамовичі, чи ще не підросла зміна у мистецькому віртуальному і справжньому реальному житті. А що ж українці? Відповідь є. Наші медалі попереду. І це зовсім не жарт. Венецію завойовують повільно, як гуляють по Дерибасівській.

НІХТО НЕ ЗАБУТИЙ

Анатоль Навроцький — нетипове явище соцреалістичної пори

2008

А як би хотілося, щоби це було правдою. Поки що, на жаль, фраза, знайома з дитинства, залишається мрією, хоча і не безпідставною. Врешті, є приклад і намагання попередників — мистецтвознавців, що працювали у журналі «ДИ». Іще за радянських часів були надруковані розвідки про митців, що загинули на фронтах Вітчизняної війни, чи в силу життєвих обставин не досягли у мирний час тодішніх мистецьких висот. Уся велика імперія далекого 1985-го дізналася про молодшого лейтенанта, художника декоративно-прикладного мистецтва, українця Івана Скицюка — киянина, героя Сталінградської битви, тяжко пораненого у Карпатах наприкінці війни. Протягом 1990-го у кожному новому номері виходила рубрика «Хотілося б усіх поіменно назвати...». Переважно це були публікації-есе про знищених та закатованих у радянських тюрмах вітчизняних художників та мистецтвознавців. Гортаю сьогодні шістнадцятирічної давнини журнали і щиро дякую тим, хто не полінувався і не побоявся такі дослідження оприлюднити. Імена тої вбитої інтелігенції, тих прекрасних святих людей мені (за виключенням українців) практично невідомі. Арцибушев Олексій Володимирович — графік, онук О. Хвостова, міністра юстиції царського уряду. Розстріляний 1930 року органами НКВС. Вейдеманіс Карл Янович — живописець, сценограф, учасник московської виставки латишських стрільків. Засуджений. 17 січня 1938 р. зник безслідно. Воцакін Олексій Васильович — живописець, репресований 1933-го; строк відбував на Соловецьких островах. Реабілітований посмертно... Суханов Іван Петрович — архітектор, художник, загинув 1942 р. в таборах Барнаула. Розенгольц Єва Павлівна — живописець, графік, учениця А. Голубкіної, Р. Фалька, репресована 1949 р. постановою ОСО. Лапицький Савелій Якович з Красноярська, Тимирів Володимир Сергійович з Ленінграда, Курликов Борис Семенович з Хотина Чернівецької області, Падалка Іван Іванович — професор живопису, учень Михайла Бойчука, очолював монументальну творчість

на Україні, член АРМУ, подільник М. Бойчука та В. Седяра. 13 липня 1937 року «за участь у контрреволюційній організації» розстріляний. Михайло Бойчук, Софія Налепінська-Бойчук... Про ці та десятки інших великомучеників багато хто вперше дізнався саме з рубрики «Хотілося б усіх поіменно назвати...». Дякуємо за це небайдужих мистецтвознавців, хто не побоявся та не полінувався таке зробити. А сьогодні уже боятися і нема чого. Аби було бажання, адже зараз з висоти третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись з давно померлими героями тих подій, з їх вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розказавши усю правду до кінця. Так з напівправди, напівбайок з недоведеної вини складаються легенди, що переписуються спочатку, як версії, а згодом стають вироками. Як не парадоксально, але чим більше розкривається засекречених у архівах джерел з історії вітчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках щодо минулих періодів. І навпаки — події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психологічного навантаження після оприлюднених, розкритих таємниць. Але так вже складається життя, що рано чи пізно істина стає очевидною. Ознака ж демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоби за переконання, яке не збігається з офіційним, не треба було б розраховуватися допитом у кабінетах слідчих, продовжуючи виправдовуватися у гулагах та концентраційних таборах, і щоби стукачі кадебешні з твого оточення не провокували тебе на підписання документика на підтримку правдошукачів, після якого тебе із спілки геть, а їм нове замовлення.

А як було б чесно і справедливо, щоби ті «танцюристи гопачка», що вищу партійну школу закінчили чи колективчики однопартійців ще вчора очолювали, не вчили б тебе грішного сьогодні, як Батьківщину любити. Ще ж до демократії далеко. Куди не плюнь — у компартійця потрапиш, а вони ж і досі усі при чинах та регаліях. Ні хріна не досягнуто, і зроблено у справжній перебудові небагато. Як і раніше, від таланту і справді чесної людини занадто мало залежить. Межа минулого і нинішнього століть на вістрі оновленого суспільства розколола бачення епохи соцреалістичного мистецтва радянської України. Таборів виявилося не два, як це передбачалося, а більше. Серед мистецьких критиків

і авангардистів, що руку чи фігуру змалювати вже давно не вміють, стало модно не любити те мистецтво, звинувачуючи його навіть у тих гріхах, яких і взагалі не існувало.

Декларативність і відверто журналістський підхід у вирішенні найбільш важливих етапів вітчизняної історії розмежував і мистецтвознавчий загаль. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожен міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що сьогодні проблема з політичної все ж перетворилася на бажану мистецьку, а це означає, що ми можемо продовжити розповідь про людей, що жили і працювали у тій державі. Хтось мусить розповідати правду, навіть якщо та правда гірка. Як немає двох однакових малюнків на людських долонях, немає і двох однакових долів, особливо мистецьких. Тому пропоную почати розповідь про творчу інтелігенцію — митців та мистецтвознавців, імена яких сьогодні незаслужено забуті. Це побажання стосується перш за все тих творців, які потрапили у зловісне словосполучення «митці другого ешелону». Цей вираз так само несправедливий, неетичний, некоректний і нечесний, як і інший комерційний винахід — «Стиль Сталін», що належить колишньому російському мистецькому критику, і був придуманий виключно для того, аби зосередити увагу західного покупця на вітчизняному мистецтві соціалістичної доби. Виявляється все доволі просто — картинку продати було треба і разом з тим переkreслити долі тисяч художників, що жили і працювали у невиліковному соціумі.

Наша сьогоднішня розповідь про київського графіка Анатолія Васильовича Навроцького 1934 р. народження, який помер у грудні 2002 року. Анатолій Навроцький був людиною надзвичайно скромною і дуже талановитою. Син фронтовика, він почав ходити до школи 1942-го у далекому Кустані, куди був евакуйований разом з мамою. Син інтелігентів, літературних працівників, журналістів, Анатолій з дитинства полюбив книгу. Певне іншого шляху, ніж художник-графік, він собі ніколи і не бажав. Післявоєнного сорок восьмого вступив до київської художньої школи ім. Т. Шевченка, а п'ятдесят третього, у рік смерті Сталіна, успішно склав іспити до КДХІ — Київського державного художнього інституту.

Щасливі роки навчання у майстерні В. Касіяна та І. Плещинського закінчилися у п'ятдесят дев'ятому. Почалося дипломоване життя за спеціальністю «художник-графік». Того ж року народився син Максим. Життя складалося дивно. Шлюб розпався. Наче і вистачало роботи. Спочатку художній редактор редакції художнього журналу «Зміна», далі ре-

дактор у «Музичній Україні», але усе не довго, по року. Далі видавництво «Радянська школа», відділення художнього фонду. Найдовше — 10 років до 1976-го пропрацював художником у системі Академії наук УРСР. Ці часи вважав золотими, бо об'їздив за державний рахунок усю республіку у експедиціях, збираючи матеріали з фольклору та етнографії. Давнину й історію любив дуже, бо був свідомим українцем, знав багато пісень, дум, сам писав вірші.

Щось змінилося в житті на межі сімдесятих. Двічі довго, по півроку, був у творчих поїздках на Далекому сході і на Єнісеї. Бачив закинуті радянські концтабори, похилені бараки, зупинені виробництва каторжної праці в'язнів. Багато малював у цих відрядженнях та практично усе знищив. Однокурсниками, однокашниками, друзями були Геннадій Польовий, Володимир Куткін. До Володимира Куткіна, який п'ять років просидів у сталінських таборах, розповівши одного разу у колі знайомих художників політичний анекдот, мав особливий сентимент. Дуже його любив і поважав. Чим міг допомагав. Та міг, правда, не багато. Жив скромно, аби не сказати бідно. Близькими друзями вважав Ігоря Григор'єва, Володимира Фатальчука, Олексія Орябінського, Ліберта Фейгіна, Юрія Малишевського і мене. Мав майстерню на даху будинку Морозова на розі вулиць Толстого та Володимирської. Те місце у Києві обожнював, малюючи краєвиди на всі боки. Серію так і назвав «Мій Київ». З усіх графічних технік найбільше поважав офорт і літографію. Технарем був од Бога. Здоров'ям нехтував, бо витяжки ніколи не працювали, а до ранку двох пачок «Новость» по 18 копійок не вистачало. Не відмовлявся і від «Білого міцного», але не через край. Кислоти стояли бутлями, і щось завжди травилося у маленькій без вікон кімнатці. Був експериментатором. Найбільшою радістю ставало відродження якоїсь забутої графічної техніки з дореволюційної книги чи журналу. Сперечатися не любив. Секрети професіоналізму дарував. Історія з майстернею закінчилася трагічно. Зайнялася і спалахнула дореволюційна проводка, пожежу бачило пів міста. Робітню, звичайно, одібрали. В Спілці художників були великі неприємності. Із Спілкою довго не таланило. Інститут закінчив 1959, а вступав у Спілку — тоді радянських — художників у один рік зі мною: 1983–1985. (Тоді вступ продовжувався два роки і завершувався підписанням документів у Москві. Нам обом членський квиток підписав Салахов).

З його ранніх робіт пам'ятаю естамп «Юні фігуристи» 1965 року. Класичний твір шістдесятника. Міцний академічний малюнок (як навчив Плещинський), рух, динаміка навіть у статично зображених фігурах. Відчуваєш, що зупинка лише на мить, — і помчать дівчатка. А це вже майс-

терність — так образ створити. На спортивну тему і «Зима в Карпатах» (1971), кольорова літографія. Твір красивий, майстерно виконаний. Динаміка плюс статика. Статичні три фігури, що спинилися на мить, змалювані спинами до глядача, а на другому плані, фронтально — лижники у русі, на третьому — дахи карпатської архітектури, і все об'єднано поривом вітру і сонячними променями. Майстер. До виставки «Квітуча Радянська Україна» Анатоль подав кольорову літографію «Квітнева ніч» (1972). Прохідний улюблений київський двір у квітневу ніч. Без людей, лише настрій. Тривога і смуток. Пам'ятаю, що твір пройшов одним голосом. Багатьом дуже не сподобався, бо меланхолічний, «не життєстверджуючий» і вже точно не радянський. Окремою темою у творчості маестро були човни, київські мости і пляжі. Човни любив, асоціював їх з людьми. Незграбні тихохідні зі слабкими моторами Л-6 чи Л-12 — на гравюрах Навроцького вони набували філософських рис. Човни-нікчеми, човни-спортсмени, човни-рибалки. Колись такий човен був у Борі Бистрова. На початку сімдесятих він подарував його мені разом із стоянкою на Видубецькому озері. Ми вчасно не витягли човна на берег і взимку подарунок потонув. Це був човен-невдаха. Толя змалював його по пам'яті. Так народився офорт «Самотність» із серії «Мій замерзаючий Дніпро» (1972). До республіканської виставки 1972 р. «Фізкультура і спорт в образотворчому мистецтві» Толя зробив кілька творів. Пройшов один — «На київському пляжі». Це літографія. Важка, невдячна техніка, де треба малювати практично всліпу. Але Навроцький був дуже інтуїтивний митець. Інтуїтивний і ризиковий експериментатор. Не усе вдавалося, але цей твір вийшов вдалим. Пішохідний міст, вітер, молоді люди з дитиною, а на далекому плані сотня фігурок людей на пляжі. Усе живе, знайоме, київське. Трьома роками пізніше, 1975-го — цей же міст взимку. Кольорова літографія. «Моржі на Дніпрі». На сяючому сонцем білому тлі крижаного покриву оголені людські фігурки — моржі-спортсмени, а трохи далі люди у кожах — рибалки. Така собі столична зарисовка миті.

У тих роках Анатолію двічі пощастило з'їздити до творчої групи у Седнів. Почастило тому, що він не був членом Спілки. А таких людей у творчі групи посиляли не завжди. Робіт привіз багато. У пам'яті залишилась «Седнівська вулиця» — офорт, акватинта, 1974. Це стара дорога коло нового корпусу. На пагорбі іще не зруйнована стара хатка з солом'яною стріхою. Як завжди, складна і не всім зрозуміла техніка. Того ж періоду «Старе дерево», акварель. Це шевченківська липа у Лизогубівському маєтку взимку. Могутній образ Держави. Анатолій любив ніч. Працював вночі. Гарно почував себе вночі, любив нічне місто. Вид

на лівий берег з оглядового майданчика коло 30го корпусу в Лаврі ма-лював десятки разів. Це був його сюжет і його вдача. Він любив нічне місто, а місто любило його. Але ж найулюбленішим заняттям залиша-лося оформлення книжок. Він зробив їх багато за життя. Переважно для заробітку, бо з виставок практично нічого не купували. Протягом вось-мидесятих кілька разів повертався до «Мисливських усмішок» улюбле-ного письменника Остапа Вишні, якого знав його покійний батько Ва-силь Михайлович. В техніці офорта виконані твори «Як варити суп із дикої качки», «Після полювання», «Дикий кабан», портрет письмен-ника Остапа Вишні. Гарні твори, ні на чиї не схожі, хоча до цієї теми звер-талось багато знаних митців на чолі з Валентином Гавриленком. А от Анатоль Навроцький залишився собою — графіком-мрійником.

Кінець дев'яностих був важким для творця, як і для більшості ху-дожників його покоління. Міцні професіонали-художники, вони були не-пристосовані для заробітку у капіталістичних ринкових умовах. Психо-логічна травма дитини війни, що пережила такі важкі сорокові, п'ятде-сяті, шістдесяті і залишилася практично нікому не потрібною на початку нового третього тисячоліття далася взнаки. Толя тихо помер у розквіті творчих сил. Інтелектуал, інтелігент, що вільно володів французькою, досконало знав рідну літературу і мистецтво, писав вірші, не пережив оновленого капіталізму на комуністичний манер. Земля йому пухом.

ЮРІЙ НАГУЛКО

Нарис про життя й творчість

2008

Творчий доробок художника-живописця Юрія Нагулка сьогодні достатньо відомий у столиці та за її межами. Власне, так можна сказати про переважну більшість вітчизняних мистців, але є один аспект, що вирізняє Нагулка поміж сотень чи, навіть, тисяч художників України — він ні на кого не схожий. Його творчість настільки індивідуальна і своєрідна, що її важко вкласти у звичну мистецтвознавчу термінологію, а тим паче розмістити її на унормовану шкалу художніх цінностей. Юрій Нагулко народжений 1954 року в Україні у містечку Здолбунів. З огляду на класифікацію, прийняту за радянських часів, він не є художником-професіоналом, бо не закінчив спеціального училища, технікуму чи інституту за мистецьким фахом. Він — інженер-будівельник-архітектор за дипломом. А за сутністю він — філософ, теоретик, практик і винахідник у живописі, живописній техніці, кольорових сполученнях, у пошуках світлотіньових ефектів. Він сам собі учитель та учень, він сам собі суддя й критик у власній багатогранній творчості. Його твори часом композиційно відповідають усім прийнятим класичним канонам, а часом творчий порив веде його стежками, не визначеними нормативами — усе залежить від бажання автора, його пристрасті у кожному конкретному творі.

Той факт, що Нагулко не отримав спеціальної освіти у системі радянських мистецьких вузів (його студентська юність припала на сімдесяті роки минулого століття), вочевидь тільки сприяв розвитку могутнього таланту майстра у інтровертній системі власного вишколу. Це можна поціновувати як внутрішній супротив «одержавлених» мистецькій системі. Невключений у цю систему (жодних офіційних виставок), митець не мусив малювати піонерів, доярок, компартійних вождів тощо. При цьому він був відірваний від тогочасного мистецького соціуму з його законами внутрішніх і зовнішніх цінностей. Він не був учасником республіканських виставок, його твори не закупали Мінкультури і Дирекція художнього фонду, про нього не писали українсько-радянські мистецтвознавці, отож

і не давали батьківських напучувань. Цілком ймовірно, що саме такий перебіг подій життя художника виховали з нього потужну індивідуальність і митця, не схожого на багатьох інших. «Свої університети» Нагулко пройшов сам. Він штудіював сотні книг з усього світу, що стосувалися академічного навчання художника. Він вивчив і законспектував практично усю літературу з анатомії, композиційної побудови, перспективи, хімічного складу фарб і, звичайно, історії мистецтва.

У суперечках і боротьбі з самим собою Нагулко, намагаючись саме для себе віднайти істину, за обсягом прочитаного і вивченого пройшов курс не одного, а щонайменше кількох художніх вишів. Відтак, щодо цього у кожного може бути своя власна думка. Особисто я вважаю творчість Юрія Нагулка феноменом. Можу навести десятки прикладів, коли вчитель псував чи навіть нищив особистість учня. Знаю, скількох талановитих «школярів» занапастила радянська система, використовуючи тоталітарні принципи, спираючись на доктрину комуністичної моралі. Вступ у молодіжне об'єднання, Спілку художників для молодішої генерації тогочасних митців практично завжди був іспитом на кон'юнктуру. Кількість республіканських і всесоюзних виставок передбачала наявність творів соціальної тематики у рамках «соцреалізму». Такий був закон, такі були правила гри. Тому кожний, хто прагнув такого-сякого «успіху» (членство у Спілці, виставки, замовлення, а, отже, певний матеріальний добробут), був змушений «скочуватися» до запропонованого рівня. Відсутність комерційного ринку і приватних замовлень загнали художників у резервації. Конкуренція внутрішнього кола передбачала не лише законослухняність, а й повну підтримку тоталітарного напрямку. Сюжети новобудов соціалізму, образи фальшивих героїв і оспівування брехливих, вигаданих подій, пов'язаних із входженням на престол чергового нового керманича, спонукали митців до конформізму і виховали байдужість до вічних мистецьких тем. Зокрема, йдеться про деякі сюжети з власної вітчизняної історії, сюжети, забарвлені сакральністю, втаємниченим містицизмом.

Я не хочу дискутувати з приводу того, що було б краще для Ю. Нагулка — виховуватися у мистецькому виші радянських часів і отримати статус радянського художника чи самостійно здобути мистецьку освіту й уникнути ідеологічного пресу радянської доби. Натомість важливо розуміти, що українські митці, які не підкорювалися пропонованим у другій половині двадцятого століття (аж до проголошення незалежності) нормам, мусили ставати дисидентами-нонконформістами. В цьому випадку, навіть якщо людині щастило не потрапити у хитро розставлені пастки

і проковзнути повз пильну увагу стукачів, професіональних провокаторів, добровільних помічників парткому і спецслужб, сподівання на просування по вертикалі були марними. Долю україномовного Нагулка — людини з відчуттям національної гідності, власного коріння, любові до Батьківщини, людини віруючої, провідною темою творчості якої є звернення до біблейських сюжетів, — передбачити було б не важко. На таких особливо чатували агенти держбезпеки — професійні провокатори серед митців — «Атланти», через доноси яких у тюрмах і у спеціальних психіатричних лікарнях опинялися кращі представники вітчизняної інтелігенції.

Логіка була простою і доволі зрозумілою: свідомого — у табір, провокатору — «жирне» замовлення на закритому підприємстві. Я точно знаю, що тільки Господнє благословення врятувало Юрія і зберегло для шанувальників його талант, хоча через свої творчі орієнтації тоді він був «людиною не на часі». Юра був і залишається занадто чесним, чистим і відкритим, аби грати у сатанинські ігри. Він — особистість і, безумовно, людина, відмічена Господом. Його творчість не аматорська, його творчість професійна з точки зору не радянського — натомість світового мистецького процесу. Він, безумовно, художник, я б сказав, правдиво митецький, своєрідний, не схожий на інших. Його творчості немає аналогії, і це виводить його феномен у світовий культурний простір передусім тим, що творчість Юрія Нагулка привертає до себе увагу саме несхожістю і розкутістю у застосуванні мистецьких прийомів для творення образів. Доволі часто він звертається до схематики образної структурності мислення і сприйняття, до підсвідомого впливу на глядача. Разом з тим він не грається у психоаналітичні забави З. Фрейда, Е. Фрома чи С. Жижека. Він стовідсотково відкрито-відвертий у живописі, а його незіпсутий соцреалістичною системою талант досяг тих вершин, які були б неможливі у буденному «худфондівському» побутуванні. Поталанило й не поталанило водночас. Поталанило, що не зіпсутий німеччю ймовірних учителів, не поталанило, що до всіх вчасних, притаманних істин дійшов сам, а, значить, чогось ще не осяг. Мистецьку істину не завжди можна віднайти самотужки. Складовими крім таланту і працездатності доволі часто буває випадок, а то й одкровення. Якщо ж людина у мистецтві пливе проти усталеної течії, то трапляється, що за життя й не подолати деякі пороги, як тоді, коли талановитий учень стає послідовником вчителя. Система мистецьких цінностей передбачає спадковість, тяглість процесу творення. Відсутність вчителя наражає митця на посилений власний пошук. Можливо, це щастя, а можливо — здолане чи неподолане випробування.

Юрій Нагулко (далі Ю. Н.): Я на шляху до розуміння. Все, що навколо — це Боже благословення, і ти можеш або його розвинути або не розвинути, знехтувати. Це стосується всіх без винятку людей, які живуть на землі. Але якщо повторювати, то я хочу сказати, що кожна людина на цій землі працює з того, що їй дали, якою б ця людина не була. І кожен може про себе сказати, що він не нікчемне створіння.

Олексій Роготченко (далі О. Р.): На противагу я можу сказати, що Нагулко-художник зовсім не нікчемна людина, бо він досяг у професійній художній майстерності високого рівня, здобув ті вершини, до яких багато творців і не підійшли зовсім.

Ю. Н.: Як тобі сказати? Уявімо, що людина виходить на якусь дорогу... То я собі думаю, що вона по тій дорозі повинна йти, якою б вона важкою не була; але людина не повинна йти тим тореним шляхом, яким пруть усі. Розумієш, у кожної людини — своя дорога, і кожна людина — індивід, і кожна людина має настільки своє, індивідуальне. Бо в кожного душа...

Я ніде не вчився і тому мені довелося вчитися більше ніж тим, кому щось показували.

О. Р.: Може це твоє щастя?

Ю. Н.: Так. Я багато до чого дійшов сам і у спілкуванні зі власними творами ставлюся до них, як до образу, як до ікони. Для мене святими є ті поняття, які у багатьох не те що емоцій, взагалі будь-яких реакцій не викликають — бо навчені. Наприклад, ґрунт. Він для мене така ж важлива складова у живописному творі, як і фарби, образи чи сюжети. Доки знайшов свій ґрунт, я передивився десятки, сотні рецептів від майстрів усього світу, шукав і шукав далі, перепробував купу різних ґрунтів. Багато зіпсував, сварився сам із собою, залазив у такі хащі, копав так глибоко, перекладав літературу з десятків мов світу. Роки пройшли, доки знайшов те, що хотів, те, що влаштувало. Я пишу пастозно й інколи одночасно треба покласти до десятка фарб. Але ж яке це задоволення сказати, що, врешті, я знайшов свій ґрунт. Його немає у підручниках і він не має назви. Але це саме те, що потрібно мені. У творчості немає дрібниць і немає другорядних речей. Можливо, не всі так вважають. Я не можу бути інженером у творчості, бо коли я малюю, не можу вчиняти як інженер, то зовсім інші перспективи.

У Юрія власне бачення ролі інтелігенції у сучасній культурі, зокрема відповідь на це питання він бачить в історії власного родоводу. Цілком можливо, що воно не всім до вподоби.

О. Р.: Розкажи про маму і про бабцю. І, може, про твоє бачення інтелігенції і шляхетності, шляхетної інтелігентної людини у соціумі.

Ю. Н.: Формули я не придумував, три і сім, тобто, ці священні цифри — це покоління. Я тобі от що скажу: бабця моя була аристократка. Мають це неможливо передати словами, це можна тільки намалювати.

О. Р.: А вони жили у селі, у своєму маєтку? Колись були розкуркулені, чи що?

Ю. Н.: Є таке маленьке містечко — Дубровиця називається, це Рівненська область, біля Білорусії. Там колись були князі — Ольшанські-Дубровицькі. Дуже відомі такі князі. Він (рід) закінчився у 17 сторіччі. Згадка від того роду — ікона святої Устинії, яка знаходиться у Києво-Печерській Лаврі (так само і її святі мощі). У ікони — святого образа й у дівчини, яка стала прообразом зображеного, дуже цікава історія. В 16 років ця дівчина померла. Рід зник. Від цієї гілки Ольшанських залишилося лише прізвище. По одній з гілок мого роду ми — нащадки Збараських, які пізніше через князя Василя Кожана-Валицького та Єфросинію Збараську поріднилися з родом Шпаковських. Їхня дочка Анастасія вийшла заміж за Миська Шпаковського.

О. Р.: Це польська гілка чи російська?

Ю. Н.: Це західно-руські князі, волинські князі. Взагалі, Ольшанські пішли від Гольшанських — литовських князів Гедиміновичів, вони, як відомо, прийняли нашу культуру і нашу віру православну. Є у мамі моєї родословна, перейшов цей папірець до неї від когось з її родичів. Ніхто в родині, зі зрозумілих причин, про такий документ не згадував. Та й мені ніхто нічого не казав...Наші землі західноукраїнські, моя дорога, улюблена на все життя Волинь немилосердно постраждала від радянської влади. І не такі папірці зникли. Заможний наш рід дав фізичну можливість вижити його нащадкам під час Другої світової війни. Моя бабця, коли жила в Рівному з двома діточками, міняла золото на хліб і сало по селах. Багато ж людей нашого регіону просто загинули від голоду. Тоді усе переплелось — панська кров, родовід, жебрацтво, безсилля, метал дорогоцінний, що врятував врешті життя моїй мамі. Уже пізніше, по війні, десь на межі 50-х — 60-х бабця розказала мені цікаву річ — коли вона приїхала у Рівне, то не вміла говорити українською мовою, говорила російською...Наша родина має чимало сімейних легенд. От, наприклад, історія про те, як наш предок розорився 1861 року. Коли він приїхав із Дубровиці (тут він мав маєток) у Рівне, у нього майже нічого не лишилось зі статку. Коли батько моєї бабці одружився з її мамою, то родина відмовилися від нього, бо вона було дворянського роду, але слабенького. Вони були не такі, як, скажімо, Потоцькі, але ж все одно — інтелігентні, начитані, розумні. Скільки часу пройшло...Не знаю, кому як, а для мене

це має велике значення. Мій рід і сьогодні, хоча і трансформований у сучасність, хоча і живе за сьогоднішніми законами соціуму, проте лишається міцним і великим. І я не сміюся, коли чую словосполучення «Чуття єдиної родини» — знаю, що це про мене.

1992 рік. Митець уже дорілий і щойно пережив відчайдушне захоплення генієм Сальватора Далі. Трансформував його творчість по своєму, при цьому в жодному творі ми не бачимо копіювання чи запозичення прийому, стилю чи манери. В майстерні просто був присутній дух генія. Найімовірнішим перетином уподобань іспанця і українця залишалася обопільна повага і любов до релігії і, що найголовніше, власне трактування вселенських проблем. Зрозуміло, що Далі захопив молодого українського маляра у полон чарівністю своєї творчості. Захопив, але не полонив.

Весна 1992-го. «Старий млин». Динамічне, експресіоністичне полотно. Цілком можливо, що цей твір став межею, вододілом і переходом від абстрактного бачення і мислення до наступного зображення цілком реальних образів і реальних подій, між минулим абстрактним живописом і наступним реалістичним, а подеколи гіперреалістичним змалюванням героїв чи деталей майбутніх композицій. Мить, де митець зупинив навіки порив вітру, фантастичні блискавки над маленьким і беззахисним старим млином. Тут немає прихованого підтексту. Якось, гуляючи з маленьким сином крутим берегом, побачив щось таке, що зачарувало. Малював уже дома, в маленькій майстерні. Сюжет — безлюдний. Головним персонажем стає млин і довколишня природа. Шумить і вирує Південний Буг. Можливо, це трапилося насправді, а можливо — в уяві митця. Зрештою, яка різниця! Образ вдалий, конкретний. Цей млин і досі, певно, стоїть поблизу села Костянтинівни. Жодної реалістично змалюваної деталі у творі немає, натомість усе довкола видається рідним і з дитинства знайомим. І не дратують явно небувалі кола блискавок на небі і неймовірно неприродний колір хмар, що відбиваються у хвилях розлюченого Буга. Все, наче так і треба, все завершене й довершене. Це не майстерність — душа художника тут визначальна. І вже додумується, доуявлюється, що не млин це, а стара людина, і що в тої людини-трударя є своя доля і своя історія. А буря вщухне і вгамуються хвилі. Бо в житті, як на довгій ниві.

О. Р.: Добре, що в тобі наш соціум не виховав комплекс меншовартості через те, що не маєш мистецької освіти. Тепер ти розумієш, що, можливо, й виграв набагато більше, ніж ті, хто має художню освіту у її сьогоденному баченні. Може, це й на краще.

Ю. Н.: Я закінчив інженерний факультет, я — інженер...Державні іс-

пити усі здав на «відмінно»...Щоб стати художником, треба мати чимало вчителів, справжніх майстрів. Мої вчителі — книги та музеї. І, повірте, домашніх завдань я зробив у десятки-сотні разів більше, ніж в академічних стінах робили найретельніші студенти. Годі вже казати про дослідження суто хімічної складової творчості — фарби, ґрунти і таке інше. Доволі часто художники-профі цього просто не знають. Я ж, як інженер за освітою, до технічної частини творчості завжди підходив із особливою увагою.

Нещодавно я поцікавився, як Юрій ставиться до свого доробку початку 90-х, зокрема до картини «Каїн та Авель» (1992). Виявляється, йому мало що подобається з написаного у ті часи. Попри те, від спогадів не відмовляється. Початок 90-х — крах одних, та спалах інших надій, повна зміна орієнтирів, ідеології, світосприйняття. Інтелігенція виживала важко — один за одним закривають інститути, науково-дослідні бюро, заводи, редакції. Перші роки дикого капіталізму, про який знали лише з художньої літератури, з творів класиків марксизму-ленінізму. Мізерна і жалюгідна заробітна плата доби радянської влади для декого стає щасливим спогадом. Держава безжально розправляється зі своїм народом. Більше за інших страждає не адаптована у новому соціумі інтелігенція. Кандидати наук ідуть торгувати на базари. Панує зрада, хаос і безладдя. Водночас народжується новий клас буржуазії, ринкові відносини витісняють інтелігентність. У ціні інші критерії. Нагулко створює дещо несподіваний твір «Каїн та Авель». І як завжди, вочевидь, сам для себе. Одразу впадає в очі гіпертрофованість постатей головних персонажів. На землі лежить поранений Авель, над ним сидить Каїн. Це перший план. На другому, між небом і землею — прозоро-білий образ Господа з посохом, праворуч у верхньому куті вовчиця, яка виє, а просто посередині — чорне сонце. Твір усуніць символічний. Майстер ще надто обережний у зображенні постатей. Руки персонажів виразні і дещо побільшені у долонях — такі руки можна побачити у цегляра чи коваля у реальному житті. Тут поєднується алегорія і символізм. Це практично перший твір, де Юрій Нагулко звертається до сакральної тематики. Митець зображує перше і найбільше зло — вбивство, повертаючи глядача до Каїнових слів «Хіба я сторож брата мого?» У розколотому українському суспільстві початку дев'яностих митець убачає майбутню трагедію. Брат не буде відповідати за брата. Не буде покаєння у гріху. Художник іще не знає, що ця перша і, може, ще не зовсім досконала робота відкриє шлях до розуміння ширшого та глибшого теми, яка приведе його до захоплення потужною філософсько-релігійною проблематикою.

О. Р.: А що в твоїй родині було не таке, як у інших? Вимальовується

образ доктора Жеваго. «Столбові» інтелігенти опинилися у радянському селі, жили як інші колгоспники, виконували важку сільську працю?

Ю. Н.: Чимала наша родина у ХХ сторіччі набула нових для свого роду рис. Театр воєнних дій від Першої світової і до подій сорокових років зробив волелюбних шляхтичів слухняними і покірними. А Друга світова війна і наступна жорстока сталінська епоха так розставила життєві акценти, що самим вдалим модулем поведінки стала покора. Можливо покора і не була спорідненою шляхетному козацтву, проте зберегла найцінніше — життя родини. Бабця працювала спокійно, але вона працювала по-іншому. Батько мій, Олександр Дмитрович, вийшов з роду Наулків, що володіли хутором Лози на Остріжчині, були заможними і працюючими. Вирощували хміль. А у 39-му році відбулося «звільнення Західноукраїнських земель» і сім'я лишилася без нічого. Дід з іншого боку, з козацького роду — Нагулко, певне страждав, але ж терпів.

Шукаючи свій шлях в образотворчому мистецтві, Юрій Нагулко заглиблюється у численні, мабуть, правильніше сказати, найглибші мистецтвознавчі джерела. Він штудіює римських класиків, вивчає історію фаумського портрету, розшифровує наскальні розписи перших художників на кромлехах та ментірах, цікавиться Спартою і Сирією, Вавилоном, Середньою Азією. І все це цікавить його не як мистецтвознавця, а як художника, котрий напрацьовує велику кількість власних малюнків до кожної з досліджених тем. Зважаючи на вищу технічну освіту і досвід праці з першоджерелами, Юрій, уже дорослий сорокарічний «заочник», проходить курс за курсом «своїх університетів». Та й іспити складає сам собі, приймаючи їх з набагато суворішою прискіпливістю, ніж це зробив би сторонній вчитель. Можу констатувати зараз, що Юрій вивчив історію мистецтв досконало. В усякому разі, до жодної з моїх професійних мистецтвознавчих пасток він не втрапив. Його знання — глибокі і справжні. До чужих культур він ставився і ставиться не лише з розумінням і цікавістю, але й з глибокою повагою, як справжній учений.

Та вернімося у дев'яносто третій. Ми — однолітки і тому мені легко прочитати деякі із закодованих життєвих Юриних листів, написаних фарбами. Твір «Стіна». Тодішній стан художника знайомий багатьом професіоналам. На якомусь з етапів життя відчуваєш, що все знаєш, що все знайоме і що все можеш пояснити. Саме у такі небезпечні моменти, які чомусь часто збігаються з рівними датами — 30, 40, 50, народжуються твори, де автор присутній сам, або його образ так чи так зафіксований. У «Стіні» (1993) маємо всю історію світу (а, отже, власну історію), укладену у фрагменти-картинки, що нагадують іконописні клейма на височенній, прак-

тично на все полотно, стіні. Тут Захід зустрічається зі Сходом, Стародавній Рим із Японією, Єгипет із Сирією. У двох оголених чоловічих постатях легко впізнати самого митця. Твір етапний. Етап пройшов...

О. Р.: Сьогодні 21 число, січня місяця 2007 року. Слухай уважно питання і спробуй мені на нього відповісти. Мені хотілося б більш детально дізнатися про твої юнацькі роки. Юнацькі, маю на увазі, десь після класу сьомго, коли свідомість ставала людською, не дитячою (приблизно 14 років, коли ставав «підсвинком»). Які були уподобання в літературі, які кінофільми пам'ятаєш? Може якісь вразили або сподобалися? Хто був твоїм позитивним героєм? Передбачається, що був і негативний, але про негативного можеш не відповідати. Не спіши з відповіддю, подумай. Що спровокувало пізніше бажання малювати і саме так малювати, і піти в мистецтво?

Ю. Н.: Спочатку я займався скульптурою, а потім вирізав із паперу... Що я тоді читав? Читав дуже багато завжди... Мене тоді цікавив Лев Толстой, роман «Війна і мир». Я перечитав його тоді вісім разів. Тепер не скажу про нього погано, але... Був цікавий Сервантес, «Дон Кіхот». Це те, що закарбувалося... Ти знаєш, у мене ніколи не було кумирів, навіть тоді. Фізику тоді любив, та й тепер, і математику. Ні, Америку не любив. Скільки років було — не пам'ятаю, але був часопис тоді — «Юний художник», я його сам собі виписав. Ще пам'ятаю, що ми тоді отримували «Огонек», і всі кольорові репродукції я збирав, звідти у мене була така велика пачка. Непогані були репродукції. Любив поезію і, зокрема, тоді взнав про українських цікавих поетів — Стуса, Симоненка... (О. Р.: Пам'ятаєш таку маленьку книжечку, де замість слів «І хай мовчать Америки й Росії, коли я з тобою говорю» ставили три крапки, а ти не знав...) У ті роки я прочитав «Ілюстровану історію України» Грушевського, вона тоді була заборонена, але...

О. Р.: У батька була?

Ю. Н.: Я не знаю, як вона до мене потрапила, не пам'ятаю, але потрапила. Взагалі, через мої руки багато цікавих книжок пройшло. Де вони брались, я не знаю. Річ у тім, що ми жили серед бувших емігрантів, чехів, словаків, я з ними дружив. Кращий мій товариш був словак — Льоня. «Бідний», він уже тоді жив у будиночку 11 на 24, це «бідний». Поліклініка була велика, простора школа збудована простим людиною... Мене таке оточення, їхній світ внутрішній, ставлення до праці, до Господа, до родини і до науки багато чому навчило. Я тим людям і зараз вдячний.

О. Р.: Ти справді вважаєш, що чужа культура тобі допомогла у формуванні власної особистості?

Ю. Н.: ... Я й досі розумію чеську і словацьку мови... Навіть вмію говорити... Я також говорю польською мовою і досить вільно читаю. Чужі мови і чужі культури, які вивчаєш не на лекціях, а у дворі власного будинку, закарбовуються у пам'яті і в свідомості набагато міцніше. Але, що найцінніше — вони стають тобі рідними. Я свідомий українець і ні на що в світі не проміняю свою культуру і релігію, але точно знаю, що чужі культури сформували в мені вселенську любов. Я добре уживаюся з людьми інших вір і націй. Я їх з дитинства шаную, люблю і поважаю. Це батькова заслуга...

Однією з останніх робіт циклу, який можна назвати «Захопленням Сальватора Далі», є «Записки старого комедіанта» (1993). Формально, як і раніше, у жодному Юриному творі прямого копіювання і наслідування, звичайно, немає. Натомість присутній дух іспанця — у композиційній побудові, в алегоричності змальованого, у реалістичній, щоправда без приставки «гіпер», манері. На початку дев'яностих чимало митців зверталися до творчості Далі. Зрештою, це можна пояснити бажанням художників відірватися від сірості повсякдення. Початок дев'яностих в Україні — час, пов'язаний із крахом старого, старих ілюзій. Саме тоді зародилися перші паростки вітчизняного капіталізму, що пружно пробивалися крізь залишки колишньої системи і, як наслідок, крізь світосприйняття старого світу. У «Записках» Нагулко намагається дати відповідь на питання, які провокує соціальне докільля. Його алегорії, можливо, дещо наївні. Бачимо зображення глядачів, одягнених на кшталт старої аристократії, розгублені і збентежені погляди. Цим двом персонажам контрастують два інші, повністю оголені — артисти цирку, а, може, це ті, хтось з нового життя, котрі рвуться через поріг, ті, які так само ще не знають нової визначальної правди. Артисти виконують свою місію і свою роботу, як і сотні років назад. Грізний споглядач — лев — така ж головна дійова особа, як і хлопчик-філософ, який, лежачи на землі, читає Книгу знань. У творі багато недомовленого. Митець, неначе спеціально, залишає розповідь незакінченою. Власне, правильно вчинив маестро. У 1993-му ще жодних відповідей не було.

У самопоборенні Юрій створює «Автопортрет» (1993). Відтак, бачимо два напрямки, дві філософії і два мистецьких уподобання. Закінчується період закоханості у Далі, але ще не починається найважливіший у творчості період навернення до сакральних мотивів. «Автопортрет» також порубіжне полотно. Оголені фігури, що борються — цитатні. Першоджерело — відоме. А от власне автопортрет і пес, що поруч, — уже початок нової доби. Постать чоловіка у складному для малювання ракурсі і друг-

пес передані напрочуд вдало, реалістично. Пошук прихованих образів і текстового прочитання живопису, певне, шкодять самому творові. Він цікавий, як предтеча нового періоду і як доказ змужнілого професіоналізму майстра. До речі, автопортрет із псом — мотив, що буде неодноразово повторюватися у Юрія Нагулка (зокрема, 1997-го).

Ю. Н.: Якби я навіть поступив до Академії мистецтв, то був би все одно незалежною людиною, у мене стільки проблем було на другому курсі! Хотів стати художником у восьмому класі, а став в інституті, про армію нема чого й говорити. Школу я закінчив у 16 років. Одразу в інститут не вступив, не будемо казати чому. Працював рік на заводі у складальному цеху... Я на першу операцію, учнем прийшов, 16-річним сопляком, а вже через рік працював на другій операції. Проїшов увесь технологічний ланцюг повністю... Натомість хотів дуже стати художником, у восьмому класі. Я вже тоді зрозумів, по чому вона, копійчка. Потім мене забрали в армію на місяць, у липні, у ВДВ готували і був збір. Я ж тобі розповідав, що послав роботу до приймальної комісії одного з художніх вузів країни. А мені культурно написали, що треба повчитися у якомусь училищі, а потім поступати, але задатки є. А батько вже тоді все бачив і розумів, наказав, щоб спочатку отримав диплом інженера, а потім робив би, що хочу. Зараз я — будівельник, інженер, закінчив інститут житлового господарства за спеціальністю промислове і цивільне будівництво.

О. Р.: Зрештою, батько тебе вивів на світовий рівень, бо всі художники в світі мають свій бізнес. А лише відсоток-два живуть з продажу своїх картин...

1995 рік. Велике полотно «Творчість». Домінантний червоний колір, багато персонажів реальних і вигаданих. Спиною до глядача сидить митець. Твір доволі декоративний і на перший погляд нагадує гобелен. Запитую у Юрі, що ж він хотів тут сказати. Художник замислюється і зізнається, що не пам'ятає — був творчий порив, була наснага і змалював стан своєї душі. Не на виставку ж до Дня шахтаря чи чергового «ліття ВЛКСМ» робив, тому і не згадає. Схотів і зробив. Жінка з немовлям, Атлант, голова улюбленого художника, бородань, невипита чаша, папір і циркуль, а вгорі піраміда, що поза усякою логікою плаває у повітрі. Митець, одним словом. Натомість, не все так примітивно просто. Це ж Апокаліпсис. А на дворі 95-й. Пам'ятаєте?

Ю. Н.: Я тобі казав, що виріс серед чехів і словаків. Свого часу вони собі і лани і луки поназбирали. Будинки, яким сто з гаком років, набагато кращі від тих, які будують сьогодні. Самий бідний чех жив у будинку 24 на 11, чи що... Сьогодні в одному — поліклініка, лікарня, в іншому —

школа... Так само, як тепер наші бідні їдуть у Португалію, так і вони тоді приїхали, а їм тоді дали трохи підйомних, вони приїхали на собаках, я пам'ятаю — дід мені розказував.

О. Р.: А звідки приїхали?

Ю. Н.: Зі Словакії, з Чехії. Вони вміли працювати, вони працювали. Я пам'ятаю, ще в дитинстві, у них були величезні башти, сушарні для хмелю — прапрадід, мого діда дід мав землю, багато, а це — куркуль. Мав дев'ять коней, мав все до молотарки, все до коней. Мій батько, як ще був маленький, розповідав, що ще водив коней у «нічне». Дід своїх мав 19 гектарів, до 60-ти орендував. І все збирав гроші, щоб узяти ще. Потім, у 39-му все віддав для того, щоб зберегти сім'ю. Він прожив 99 років і 6 місяців. І ще три дні. І що саме цікаве, він не хворів, і коли хтось хворів, він не розумів цього. Батько каже, що він був дуже доброю людиною. Він був не бідною людиною.

О. Р.: Все забрала радянська влада?

Ю. Н.: Звичайно.

О. Р.: Так ти вже ріс у післявоєнний період? У заможній родині?

Ю. Н.: У дуже бідній. І батькова і мамина родина лишилися без статку. Лише професія та голова.

О. Р.: А звідки походить родина Нагулків?

Ю. Н.: Бачиш, власне, у західних землях, на Волині, прізвищ на «ко» немає. Це — зі Сходу, Запоріжжя. Можливо, хутір Лози, наша колиска, кимсь із предків куплений у давні часи. Точно ніхто не знає.

Твір «Дід Іван» (1996) у цьому контексті — своєрідний відлік нового часу. Цілком реалістичне на перший погляд зображення будинку на батьківському подвір'ї насправді таким не є.

Ю. Н.: Я приїхав своїми чорними «Жигулями» до батьків і мав намір помалювати пейзажі. В наших краях красивих місць повно. Але в цей приїзд нічого такого, аби сподобалося, не примітив. Вийшов на подвір'я разом із чоловіком сестри Наталі Олегом (він історик). Я й кажу: «Не можу мотиву знайти». А Олег відповідає: «То в тебе, городянина, вже око замилене. А ну, обернися навколо». Я обернувся і вмить побачив: дідова хата. І справді — там можна писати усе. Напрочуд гарно. Почнеш придивлятися, раптом колір змінюється.

Насправді змінився не колір. Змінився стан, настрої і світосприйняття. Прозорість українського повітря інколи робить дива. Біла хата стає червоною, річка — жовтою, а поле — рожевим. І Юра цю природну гру сприйняв правильно і відтворив цікаво твором. Червона хата з червоною тінню. Це той випадок, коли колір є домінантою. Звичайна сіль-

ська хата у променях полуденного сонця. Дві яблуні на передньому плані і постать діда — лише означена, не промальована, закомпонована як допоміжна, не головна, проте увага зосереджується саме на дідовій постаті. Це декоративний живопис. Твір вигаданий, а для сприйняття простий і зрозумілий. Вийшла сусідка, баба Катя, подивилася й каже: «Так це ж дід Іван». Цікаво. Нефігуративне, напіваабстрактне Юрине мистецтво зрозуміле простому сільському люду. Отже, правильне мистецтво. Схожих будиночків і біля них дідів — сотні, тисячі на Україні, а Нагулко підгледів та зафіксував мить життя і вийшов мистецький етапний твір, що оспівує внутрішній все-світ буденного і святого сільського життя.

У те літо 1996-го митець частіше від звичного свого ритму приїжджає на батьківщину. Рідна Гульча з класичною, хрестоматійною природою Західної України, де все знайоме, де все дихає маминою і татомою любов'ю, огортає митця. Юрій береться до пейзажу і натурних замальовок і, наче у протигагу тим «мистецтвознавцям», які пізніше будуть згадувати про його аматорство, народжує твір за твором такої мистецької висоти, такої сили колористичного звучання, що усі зойки «критиків» стають просто смішними. Прикладом того мистецького літа може бути «Старий сад». Досить велика за розміром — метрова — картина вихоплює зі спокійного літнього сільського життя волинського села пересічний, нічим не показний епізод, здавалося б, ніби й не значний, аби варто було зафіксувати його для нащадків. Сарай із клунєю, сільський туалет і кілька дерев. Паркан і копиця сіна лише позначені, як і блакить неба, що видніє крізь розлогі зелені гілки.

Все це виконано у підкреслено ескізній манері. Водночас це — не ескіз чи замальовок, а повноцінний живопис. Як траплялося раніше, жодного реального, натурального зображення немає, а мальоване сприймаємо реально, знайомо-звично і, навіть, фотографічно. Не раптом розумієш, що це прихована гра митця. Зосередивши всі ескізні складові, Нагулко, ніби граючись і жартуючи, зробив бездоганний багатоколірний живописний твір. Тут є все: прозорість повітря гарячої літньої днини, чітко закомпонована композиція, що складається з примітивно простих предметів; замилювання природою і нестямна залюбленість у рідне село. Складається враження, що на емоційному рівні митець вибачається перед Волиню за те, що, сам того не бажаючи, зрадив рідну землю, пустивши коріння у далекому степовому краю — на півдні держави, де вже багато років працює на «новобудовах соціалізму», зрозуміло, не за власним бажанням, а тому, що так доля склалася. Широкими пастозними мазками митець замальовує площину полотна, передаючи порив вітру

і мерехтіння сонячного світла крізь гущавину. Кольорова таїна піддається майстру і назавжди фіксує мить із малоцікавого сільського життя. Фіксує, як пісню, як гімн внутрішнього переживання і бажання поділитися своєю любов'ю і радістю.

Ю. Н.: Я вільна людина... Я так думаю, що мене поставити на коліна неможливо. Мені можна ноги відтяти. І я не стану на коліна. І хто це розуміє з моїх товаришів, друзів, то тим зі мною легко, а хто ні, то й ні. Ти втям: якби я цього не любив, то й не робив. А для чого я це роблю, я не знаю. Чесно кажу, мені це дуже подобається...

Дев'яносто сьомий минулого століття рік у творчості Юрія Нагулка позначений особливим завзяттям і був рекордним за кількістю картин. Неначе відпочиваючи від багатофігурних композицій, митець час від часу звертається до пейзажів. «Полуденний сон» писаний того ж літа, у степо-вій Україні, в Новоукраїнську, де живе і працює художник. Проте митцеві замало змальовувати саму лише природу. Його уява проривається крізь красу пейзажу полуденного степу, де розжарене п'ятдесятиградусною спекою повітря може викликати у людини марева. І справа тут зовсім не у фізичному феномені марева. Радше мова про наближену до астральності фантасмагорію, яка йде не стільки від фізики, скільки від творчого світосприйняття. Тому ми бачимо не тільки майстерно відтворене марево таврійського степу, але й дещо значно більше... Картина поділена майже навпіл по горизонталі. У нижній частині бачимо реальний мотив — таврійська природа з німічними кущами і деревцями під сонцем. Верхня частина — рожево-блакитне небо, на якому хмари складаються в химерні образи людей-богів. Пильно придивившись, чітко вирізняєш зображене — оголена дівоча постать, що лежить, і кілька чоловічих, що бавляться навколо. Такий собі полуденний сон у полуденну спеку.

«Самотність» (1997) — романтичний пейзаж, мальований влітку з натури у селі Семенівка біля річки Південний Буг. Нагулко вважає «Самотність» великим етюдом. Щодо цього я маю сумнів — це філософський твір, виконаний в імпресіоністичній манері, без чіткого промальовування деталей, де художніми засобами майстерно передано порив вітру. Насправді нічого подібного у природі не відбувалося. Митець практично не малює з натури. Усі образи вигадані, або скомпоновані з раніше бачених.

Ю. Н.: Колесили степом. Заїхали за село Семенівку. Скільки око бачить — попереду степ, і позаду степ, і праворуч степ, і ліворуч степ. А коли з Семенівки виїжджали, у балочці побачив старе і велике дерево, що рідкість у цих краях. Два образи злилися в один. Вийшов твір.

Розігрітий немилосердним південним сонцем степ. Півтори сотні кі-

лометрів до моря, до прославленої Ольвії. Бачив цей степ чимало — і героїчного, і підступного, і кривавого. Але в очах митця він лишився могутньо очищеним чи, навіть, недоторканим, попри всі лиха і негоди. От і образ із реального життя, нічого й вигадувати не треба. Живопис такий, що пахощі відчуваєш. Кургани, які увійшли в життя художника після його переїзду до Новоукраїнська, насправді були йому знайомі з самого дитинства.

Ю. Н.: Кінець 60-х, початок 70-х. Пам'ятаю, батько звів будинок — купив частину чеського старого, а потім добудував; я допомагав, чим міг. А за працею весь час думав про кургани... Я не знав, що живу на території, де курганів дуже багато, але відчував їх на рівні підсвідомості. Адже Здовбиця, Могиляни — це величезні кургани. Можливо вони з'явилися раніше від скіфських, можливо, це навіть трипільська культура.

«Гефсиманський сад» (1997) — одна з перших багатофігурних, складних для малювання і сприйняття філософських робіт. Митець на-смівся закомпонувати одночасно тринадцять постатей. З точки зору правильності композиційної побудови жодних помилок не було. Мовою живопису Юрій Нагулко намагається передати людські пристрасті. В центрі композиції — Ісус, оточений персонажами, більшість з яких не є біблійними. Кожного у цій багатофігурній групі художник наділив індивідуальними рисами, прагнучи виявити їхні характеристики. І вдається для цього, зокрема, до кольору. Так, ми бачимо, що одна з найближчих до Ісуса постатей — Іуди — темніша від інших. На перший погляд видається, що на нього падає тінь, адже дія відбувається при місячному світлі. Насправді майстер у такий спосіб зображує, хто тут з лихими намірами, хто у сумнівах, а хто беззастережно відданий Учителю. Не лише Іуда зображений у темному (читай негативному) кольорі. Темно-синій рефлекс падає на кілька інших постатей, не залежно від їхнього розташування в загальній композиції. Художник своє бачення тих давніх подій пояснює тим, що у протиставленні Ісуса з Іудою останній мав симпатиків і поміж апостолів і, можливо, серед пересічного люду. Це сміливе і доволі вільне трактування християнського мотиву. Цікаво і майстерно виявлено протиставлення двох головних після Ісуса персонажів — Іоанна та Іуди. Хоча обидва знаходяться в одній площині, проте Іоанн, на відміну від темного Іуди, осяяний якимось, можливо внутрішнім, світлом. Зрозуміло, що такого собі ніколи б не дозволив церковний іконописець чи академік сакрального живопису. Можна сперечатися щодо правильності дотримання канону, але те, що образність твору стає зрозумілішою навіть не обізнаному у сакральних сюжетах глядачу, додає живопису достеменності.

Руки. До рук митець ставиться з особливою увагою. Певне тому, що, на відміну від багатьох, він не боїться їх писати. Принагідно згадалися «худфондівські» виставки доби «розвинутого соціалізму» і переходу до будівництва «останньої фази комунізму», коли у багатофігурних композиціях із вигаданих героїв митці намагалися схитрувати і малювали лише пару-трійку рук. Зазвичай долоні були сховані у кишнях, або за спиною. В нашому випадку — усе навпаки. Долонь спочатку здається аж забагато. Усі різні, несхожі між собою, усі продумані композиційно і кожна несе емоційне навантаження. Руки привертають увагу глядача, конкуруючи із головними образами і водночас їх підсилюючи.

О. Р.: А як ти можеш пояснити те, що у твоїх героїв абсолютно професійно мальовані руки? Те, що найважче, чого не вміють навіть ті художники, які закінчили художні вузи, які вчені-навчені. Ти самоук, а малюєш руку, як маестро.

Ю. Н.: Я до цього дуже довго йшов, довго працював, багато писав натур, до речі. Для того, щоб писати правильно руку, треба, насамперед, досконало знати її анатомію. Глянь-но, це — невеличка бібліотека з того, що було. Я віддав решту старшому сину, який хоче бути мистецтвознавцем. Я купував усі анатомічні атласи, тоді їх важко було дістати. Можна було знайти болгарські, румунські, навіть німецькі дуже професійні, хоча все це треба було за щось купити... Зараз багато атласів повипустили, але вони не професійні. А ті старі атласи — професійні і дуже корисні. Я користувався і користуюся ось цим медичним атласом.

О. Р.: Хтось підказав чи сам?

Ю. Н.: А у мене дядько — лікар... І у нього багато цього добра... Якщо атлас художній, то там малюнки такі, як їх бачить людина, котра малює. Все-таки, художній атлас подає чиєсь бачення, а медичний, це так як є, констатація факту. А люди ж — різні, так само і руки. Але у кожного рука повинна підходити до обличчя. Трапляється, що лице у людини благородне, а лапа ведмедя, хоча я не багато такого бачив.

О. Р.: А скажи, у тебе інколи буває, що рука прописана до гіперреалізму, а інколи просто професійно. Вона тобі допомагає у розкритті образу, чи є декоративним елементом?

Ю. Н.: Та як? Ніякої уваги, пишу та і все. Треба написати, я й пишу. Тобто, якою вона має бути, так її і малюю. Даю тобі чесне слово, що я пишу так, і зупиняюсь там, де сам бачу і вважаю за потрібне. Намалювати руку дуже важко. Чесно скажу, я про руки ніколи не думав, то вперше після нашої розмови пів ночі крутився. А тоді до полотна пішов і до ранку закінчив те, що все відкладав на майбутнє. Чесно —

не знаю, чи настільки важливою є рука... Не надавав такого значення руці. Очі — це для мене саме важливе...

О. Р.: Скажи, якщо все зроблено від душі, за велінням серця, чому настільки багато уваги ти приділяєш руці?

Ю. Н.: Знаєш, буває подійкують: от, мовляв, я вчився у того, там-то, тому і те і те умію. Насправді, треба пильно придивитися. Я раніше ображався, коли мене щодо освіти чіпляли, а потім — чого його ображати... Порівняй руку, що я малював, з кимсь іншим із сучасних творців живописців. Зроби висновок.

Несподівано наївною сприймаємо роботу «П'ятниця» (1997). Сюжет — біблійний, з дитинства знайомий: Йосип Ариматейський та Никодим знімають з хреста Ісуса. У крайньому лівому нижньому куту зображена Марія Магдалина; четвертою фігурою є воїн, постать якого ледь намічено. У Марії Магдалини очі випромінюють розпач і почуття, з яким іще не змирилася героїня — відчай від підлої і підступної страти Господа. Її образ відразу привертає до себе увагу, стає головним. Думаю, що митець це зробив підсвідомо, зацентрувавши яскраве блакитне вбрання і величезні очі, які контрастують із заплющеними очима Господа. З п'яти мальованих постатей очі прописані лише у Йосипа й Марії. Саме вони виразною домінантою прив'язують до композиції другорядних персонажів, долучаючи їх, ніби перевтілюючи на головних. Пропоновану версію можна було б прочитати як не канонічну. Проте такого відчуття немає, натомість щось спонукає до подальшого висліді. Зрозуміло, що митцеві було важливо насамперед зафіксувати саму мить зняття Ісуса з хреста. Йдеться не про ілюстрацію відомого факту, Нагулко пропонує своє філософське прочитання біблійського сюжету. Так, скажімо, практично завжди у цьому сюжеті художники концентрують увагу на ранах і крові Господа, на Його фізичних стражданнях. У «П'ятниці» Юрія Нагулка цього нема. Лише на правій нозі — цяточка крові. Тіло Ісуса уже не живе. Страждання і трагедія Його майстерно втілені у сприйнятті, здавалося б, другорядних персонажів — Марії та Йосипа.

Ю. Н.: Церкви, до речі, завжди малював; вони скрізь присутні... навіть підсвідомо якимось. Запам'ятав, як закрили Кирило-Мефодіївську церкву, це друга церква рідної Гульчі. Я пам'ятаю, як дітлахами ми туди залізли... Там були підсвічники, але я вже тоді розумів, що брати звідти нічого не можна, і не взяв...

У травні 1997-го Юрій Нагулко пише своєрідний твір із лаконічною назвою «Весна». Він застосовує вже випробуваний раніше прийом, коли на першому плані мальовано постаті, обернуті спиною до глядача. Цього

разу це — флейтист, який своєю грою просто неба пробуджує природу. Дивно, але при достатньо простому і невибагливому сюжеті, твір не здається аж занадто простим. Розміщуючи праворуч від музики два вертикальні стовбури голих, іще без листя дерев, художник переорієнтовує увагу глядача від надто промовистої постаті головного персонажа і зосереджує погляд на майстерно прописаному сільському пейзажі. Це село Гульча — батьківщина художника. Сьогодні й тоді, десять років тому, вже зрілий митець сприймає дитинство і батьківщину як рай. Пейзаж збірний, закомпонований із кількох малюнків, зроблених у різний час. Я довго намагався знайти якийсь підтекст чи таємний хід думок майстра. Аж занадто провокативним був той головний персонаж — флейтист. Юра на запитання: «Хто це?» — не відповів. Аж тоді мені усе стало зрозумілим. Це маестро себе увіковічив, свою любов до Батьківщини, до босоногого дитинства, яке сьогодні йому й здається раєм. І не треба політики. І не хочеться згадувати, що в ідилічному Юриному селі початку шістдесятих панував рабовласницький лад, що людина мала працювати трудодень за 12 копійок, більшість колишніх церков були перетворені на зерносховища, паспортів у селян не було взагалі і юнаки намагалися з армії у рідне село не повертатися, а їхати світ за очі на «новобудови соціалізму». Ніяка чарівність природи не заступала насильницької праці і повного безправ'я прекрасних святих людей, які жили там, за деревами. Щось не те награв флейтист...

«Подорож в себе» (1997). Від сюжету п'ятирічної давнини, де Ю. Нагулко вже одного разу змальовував себе із мисливським псом, залишився лише мотив. Жодних натяків на зображення. Постать музики і пес поруч мають радше декоративні, ніж реалістичні ознаки. У кольорі немає пуантелістичного заповнення площин — прийому, що доволі часто повторювано раніше. Червоне вбрання музики промальовано пастозно, локальним нанесенням яскравої червоної фарби. Ефект домінування спрацьовує. Це також прийом, бо композиція скомпонована таким чином, що після червоного драпірування погляд звертається до обличчя людини і мимоволі опускається на песячу голову. З них останню зроблено майстерніше. І це «домашня заготовка», бо митець намагається оминати, відійти від усе ж реально мальованої постаті і запропонувати філософське прочитання твору. Кінець дев'яностих у творчості Нагулка стає поміжовим для текстового прочитання живопису.

Ю. Н.: Знаєш, я вільний у часі, у просторі, від людей, але я часто не вільний у чомусь іншому... Мені хочеться написати те, що хочеться, а інколи не хочеться, а я пишу... Розумієш, це не дуже важко — малюють

всі... Натомість художник — це справжній провидець. У 1989 році сталася така дивна подія. Ми переїхали у нове помешкання, я отримав квартиру. Там була шафа, дошки, стіна і я побачив майбутній малюнок на білій стіні, і намалював. Такі я почав працювати... Професійно. З тою лише різницею, що за працю свою, часом каторжну, не одержую ні шеляга. Цим я відрізняюсь від багатьох інших художників. Не знаю, добре це, чи погано. Те лише знаю, що моя інша професія — будівельника — сьогодні мені потрібна лише для заробітку і фізичного існування. Щоправда, із Марксовою тезою «нестиковочка» трапилася — я живу у суспільстві й лишаяся вільним від нього. Це Господь так схотів, а я слуга його і виконую вказівки Всевишнього...

О. Р.: Це провидіння... Ми до філософії і психології ще повернемося. Мені сьогодні цікаво почути, можливо примітивно просту, але чесну відповідь. Ти такий розкутий, і ти робиш те, що хочеш, через те, що ти тут-таки свій кайф виражаєш? Через те, що ти не можеш зробити інакше? Чи через те, що ти це все для своєї забави робиш?

Ю. Н.: Я це просто дуже люблю.

Намагаючись задовольнити насамперед себе, як критика власної творчості, Юрій пропрацьовує до бездоганності ті деталі й ті частини загальної композиції твору, до яких у переважної більшості сучасних художників узагалі немає зацікавленості. Наприклад, знову-таки, рука і око, що є найскладнішими для багатьох живописців. Культура зображення руки як символу професіоналізму потроху втрачала свою владу у мистецтві і до нашого часу практично зійшла на ніщо. Нагулко — свій і не свій водночас. Його пильна увага до зображення руки підтверджує для мене гіпотезу, що в такий спосіб він грає з мистецьким довкіллям, коли не балаканиною, а справою змагається у професійних «перегонах». Так нині руки малюють зовсім мало професіоналів й надто програють у порівнянні з майстрами минулого. Йдеться не про контемпорарі чи арт вижіні. Справа у занепаді майстерності. На питання щодо зображення руки Юра одразу відповісти не зміг. Його, тобто питання, просто нема. Він навіть не приховував, що у його розумінні можливим є лише один і тільки один варіант до зображення.

О. Р.: Я пропоную тобі прокоментувати, наприклад, чому нещодавно на вісім зображених постатей малювали три руки, решта десь сховані (ззаду, або в кишенях). Малювали ще дві ноги на гурт, решта — у пилюці, чи за парканом... Лише тому, що важко? Невже тільки тому, що така праця вимагала багато уваги і часу? Чи таки брак майстерності?

Ю. Н.: Я пишу так, як вмію і так, як хочу. Власне кожен пише, як уміє

і як хоче. Натомість, що виходить, і хто цього ще хоче, то вже справа інша — як кому пощастить.

* * *

О. Р.: Юрію, скажи, будь ласка, а що спонукає тебе малювати релігійні сюжети у самопотрактуванні?

Ю. Н.: Бачиш, маса художників, які жили до мене і будуть жити після, зверталися й ще звернуться до релігійно-сакральної теми, аби заробити гроші. Це є абсолютно нормальний процес людського життя. А я пишу лише тому, що не писати їх не можу — за внутрішньою спонукую. Це потреба мого ества. Я практично не продаю те, що малюю, особливо твори на сакральну тематику. Написане мною я люблю як маму, дітей чи дружину. Я прочитав десятки, сотні книжок про те, що зараз намагаюся зобразити. Чесно кажучи, завжди боюся, що моя трактовка і моє бачення когось розлють чи, навпаки, полишать байдужим. Але потім заспокоююсь і коли малюю, про таке вже не думаю. Я важко йшов до своєї істини. Довго малював те, що сьогодні мені здається не вартим уваги і того часу, тих ночей, що витратив біля мольберту. Натомість це було навчання і набуття досвіду. Я пізно, уже сформованою людиною, прийшов до тої межі, коли дозволив собі зробити перший твір на сакральну тематику.

О. Р.: Але ж багато митців в усьому світі так і не дозволили собі зображати Господа, вже не кажучи про довільне трактування біблійських сюжетів. Чи не є це гріх?

Ю. Н.: Насправді я відчуваю велику відповідальність, коли беруся до такої роботи. Але ж, якщо відчуваєш в собі силу, що можеш, натомість не робиш — чи не це страшний гріх, більший од власного трактування усталених сюжетів? Я працюю переважно вночі, навіть тоді, коли маю вільний час вдень. Це зовсім нічого не пояснює для інших, а для мене це надто важливо. Я залишаюся сам-один і розмовляю з Господом, шукаючи порятунку у молитві. Так роблять чимало людей, але про це не говорять. А коли мені вдається завершити намічене, я відчуваю благодаріння душі і благодать. Це стан особливий. Певне, його заслужити чи вимолити треба. Я точно знаю, що випадковостей у житті не існує.

«Пятидесятниця» — великий за розміром (майже два метри заввишки) твір, написаний на межі 2005 і 2006 років, що започаткував нову серію, творену впродовж наступного 2007 року. Взагалі сьомий рік нового тисячоліття виявився напрочуд вдалим і плідним й завершився трьома потужними серіями: сакральною, класичною пейзажною і батальною. Поза тим, саме цього року відбулася персональна виставка у га-

лереї Спілки художників «Мистець» та участь у форумі кращих галерей України в Українському домі.

«Пятидесятниця» — твір про стан людини. Йдеться про духовний і не духовний стан, та помежові настрої. Саме помежовість людських почуттів завжди цікавить Нагулка. Як сумлінний вчений, він досліджує ситуації, робить висновки і запрошує до співпраці глядача — мовляв, долучайтесь, подумуйте, фантазуйте, робіть висновки а, головне, сперечайтесь, бо немає однозначного трактування, однакового бачення. Талановитий твір — це провокація, дякуючи якій, глядач включається у роботу, у роздуми. Межа станів і є той плідний вихідний матеріал, пожива для підсвідомості, який спонукає початок світоглядного експерименту. Це передчуття. Передчуття того, що іще не сталося, але зараз буде, зараз почнеться. А почнеться дійсно явище грандіозне — зішесття Святого Духа. Юрій Нагулко не боїться по-своєму трактувати таку складну філософську, богословську тему. Художник пропонує своє бачення, втілене у відчуттях зображених персонажів. Тобто, «Пятидесятниця» — не цитата знайомого твору і не парафраз уже кимсь писаної картини. Головний персонаж — народ, не натовп, а саме народ, якому випала історична місія бути свідком чуда, який є носієм відчуття дивосприйняття. Колоподібна композиція наче усе розставляє на свої місця, разом із тим затуляючи головну героїню, віддаляючи від глядацького ока, а незначних персонажів — чоловіків та жінок — виштовхуючи на передній план. Утім, це не лише не відвертає увагу від героїні, а навпаки, загострює сюжетну інтригу.

«Пятидесятниця» передував твір написаний, але не закінчений (двома роками раніше). Художник вертався до нього кілька разів. Йдеться про «Євхаристію» 2004 року. У народному трактуванні цей сюжет простий і складний водночас. Розмовляючи з кожною людиною її мовою, Христос дає учням хлібину зі словами: «Беріть, їжте, це моє тіло». Таїна фрази полягає у тому, що Христос дав зрозуміти своїм ближнім істину, і щоб учні доконечно зрозуміли Вчителя додав, простягнувши чашу: «Пийте вино, це кров моя». І досі цей вислів хтось сприймає буквально. Насправді ж, хліб Христовий — це його, Христова правда. Сповідуйте правду, пийте віру і будете жити вічно.

Христос є чільним персонажем твору. Його змальовано реалістично, з прекрасним обличчям, міцними руками, що розламують хлібину. Погляд Всевишнього прикутий до глядача. Здається, що Він звертається не до трьох своїх співрозмовників — Іуди, Петра й Іоанна, а до цілого світу. На другому плані дві постаті Іоанна і Петра пропорційно менші, ніж Христос — головний герой. Це вдалий мистецький хід, коли змальовані в одній

площині постаті привертають до себе різну увагу. На третьому плані бачимо невиразну постать Іуди — учня-зрадника. У такий спосіб художник підкреслює своє ставлення до кожного. Різні народи трактують цю історію по-різному. Є версії, що таких, як Христос, було багато до Нього і після Нього. Мені важко погодитися з будь-якою іншою версією, крім тої, яку знав з дитинства і яку завжди сприйматиму як єдино правдиву. Думаю, що багато моїх співвітчизників погодяться із таким тлумаченням. А тому мені легко зрозуміти Юрину трактовку. Можливо, були й інші, але в сприйнятті більшості переважає цей, бо Вчитель був Богом.

Іще під час новорічних свят 2005 року Юрій малює невеличкий за розміром (70 × 50 см) портрет. Довго вагаючись із назвою, він врешті називає зображеного Патріархом. Сплеск власних почуттів. Він виношував цю тему і цей, уже завершений в уяві, твір довгі роки, не наважувався його втілити, матеріалізувати. Праотець-патріарх — людина, яка зійшла з мурів, людина від якої почали поставати нації. Господь обрав саме цю людину для проповідування його ідей, наділивши пророчим даром. Праотець-пророк був першосемітом, першим євреєм світу. Чому Юрій Нагулко — майстер зображення рук, постатей, чарівних пейзажів — вибрав саме таке трактування доволі складної і цікавої теми, сказати важко. Певне, саме чуття художника підказало шлях. У фронтально мальованому обличчі втілено все, що відчув і схотів передати митець. Сила духу, віри і розуму — ось що вдалося фарбою матеріалізувати в образі. Це не лише образ першоєврея. Це вселенський образ. Коли Господь, звертаючись до пророка, говорив, що від нього підуть різні коліна, певне, і малося на увазі, що це будуть не лише євреї. Так побачив і зумів змалювати Патріарха волинянин українець. І те, що не вдавалося багатьом попередникам, йому підкорилося.

Серед напрочуд вдалого пейзажного живопису Юрія Нагулка картина «Скіфія» (2004) вирізняється особливою динамікою та експресією. Митець зумів передати порив вітру і пелену дощу, що наближається. Але найцінніше, що зумів творець — це реальне відчуження прадавньої сили священної землі. Сила природи і сила духу. Славна Скіфія — праматір України. У цьому полі, степу і хмарах — красномовно-невимовне почуття любові до Батьківщини.

«Час розкидати каміння і час його збирати» — сказав Проповідник. Чому Нагулко зобразив його саме таким у «Еклізіасті», сказати важко. Маєстро і сам не відповів одразу. Одне лише нагадав — зображений Проповідник був людиною мудрою і відчував усе наперед, бачив наперед і точно знав, що людину переробити неможливо. Може Проповідник зро-

зумів це першим, а відтак злякався. Саме осяяння цим баченням мудреця і зацікавило Юрія Нагулка.

* * *

О. Р.: Скажи, будь ласка, що у твоєму мистецькому житті значить пейзаж?

Ю. Н.: Я писав сотні чи може тисячі пейзажів. Перших десять-п'ятнадцять років писав виключно аквареллю. Акварель відточує передачу баченого і робить його авторським. Домінантою моєї творчості був пейзаж. 1996 року я вперше вийшов на пленер із полотном і олійними фарбами. Довго нічого не міг зрозуміти, не міг вловити колір, його градацію. Здавалося, все роблю, як належить, а не виходило. Не міг передати бачене. Красиві такі картинки малював, але не справжні, не те, що матінка природа підказувала. З роками почало виходити. Пейзаж став відпочинком моєї душі. Колись у мінорному настрої я підійшов до початок вже роботи і намалював сонце. Радісне таке, життєствердне. А було й навпаки. Намалював дощ. Придумав, звичайно. Я довго ставився до пейзажу як до елементу жанрової роботи

Пейзажі в творчості Юрія Нагулка відіграють окрему, як на мене, дуже вагому роль. Він малює не дощ чи сонце. Він навчився передати образ природи, стихії, настрою. Пейзажі у майстра є двох типів. Перший — це натурні замальовки у кольорі, другий — вигадані на підставі баченого зображення. Важко сказати, які пейзажі важливіші для самого майстра. Прослідковуємо певну закономірність. Якщо це натурний твір, то передача докільля стає майже фотографічна, хоча, на відміну від переважної більшості художників, Нагулко ніколи не користується фотоапаратом, вважаючи це сурогатним мистецтвом. До фотографії у нього особливе, поважне і шанобливе ставлення. Він може зробити фотоетюд і залишити його як окремий вид чи підвид мистецтва. Колись Юрій сказав, що перетворювати фотографію на живопис це взагалі аморально. Одного разу у Венеції він сфотографував захід сонця. Фотографія стала шедевром, але шедевром природи, що його лише помітила людина і бездушно зафіксувала лінза. Фотографія мусить залишатися фотографією. Нагулко вихоплює і детально досліджує штрихи, які бачить лише око митця. Випрацьовуючи штрих деталі майбутнього твору, він потрапляє в істотний для людського сприйняття стан. Межа реального взагалі і конкретного зокрема робить зображення таким, яким його з благодаттю сприймає око. Нагулкові пейзажі не дратують людину. Навіть зображений неспокій у природі стає логічним, бо є реальним, що дійсно ко-

лись стався. Показовими до сказаного можуть бути твори «Копиці» (2004), «Італійська осінь» (2005), «Доц» (2006), «Весняний розлив» (2006), «Червень» (2006), «Сураж» (2007), «Старий млин Зусмана» (2007), «Золотарник» (2007), «Пам'ять» (2007), «Велетень» (2007).

Інший напрямок пейзажного живопису — так званий вигаданий мотив. Ці твори різко відрізняються від перших, бо несуть інше смислове навантаження, а головне — у житті самого майстра є другорядним, допоміжним засобом у загальному плині творення. Натурна замальовка практично ніколи в такому разі не стає твором. Художник малює стан. Юрій робить це переважно після закінчення великої багатофігурної філософської сакральної роботи. Певне, художнику здається, що малювання природи, навіть із елементами архітектури, головним чином сільської хати-мазанки, млина чи невеличкої церкви, є відпочинок. Можливо, це й так. Проте його придумані пейзажі стають справжніми шедеврами. З точки зору мистецтвознавства тут усе зрозуміло. Накопичені раніше образи у потрібний час знаходять своє втілення. Часом повторюючи самого себе, Юрій переносить мотив чи кольорову сполуку з одного пейзажу на інший, відточуючи образ до бездоганності. Інколи таке перевтілення відбувається впродовж декількох років.

Особливо плідним періодом для пейзажного живопису Юрія Нагулка стала пора кінця літа — початку осені 2007 року. За кілька місяців він встиг зробити більше десяти пейзажних полотен. Це пейзажі-настрої, пейзажі-відчуття, пейзажі-спомини і пейзажі-пророцтва. Комбінуючи бачене в різних місцях України, він об'єднує складові в єдину композицію. Я не певен, що все так бездоганно чітко проходить у творчості Юри. Навіть точно знаю, що замальовки, які йому не подобаються, він безжально знищує, інколи разом із підрамниками. Натомість те, що залишається, стає твором. Дозволити собі знищити власний твір, який залюбки купили б у більшості вітчизняних салонів, може лише дуже вимоглива до себе людина. Він працює багато, часом занадто багато, вганяючи себе у стан підсвідомого сприйняття. Можливо, так працювали іконописці й художники, які розписували храми. І віросповідання при цьому не має жодного значення. Художник — людина Господня. Він може бути будь-якої національності. Головне, це стійка віра. А якщо Всевишній цілує у чоло майстра, в його житті відбуваються дивні зміни.

Юрій намалював за рік стільки, скільки пересічний художник робить упродовж декількох, можливо, десяти років. А беручи до уваги власний самоконтроль і, як на мене, сильно завищену планку власного відбору, те, що залишається на мольберті, практично завжди є художнім

творінням. У традиціях кращого пейзажного українського живопису межі 19 та 20 століть, прославляє рідну землю волинянин Юрій Нагулко. Життя кидало його по «новобудовах соціалізму». Юність пройшла на будівельних майданчиках, куди направляли молодого спеціаліста. Він будував Южноукраїнську атомну станцію, Ташликську ГАЕС, Одеський нафтопереробний завод, місяцями працював на енергетичних новобудовах у Донецьку... І всюди малював. Тікав за огорожі режимних будівництв і п'янів, шаленів від пахоців степу, скіфських просторів, співу вітру і стогону хвиль. Він мок під дощами і бронзовів од трамтану — степового вітру, він сварився із самим собою, коли не вдавалося передати настроїв, а була лише зовнішня схожість, він продирався крізь хащі важкої дороги, що її сам обрав. Юрій Нагулко став спадкоємцем романтиків українського пейзажу, яким так і не судилося дожити до святкування власної слави. Схоже, що доля всміхнулася. Йому відкрилася стежина у творчості, яка не приходить сама по собі. «Літній вечір», «Родина. Забутий край», «Озеро», «Розмова», «Вже осінь», «Старці», «Тарасова осінь», «Присутність» — усе це пейзажі, закінчені восени 2007-го. Коли початі — невідомо. Більшість зроблена по пам'яті і синтезовано складена із замальовок і споминів минулих періодів. Усе довкола — Україна.

Ю. Н.: А я усе, що намалюю — Україна. Був в Італії, бував у Франції, у Польщі і в Словаччині, був в Ізраїлі й у Німеччині. Світ красивий. Красивий і різний. І мені він подобається. Практично в кожній із цих країн малював. Але дивна річ: малюю Альпи, а виходять Карпати; придивився до німецьких краєвидів, а побачив Слобожанщину, чи рідну Волинь, чи Київщину. Для мене одна країна мила і, мабуть, більше Господь не дав. Я Україну люблю. Це моя Батьківщина і життя моє. Як про мене, Батьківщина це не лише територія. Це твій власний літопис, твоя притаманна генна система, коріння твоє і душа. Я волинянин, але прожив на півдні України більше тридцяти років, а на Волині — 23. Ось і запитання: де ж моя Батьківщина? А відповідь є. Це уся Велика Вкраїна. Я не розумію того шабашу, коли її шматують на східну і західну. Це од лукавого.

О. Р.: Юрію, як ти ставишся до свого народу?

Ю. Н.: Якщо людина не любить свій народ, своїх батьків, то це є юродство духовне. Я дуже болісно відчуваю будь-які хиби. В моєму розумінні народ — це сукупність людей, які мають одну ідею. Наш народ український складався з багатьох народів. Ниточки від Київської Русі тягнуться до такої кількості різних народів, що, певне в цілому світі такого в інших землях і не було. Можливо і нема більше такого народу. До речі, цілком можливо, що він і досі остаточно не склався.

Одою спокусі сприймається полотно «Танок Соломії». Незвична для Нагулкової творчості оголена жіноча постать у самісінькому центрі полотна. Навколо — обличчя і голови, які поглядами продовжують рухи танцюристи. Майстерно передана динаміка тіла. Тут є певна хитрість у композиційній побудові. Тіло танцюристи закручується вліво, а всі голови супроводжують його поглядом вправо. Постає динамічність, рух замість статичного зображення людей, що сидять. Історія написання картини несхожа на інші. Танок довго не народжувався, бо об'єднати оголену танцюристку з біблейським сюжетом, царем Іродом, людьми, яких спокушують, інтер'єром і майже театральним задником — задача важка. Юрій тричі перемальовував, бо був собою невдоволений. Одної ночі вже вийшов з майстерні після невдалого творчого дня і раптом усе водночас побачив і зрозумів. Митець пересилив фізичну втому і повернувся до робітні. Трапилося маленьке професійне диво — все промалював олівцем за 20 хвилин. Як закрив майстерню і дійшов до дому — вже не пам'ятав через нелюдську втому. За тиждень роботу було закінчено.

Полотно «День» є продовженням алегоричних роздумів майстра. Десятьма роками раніше було написано «Ніч». Як і переважна більшість Юриних творів, «День» — з філософським підтекстом, з недоформульованою доконечною відповіддю. Та й яка може бути в такому випадку доконечність! Алегорія — роздуми. Зображено мить, яка може тривати хвилину, годину, день, вічність. Чотири символічні постаті. Дві зображено фронтально, їх розвернуто на глядача — материнство в образі матері з немовлям у правій нижній частині композиції і робітник у лівій. Робітник, за задумом автора, вочевидь мусів би символізувати роботу як таку. Це вдалося. І тоді на думку мимохіть спав ще донедавна панівний метод соцреалістичного вишколу. Трударя-робітника завжди зображували в процесі праці або при одержанні ним державної нагороди. Сталевари, комбайнери, ланкові, шахтарі з чистими обличчями виходять з-під землі, міліціонери, які ловлять злочинців — усе мусило прославляти труд, натомість не прославляло переважно нічого, бо було брехливим, вигаданим, фальшивим. А тут, у Нагулка в «Дні» — стомлена постать людини під деревом, і уява глядача сама домальовує образ. Це ж трудар. Просто посередині — дещо видовжена фігура оголеного чоловіка і вдалині орач із конем. Буяння природи мусило б символізувати Месопотамію чи Єгипет, але символізує Україну. Така вже вдача у волинянина. Що б не малював, а виходить Україна, мила Батьківщина на все життя. Й ота постать на полотні підтверджує стару істину, що людина за-

вжди гола, і як би вона не вбралася, вбрання — марнотне і не впливає на сутність персонажа. І таке: оголена чоловіча постать дещо непропорційно подовжена в порівнянні з іншими. Здавалося б, вона неправомірно подовжена з точки зору нормального людського сприйняття, проте як алегорія — виправдано, адже митець зобразив своє, а ми можемо з цим погоджуватися чи ні. Це ж наш вибір і наша справа.

О. Р.: Юрію, а як ти розумієш віру і що у твоєму розумінні служіння?

Ю. Н.: Віра — це ж не те, що можна взяти у руку, чи повісити як календар на стіну. Віра — це твоя тверда пам'ять, що ти є. Це те, що тобі лишили предки. Це досвід багатьох попередніх поколінь. Віра — це вчення, що доносить до тебе величезну і величну суму знань. Батьківська віра дається людині од Бога. Далі твоя справа. Можеш вибрати іншу. Я б за це не докоряв. Віра — це передусім пошук істини. І, мабуть, саме тут прихована найважливіша істина істин. Це моя четверта складова. Глибина твоєї віри і те, наскільки ти відповідаєш своїй вірі, як ти живеш відповідно до головного Божого закону. Це насправді дуже просто. Живеш у законі, значить пов'язуєш своє життя з вірою і релігією. А не живеш, то й не пов'язуєш. Оце і все служіння.

«Розмова». Цього разу Юрій Нагулко взявся до трактування надзвичайно складної теми стосунків Господа з людьми. Проповіді Всевишнього були мало зрозумілими простому люду. Звертаючись до фарисеїв, Господь сподівався за їх допомоги донести до простого люду свої думки. Натомість парадокс полягав у тому, що проповідники фарисеї не йняли віри Христу, та й не розуміли. Розуміння відкрилося простим пастухам. І донині немає єдності стосовно трактування Господнього вчення і постаті самого Господа. Серед митців — інтелектуалів, художників та письменників — сьогодні мало хто береться до таких тем не лише через брак знань, а й через небажання втручатися у такі надто делікатні сфери.

Двоє зображених на полотні — це Никодим і Господь. Зображено рівновеликі за розміром голови: Господь у профіль, Никодим у фас. Тонкі пальці Христа дисонують із натрудженими руками Никодима. Розмова важка і важлива. Обидва інтелектуали. Тут митець не боїться їх урівняти. Христос іще живий. Йому потрібно навчити людей. Никодим, який був членом Синедріону і мав славу людини освіченої, розумної і поважної, прийшов до Господа з питаннями, чи не найперший із фарисеїв намагаючись зрозуміти Христа. Це саме він спитав у розпачі: «Як може чоловік родитися, коли вже старий?» І почув у відповідь: «Що народжується від тіла — тіло, а що народжується від Духа — дух». Так величезне таїнство стало власністю цілого світу. Хрещена людина народжується двічі: вперше від

матері і вдруге — від Духа Святого. Віруючу людину перемогти неможливо, її береже сам Господь милосердний і ангел-охоронець.

На відміну від загальновідомого сюжету про Петра і Павла — апостолів-друзів, Нагулко подає зовсім іншу версію прочитаного. Насправді друзі Петро і Павло мали багато розбіжностей у баченні і сприйнятті слів Господа. Зустріч їхня сталася в Антіохії. Власне, так і назвав художник інше своє полотно: «Антіохія. Петро і Павло». Юрій Нагулко зображує момент зустрічі двох друзів і з'ясування найважливішого на той момент розуміння чи сприйняття істини. Коли Павло прийшов до Антіохії, то Петро, який спілкувався з язичниками, дружив із ними і навіть намагався хрестити, злякався сказати правду. Правда саме й полягала у стосунках апостола з язичницьким людом. А для художника Нагулка цей момент істини став основою нового, як на мене, кращого за увесь 2007 рік полотна. Велике за розмірами (140 x 130) воно зображує три персони: двох людей — Петра і Павла і пташку. Спочатку здається, що пташка у правому верхньому куті квадрату композиції потрібна лише як деталь, що з'єднує, перекидає місточок від одного персонажа до другого. Але ж не був би Нагулко майстром, якби обмежився таким простим прочитанням. Художник-інтелектуал укотре запрошує до співпраці глядача. Пташка справді з'єднує образи композиційно, але головна ідея — об'єднання двох друзів, їх думок і різного, до того часу, бачення полягає саме у духовному об'єднанні. Пташка — це Дух Святий і допомога Всевишнього. Петро, апостол язичників, не боявся своєї віри. Його таким і подано на картині — розкутий, міцний і правий; очі пильно вдивляються у глядача, аж хочеться сховатися від того навіженого погляду. Носій віри і власних переконань. Людина, яка не побоялася відстоювати свою правоту у час, коли за зв'язок з язичниками можна було й заслужити покарання. Натомість Павло, розсудливий і спокійний, впевнений у своїй правді, на якийсь час стає антиподом, протипологом Павла. Художник піднісся до розуміння й зумів втілити кипіння пристрастей при з'ясуванні стосунків, розмістивши пташку — образ Святого Духа над дійовими особами, підказуючи правильну відповідь, замирюючи їх. Головною ж бо ознакою життя реального і змалюваного є Господня милість.

Марія і Марфа, сестри Лазаря, якого воскресив Ісус. Тема їхнього конфлікту не нова, звичайно, але мало опрацьована, особливо в образотворчому мистецтві. Серед українського сакрального живопису варто згадати полотно Семирадського на аналогічну біблійну тему. Твір досконалий, дуже сильний з точки зору живописної оцінки. Жінки, природа, Христос зображені віртуозно, щоправда митець навіть не намагається

з якоїсь іншої точки зору прочитати, трактувати чи запропонувати якусь іншу версію, крім офіційної. Сюжет передано у кращих традиціях тодішньої академічної школи — штудії, до якої обов'язково зверталися професіонали. Упродовж радянського періоду цю, як і багато інших релігійних тем, не опрацьовували зі зрозумілих причин.

«Марфа і Марія» — складний, неоднозначно прочитаний дослідниками сюжет. Нагулко довго не наважувався взятися саме за нього, не пояснюючи причину. Як на мене, він і цей сюжет трактує виключно по-своєму. Персонажі знайомі й відомі. Дві жінки, дві сестри розмовляють зі Всевишнім. Дві правди і дві моралі. Час зникнення однієї релігії і зародження іншої — важкий для будь-якого народу. Складні протиріччя, з'ясування стосунків, знаходження істини. Кожен відстоює свою. Художник зобразив момент подвійного конфлікту. Марія слухає Христову проповідь, полишивши роботу і повністю віддаючись почутому. Вона втілює лише духовне начало, любов до Вчителя і намагання зрозуміти і сприйняти усе почуте. Постаць Марії розміщено напроти Христа. Така композиційна побудова допомагає глибшому розкриттю образу. Натомість Марфа зображена окремо, спеціально випадаючи з загальної композиції улюбленого Нагулком квадратного полотна. І відбувається дивна річ у сприйнятті образів. Світлом митець підкреслює обличчя і руки Марфи-трудівниці, нагадуючи епізод, коли Марфа спитала у Христа: «Господи, чи Тобі байдуже, що сестра моя лишила мене саму служити?» ... Озвався Господь до неї і промовив: «Марфо, Марфо, ти побиваєшся і клопочешся про багато чого, одного ж потрібно. Марія вибрала кращу частку, що не відніметься від неї» (Лк. 10, 40-42).

Отже, йдеться про матеріальний та духовний світи. Як версію можу запропонувати таке. Батько Юрія Нагулка довгі роки працював директором психіатричної лікарні. Змалечку він прищепив синові любов до хворої людини і, що особливо важливо, повагу до почуттів душевнохворих. Юрій знав із батькових розповідей та зі свого досвіду спілкування з такими людьми, що під час просвітління вони могли проголошувати геніальні думки. Цілком можливо, що в образі Марії він побачив хвору геніальну жінку, яких багато бачив у батьковій лікарні. Віддавши перевагу образу Марфи у живописному виконанні, він зумів передати психічний стан Марії і Христа. Таким чином, живописними засобами художникові вдалося зобразити і змалювати людський конфлікт. А для тих, хто не знає, зауважимо, що історія тим закінчилася, що сестри стали християнками.

Взагалі багато робіт Юрія Нагулка зроблені так майстерно і провокативно з огляду на сюжет, що для багатьох людей, не обізнаних з історією

релігії чи біблійними мотивами, такі твори слугують запрошенням до вивчення сакральної історії. Таким даром похвалитися може далеко не кожний митець.

«Чекання» — твір, який не привертає до себе особливої уваги, аж доки не роздивишся детально. Згусток емоцій і вражень, свідоме переплетено з підсвідомим. Назва народилася з першими начерками майбутньої картини. Чекати можна на щось, чекати можна на когось. Багато людей чекають на зустріч з батьком чи матір'ю, яких уже давно немає поміж живих. Такі зустрічі врешті відбуваються у снах чи роздумах. Полотно «Чекання», де зображено дивовижної краси пейзаж за прочиненими дверима і три нечітко промальовані людські постаті, завершують нав'язаний настрій, стан душі майстра у той час. Тут немає релігії, тут спомин і смуток лірика, а засвітиться сонечко і туга зміниться феєрією. І те і те потрібно митцеві, бо майбутні образи народжуються несподівано, незалежно від пори року.

Саме так трапилося, коли схотілося Юркові повернутися до юнацьких вражень. Колись давненько, на межі восьмидесятих він намалював млин — експресивний, внутрішньо динамічний, кольорова гама тоді була насиченою, локальні кольори ніяк не хотіли змішуватися. Але пройшли роки. Змінився настрій, статус, розуміння буття. На думку прийшов старий млин, але уже зовсім в іншій іпостасі. Експресивний юнак перетворився на зрілого дядька — розумного, бувалоного в бувальцях, доброго, впевненого у собі. Тут немає політики, немає подвійного образу — явного чи прихованого, а є натомість просто полотно «Червона весна», де все довкола випромінює радість буття і славу кожній прожитій хвилині у цьому раю — весняній українській провінції, без міського галасу, політичної боротьби, зради і ненависті. Млин, церква, місточок і човник, рожевий ліс і небесна блакить. Нічого зайвого і нічого кращого немає...

Юнацькі спогади народять іще кілька яскравих пейзажних мотивів. Ось у «Тиші» і «Полуденному місяці» (обидва 2006 року) старий млин подано в різних ракурсах з неодмінною річечкою і високими деревами.

Повторення сюжетів, як і повторення образів є нормальним явищем для художника. Юрій Нагулко не є винятком. У творчості він неодноразово вертається до улюблених мотивів, сюжетів, експериментує з кольорами і кольоровими сполуками. Залишаючись чітким прагматом у житті, з логікою своєї архітектурної освіти, він може з приємністю зробити малюнок чи картину, базуючись на спогадах чи залучаючи у майбутню композицію враження після сну або видіння. Цим пояснюємо малу кількість творів, де присутня архітектура. Юрина логіка цікава, хоча, як на мене, дещо дивна.

Ю. Н.: Мені дуже подобається архітектура в житті реальному. На вулиці, в місті, в горах, в селі чи селищі. Але я завжди пам'ятаю одне. Архітектура — церква, костел, млин чи сільська хата є витвором чужого генія. Автоматичне копіювання, перенесення вже готового твору в інший твір, якщо це не студентські студії, — плагіат і, навіть, крадіжка. Я в інше граюся. Я часом придумую архітектуру і малюю її, згадуючи свою студентську молодість. Чого-чого, а архітектури в інституті я вивчив різної — від образу і стилів до конструктивних рішень безлічі архітектурних деталей. Дуже не люблю, коли архітектуру спотворюють у живописі чи графіці. Це двічі нечесно.

О. Р.: Юрію, а чому практично ніде в твоїх роботах немає техніки?

Ю. Н.: Почну здалеку. Все живе: людина, тварина, дерево, річка — має свій колір, воно світиться. А техніка практично завжди мучить природу, дисонує з довкіллям, натомість стосовно живої природи є мертвою субстанцією. Дерево чи квітка, незалежно від моди, подобаються людині завжди. На природу, як про мене, не може бути моди. Вона одвічно красива. І це природно. А техніка завжди пристосовувала людину до себе. З усієї накопиченої в світі техніки єдине, що я малюю — це млин. І то не млин як такий, а його образ. Усе інше — переспіви. Мені це не цікаво.

Є полотно, алогічне щодо побудови композиції і джерела світла, за чим завжди пильнує майстер. Що це — помилка, чи виклик? Йдеться про «Благословіння». Вертикально видовжена композиція (120 × 50), два обличчя — старця та юнака. В останньому я вбачаю самого Юрка, але років сорок тому. Виявилось, що не помилився. Це справді він — Юрій. Натомість на цю тему розмовляти не схотів. Чому — стало зрозуміло пізніше, в часі наших багатогодинних розмов у замиському будинку біля каміну. Видіння прийшло під ранок на межі сну і пробудження. Святий старець назвав хлопця майстром. Тоді Юрко нічого не зрозумів. Він справді хотів стати справжнім теслею і, можливо, колись — майстром-будівельником. Про майстерність художню не йшлося. Святий, що прийшов уві сні, певне, був Миколаєм, бо все сказане збулося.

Молитва — це стан душі. У молитві собі збрехати неможливо, тому що інакше молитва не складеться. Певне, саме тому колишня комуністична влада так боялася молитви і нищила все, з нею пов'язане. Трагедію нищення культури, зокрема церковної, кожен пережив сам-по-собі. Хтось мовчки, хтось літературно («Собор» Гончара), відзнятим фільмом чи усною розповіддю. Юра створив полотно, що випадає з його звичної манери. «Молитва» завершує його мистецький 2007 рік.

Молиться старший чоловік. Апостол це чи письменник, чи, може,

тесля — то як хто побачить. Власне, це жодного значення й не має. Молитва усіх вирівнює й усіх єднає. Правдиво віруючого перекупити неможливо — ось лейтмотив усієї Юриної творчості. Він не пише ікони. Він створює сучасний живопис на релігійні теми. Він досягає успіху саме тому, що є людиною високої моралі і міцної віри. Він вмирав після автомобільної катастрофи і залишився жити лише дякуючи провидінню і Господу. Після таких травм не виживають. Він народився вдруге і вдруге на шостому десятку років вчився ходити. Молитва, віра і міцний дух підняли його з ліжка і зробили вдруге фізично міцною і здоровою людиною. Митець знає силу молитви і ніколи не зрадить своєї віри. Можливо саме тому до нього, уже зрілого майстра, несподівано прийшов успіх. Це тому трапилося, що художник не шукав слави, не шукав популярності, а чесно працював біля мольберта у маленькій кімнатці в гуртожитку, на шести-метровій кухні вночі, коли спить родина, пізніше в студії, а нині у власній майстерні. Праця і молитва — ось складові успіху.

«Антоній» — образ фантастичної для сучасного сприйняття людини. Він — перший чернець, реальна людина, від якої пішла ціла плеяда служителів віри. Людина-кокос, людина-великомученик, великий українець, учений і філософ, людина, сила якої творила чудеса. Для того, щоби відобразити таку постать, її треба було зрозуміти. Нагулкові тут допоміг випадок.

Ю. Н.: Це було сірої осені в Чернігові. Екскурсія з історії міста закінчувалася. Екскурсовод-атеїст розповідав завчені тексти, паплюжачи святі храми і православну віру, аж раптом сказав майже пошепки: «А тут відбуваються ненормальні явища. У цьому місці з'являється видіння. Насправді ж, товариші, це лише пара, що незрозумілим чином перетворюється на образ старця. Як не парадоксально, але усе зафіксовано і науковий атеїзм вважає це явище паранормальним. Стояти тут не бажано, бо люди неприємніють. Там аномалії і неправильна енергетика». Зрозуміло, що я одразу став на вказане місце. Став і довго молився. Не знепритомнів, але відчув у собі видіння. Коли повернувся до Києва, зафіксував дивні зміни. Один за одним до мене почали приходити образи майбутніх творів. Так з'явився спочатку «Святий Антоній», пізніше «Антоній і Феодосій» і ще кілька святих, які згодом знайшли свої місця у багатофігурних композиціях. Дивно те, що практично всюди у живописі помінявся мій, тоді улюблений, охристий колорит. Я почав працювати у зеленій гамі.

Антоній — це духовний початок слов'янства, мудрець, мислитель і навчитель. Це стійка людина, людина віри. Ось у цьому, певне, і полягає головне дійство, коли заможна людина змінила матеріальні багатства на ду-

ховні. Це була особистість надлюдської сміливості, бо могла сказати князю таке, про що інші боялися думати. Її поважали і боялися. Боялися духовної сили, яку Антоній черпав із власного, кришталево чистого життя. Він жив у монастирі на Афоні, а коли час настав, пройшов тисячі верст до Чернігова і заснував підземний монастир, де вирив житло і збудував церкву у сухих чернігівських підземеллях. Портрет, чи, краще, образ Антонія Нагулко побачив водночас. На думку спали твори великого і улюбленого російського живописця Нестерова, який також присвятив своє творче життя змалюванню християнських сюжетів. У творі чітко виокремлені три плани. Перший — портрет, другий — річка, свята Десна і третій — українська далечинь. Твір адресний. Пейзаж писаний з натури крутого чернігівського берега. Обрій реальний, рефлекс червоної хмари у блакиті води — не вигадка. Таке буває у природі. Просто це треба побачити. Мить, єдина мить і усе зникло. Подібне любили фіксувати Васильківський і Світославський, Мурашко і Левітан. Такі настроєві пейзажі є у Деревуса і Григор'єва, Глуценка і Шишка. «Антоній» — робота знакова.

«Волхви» — люди, які перші засвідчили народження Бога. Тут також усе містично. Юрій Нагулко пишучи це полотно, досконало вивчав історію сюжету. Стосовно волхвів він має своє бачення, вважаючи факт приходу людей спочатку до Ірода, а потім до Віфлеєму закономірним. Людський шлях був освячений зіркою. Ця історія не має часового початку та закінчення. Вона вічна, як і вічні сподівання на прихід Месії. Цілком можливо, що Месію чекають й донині. Перші волхви принесли Господу три речі: ладан, смирну і золото. Золото символізувало земну владу, аби Господь став царем. Твір «Волхви» написано 2005 року на межі захоплень живописцем охристими і зеленкуватими кольорами. Полотно і поділене на дві частини — золотаву вгорі і зелену споду. Розсипане на столі золото відблискує сяйвом, яке подобається малювати художнику. Золото і слугує логічним джерелом світла, вихоплюючи з темряви постаті й обличчя. А ладан і смирна — це не для людей, це — для Господа. Тут відчуваємо індивідуальність художника.

В картині «Динарій кесаря» художник Нагулко спробував мовою живопису проілюструвати одну з найбільш складних життєвих істин. Розповісти про високу мудрість Синедріону. Йшлося про важливе — чи давати податі Кесарю? Це питання виникало сотні разів у всіх народів світу, де на місце Кесаря приходили інші, але суть від цього не змінювалася. Стара історія жива донині, і так само актуальна в наш час, як і тисячу років тому: як у податі Кесарю принесли динар із його зображенням. На питання — хто ж тут зображений — Кесар мусив відповісти, що зображений саме він,

Кесар. Звідси мудрість: Кесарю — Кесареве, Богу — Богове. Конфлікту не трапилося, всі тихенько розійшлися. Безумовно, полотно розраховане на сприйняття людини обізнаної. Багатодетальна композиція зображує саме момент передачі грошей. Художник вдало зобразив розпач Кесаря і радість мудреців. Несподівано важливими у розкритті головного образу, витримуючи смислове навантаження, стають постаті на другому плані — натовп. Митець не полінувався промалювати кожну з них, надавши щільним портретам індивідуальних рис. Це, безумовно, інтелектуальний живопис, що відроджує в Україні мистецькі традиції, втрачені через засилля чужої, не притаманної благословенній країні, моралі.

Найостанніша на сьогодні — на початок 2008-го року — є серія «Фрески». Образи — це ікони на дошках. Фрески цього разу символізують уцілілі зразки святого писання на стінах зруйнованої святині. Усе довкола — розмова майстра сучасного з майстром старим. Старий твір несе в собі енергію минулих років і може чимало розповісти допитливому глядачеві. Почалася серія з двох близьких за розміром і композиційним вирішенням робіт — «Святого Георгія» і «Святого Миколи», що нагадують ікони. Але лише нагадують. Це не ікони. До Юрія Нагулка повернулося бажання і необхідність працювати в охристих тонах палітри. Певне, підсвідомо, бо саме такий колір мають старі образи на дошках і на стінах. Знищення моральне має один колір — чорний. Наступним у циклі «Фрески» народився живопис «Вічне». Якщо в перших двох творах головними залишилися образи персонажів — святих Миколи і Георгія, то у третьому творі циклу до зображення невідомого святого долучено два художніх прийоми, що примушують глибше зрозуміти написане. Промальований образ переростає у тло — зруйновану фреску, а в нижньому лівому куті композиції з'являється рука з мастахіном. Так художник сучасний окреслює свою присутність.

Наступний твір «Зустріч». Святий із залишками фрески перетворюється на спільний образ зниклої давнини, а в лівому нижньому куті знову з'являється «чужий» для класичного сакрального сюжету образ. Це реальний маленький хлопчик, дуже схожий на юнацькі світлина самого Нагулка.

У наступному творі циклу «Спочатку було слово» часові межі стискаються і достатньо чітко промальована постать митця-художника протиставлена мудрецю з далекої фрески. Відбувається діалог майстрів як діалог генерацій. Роблячи різними за розмірами зображення, Нагулко навмисне підкреслює велич фрески і своє ставлення до діалогу, бо в образі митця вгадується сам Юрій в юнацькі роки.

Завершує цикл «Фрески» твір «Свято», де діалог часів виводить у головні героїні святу Оранту і Нагулкову дружину Олену. Мовчазне розуміння жіночої долі і жіночої місії — продовжувачки роду. Цикл не завершено.

Як і всі творчі люди, Юрій Нагулко — людина не пересічна. Мрійник і філософ, прагматик і лірик, він ніколи не буває вередливим чи зверхнім. Часом мовчазним. Він інтроверт. Він спілкується з людьми і підпускає їх до себе лише тоді, коли людина йому подобається. Соціальний статус і посада тут значення не мають. Його заспокоює нічна тиша і спів соловейка на межі ночі і ранку. Зрозуміло, що у такої людини багато знайомих і чимало друзів. Його радо сприймають у гурті. Може і не всі його розуміють, а може не всім це і потрібно. Але є людина, яка і розуміє і любить митця, як ніхто інший. Це — муза майстра і його любов. Це — красуня Олена, якій митець завдячує багато чим. Це саме вона знайшла такий модуль у великій родині, де все довкола присвячене мистецтву. Особистість щира і відкрита. Душа родинних свят, коли за столом збирається до півсотні людей з Волині, Донеччини, Київщини. Тут усі рівні. Тут усі рідні. Чуття єдиної родини — на снага майстра під чужою опікою його музи.

Олена: Юра — людина з надзвичайно сильним характером. Разом із тим такої ж скромності, ввічливості і толерантності. М'який і лагідний у спілкуванні з іншими, насправді він вир енергії. Енергії внутрішньої, не показної, а справжньої. Дивно, але багатьом, навіть близьким друзям, не завжди зрозуміла його сутність. Я не можу сказати, що він аж такий простий і спокійний у житті. Зовсім ні. Але він інтелігент. Він не дозволить сварки і не дозволить підвищених тонів. Він усього досягає, але без істерик, які сьогодні можна побачити на кожному кроці у «виконанні» інших людей — від політиків вищих ешелонів до секретарки ЖЕКу. Вся перша половина його життя була складним шляхом до істини. Я маю на увазі істину мистецьку. Тривалий час я була його повним антиподом. Бо ми зустрілися вже дорослими і сформованими особистостями. Його життя інтелектуала із західної сільської глибинки помножене на досвід інтелігента маленького південного промислового міста зробили Юру у щоденному житті невибагливим мрійником. Він став споглядачем і співстраждальником довкілля. І ще. Життя довкола спровокувало у ньому жорсткий внутрішній супротив. Довгі роки він усі розмови починав зі слова «Ні». Але якщо він казав «Так», то захищав своє «Так» до кінця, я думаю, що він захищав би свою правоту до останньої краплі крові. В ньому ширилася внутрішня сила, а виходу енергії не було. Все, що можна було зробити на роботі, він зробив. Певне за рік він виконував

п'ять планів чи норм. Він не дарма почав зятятю працювати саме як художник. Він самовиражався в малюнку і в живописі. Він був і залишається людиною надзвичайно стабільною. Як справжній мудрець, докази своєї правоти він глибоко приховує. Він завжди є могутнім стражем власного вибору — життєвого і творчого. Перша фаза його творчого життя опівувала спостереження і страждання довкола. Він змальовував себе самого, часом не помічаючи, що дає собі об'єктивну оцінку. Стійкий і осмислений шлях до Господа окреслився тоді, коли Юра був уже зрілою людиною. Він завжди стояв на сторожі свого вибору. Цим пояснюється його рання творчість зіткана з протиріч, страждань і власних переживань змальованих героїв. Він довго формувався як особистість, слідкуючи за власним формуванням, немов би збоку. Пізніше трапилася страшна аварія. Юра вижив і став ще терплячішим. Можливо саме тоді і відкрився його власний шлях до Бога. Докорінно змінилася тематика його творчості. Щось відкрило йому сміливість його особистих переживань і почуттів. Він став захисником власних життєвих принципів, залишаючись напроцуд сильною особистістю і життєлюбом. Як такий — він багатогранний. Він наділений господнім умінням проникати у явища природи. Він інакше відчуває захід сонця, розпускання квітки, пробудження річки. Мені часом здається, що він бачить запах. Його талант митця полягає в глибині почуттів і вмінні, дарі, як на мене, підсвідомо передати це у творі, відчуваючи засоби передачі — фарби, полотно, ґрунт, як ніхто інший. Світ його переживань пов'язаний із природою, кольором, світлом, енергіями. Це, так би мовити, одна зі складових його цілісного образу. Це те, що йде з підсвідомості. Інша складова — це те, що йде від розуму. Це його непохитна віра. У житті він — захисник, а логіка його переживань пов'язана з логікою переживань Христа. Інколи мені здається, що він знає все. Він вивчив стільки богословської літератури, що, думаю, міг би читати лекції з цього предмету. Є секрет. Він хоче створити цикл робіт — Євангелія у живописі. І безумовно створить, бо євангельські сюжети — це вже не просто композиції. Для Юри це — життя.

Р. С. Мною писані, а Вами читані сторінки, що в них лише маленька часточка розповіді про непересічну людину, великого українця, самобутнього художника Юрія Нагулка. Зрозуміло, що розповісти треба ще багато. Розповімо згодом. Кращі творіння Майстра попереду. Ваш. Олексій Роготченко.

ЯК АРТ-ЖЕНЕВА ВІДКРИЛА АРТ-УКРАЇНУ

2008

У сучасному світі існують слова і словосполучення, зміст яких нікому пояснювати не треба. Як приклад можна навести кілька: «Мерседес», «Вашерон Костянтин», «Женева». Це слова-символи, що вже несуть у собі інформацію. У мистецькому світі також є магічні символи. Сьогодні вже не треба пояснювати значення слів «імпресіонізм», «Венеція», «Софія Київська», «Сотбіс»... Можливо, цей перелік міг би бути продовжений до десятка чи навіть до сотні зрозумілих для мистецької спільноти світу значень. Ми ж звернемося до теми виставкової. Художня виставка – феномен мистецької праці художника, галериста, музейника, критика, глядача, покупця. Як і в кожній глобальній справі, тут є свої «закони жанру». Так скажімо, в розвинутих країнах Центральної та Західної Європи галерею, що не обрала участі у жодному з трьох найпрестижніших форумів — Art Basel, Europ'ART Geneve, FIAC, — серйозно не сприймають.

Твір художника, у переліку виставок якого немає участі у згаданих подіях, купують за рівнем ціни, що відповідає еквіваленту ціни творів Андріївського узвозу. Участь у таких проектах — забаганочка не з дешевих. А точніше, дуже дорога. Дванадцяти метровий бокс у Женеві коштує експоненту за чотири дні понад \$15 000. Дорога плюс усі інші формальності — майже стільки ж. Дозволити собі розкіш такої виставки, хай навіть дуже престижної, можуть не лише не всі галереї, а й не всі країни. Стосовно женевського форуму слід згадати ще про одну, суто швейцарську, особливість. У позаблоковій, супер багатій, нейтральній до всіх і всього Швейцарії, яка є законодавцем стилів і напрямків у мистецьких процесах світу, продати з виставки картину чи скульптуру практично неможливо. У цій країні напрацьовуються, продаються і купуються імідж та ім'я. Тому учасниками Женевського щорічного мистецького салону є або дуже багаті, або дуже відомі. Це й пояснює відсутність у переліку учасників країн, сучасних музеїв, галерей та персонально худож-

ників середньої ланки. Женева — лакмус. Цим усе пояснюється. Тут ніхто ні на кого не ображається, ніхто нікому не заздрить, не дає порад і не висловлює вголос своєї думки. Тут спостерігають і роблять висновки на майбутнє. Ці висновки переважно стосуються місця держави і тих, кого ця держава репрезентувала у спільних світових мистецьких перетвореннях. Відкриває мистецький форум перша особа держави — президент. Посли і консули всіх країн, представлених у Женеві, обов'язково відвідують виставку разом з аташе з питань культури, на виставку обов'язково приходять керівники найбільших і найпотужніших фінансових корпорацій, представництва яких розташовані в Женеві і які керують світом. Щодня організаторами виставки продається понад двадцять тисяч квитків і приблизно стільки ж каталогів. Мистецьку акцію висвітлюють усі засоби масової інформації Швейцарії та навколишніх країн, а вулиці затишної Женеви перетворюються на суцільний банер, що розповідає про художню виставку і запрошує на неї. Ці мистецькі заходи відбуваються в Палекспо — найпотужнішому сучасному павільйоні, який важко взагалі з чим-небудь порівняти. Тут відбуваються форуми — покази лідерів світової автомобільної, годинникової, ювелірної, книжкової індустрії. Це вищий рівень показу продукту, що його виробляє сьогодні та чи інша галузь. Мистецького продукту також. Зрозуміло, що не всі експозиції тут відкриваються першими особами країни, але, як правило, те, що стосується «високої моди», байдуже — автомобіль це, мотоцикл, діамантова прикраса, живописне полотно чи графічний аркуш, — супроводжується особистим дотиком найтитулованішої європейської і світової еліти. Підтримати такий високий рівень дуже важко. Зібрати гроші на участь — це навіть не пів справи. Журі задовго до відкриття розглядає концепт і рівень робіт, що пропонуються до експонування. Дозвіл отримують не всі.

Експозиція Арт-Женева цього року відсвяткувала свій 17-й рік народження. Порівняно з Арт-Москвою, Венеційським бієнале та Арт-Базелем це напрочуд делікатна, навіть камерна експозиція як для такої події. Чотири «вулиці» завдовжки по триста метрів. У кожній — по 40 галерей. Експозиція — це П-подібні бокси праворуч і ліворуч. Посередині — широка «вулиця», по якій нескінченною лавою ідуть відвідувачі, їздять електромобілі і спеціальні інвалідні візочки. «Вулиці» мають назви «А», «В», «С», «D». Кожна галерея має номер і власну назву з обов'язковим зазначенням країни. Умови експонування творів напрочуд жорсткі. Можна, але не бажано, експонувати три твори від стелі до підлоги за умови, що твір не вищий за 70 см. Відстань між творами по горизонталі не може бути меншою як півметра. Тобто, м'яко нав'язуються умови

музейного експонування. Це не ринок, не базар, — підкреслюється у кожному виступі організаторів. Це формування мистецьких смаків. Трохи далі від чотирьох головних магістралей розміщується ще одна — п'ята. П'ята — без назви. Тут виставлені ручної роботи вжиткові речі, які можуть вважатися образотворчим мистецтвом, — скло, авторська кераміка, ковальські вироби, біжутерія і навіть тиражний живопис. Такі бокси коштують значно дешевше, але й ставлення до них інше. Минулого року одна українська галерея вела перемовини з організаторами стосовно експонування у такому боксі. Яке щастя, що та акція не відбулася! Почати з такого — це пляма для країни на довгі роки. Мовчазні у спілкуванні, проте аж надто язикаті у критичних матеріалах, західні мистецькі критики могли б дати таку характеристику державі, яка виставилася поза конкурсом, що подальші наслідки передбачити було б складно. Про одну з азійських країн, яка, певне, не була обізнана з писаними і неписаними правилами і, бажаючи сподобатися західному люду, привезла досить відвертий живопис, — згадують і досі. Останні кілька років ця країна не приїжджає. Про Україну, як мистецьку державу, на цьому форумі знали мало. Українці були й раніше репрезентовані в Женеві, але практично завжди від інших держав, під прапорами неукраїнських галерей. Утім, сьогодні напрочуд багато митців з інших країн прославляють не свою батьківщину. Цей процес перекочував від контемпорарі венеційських бієнале, де мода запросити митця з малорозвиненої країни була схвально сприйнята артистичним соціумом. Така собі гра у гру. Уперше Україна як держава, що є рівною серед рівних, заявила про себе цієї весни. На «вулиці» С у боксі 12 була експонована київська художня «Галерея Тетяни Миронової». Нижче, під назвою, було написано два рідних слова: «Київ», «Україна». Місце, треба сказати, організатори дали не просте. Перехрестя двох мистецьких доріг. Сама ж «вулиця» С була головним проходом, щось на зразок Гранд-каналу у Венеції або Хрещатика у Києві. Люду через галерею пройшло тисячі. Україна в особі приватної «Галереї Тетяни Миронової» привернула до себе неабияку увагу як з боку мистецького світу, так і з боку рядових відвідувачів. За експозицію і за привезені твори галерея отримала вищу оцінку суворого місцевого журі. За першу позицію — «дуже добре», за другу — «відмінно». Такої високої честі удостоїлись цього року лише кілька презентантів. На суд Женевського глядача було представлено твори Андрія Ментуха, Романа Жука, Сергія Гая. Уже в першому критичному матеріалі про виставку в Палекспо, що транслиювався роликом щогодини по Швейцарському телебаченню, підкреслювалося, що Україна привезла інтелекту-

альне мистецтво. Просторовий міфічний живопис А. Ментуха і витончений академічний малюнок у віртуозному виконанні Р. Жука, кольорова експресія С. Гая зачарували глядача. Явних лідерів на виставці не відчувалося. Загальний рівень — високий. Слово «салон», за яке у пору моєї студентської юності на початку семдесятих можна було вилетіти з художнього вишу і вже точно не потрапити до республіканської чи бодай всесоюзної худ виставки, цього разу набуло зовсім іншого, протилежного значення. Переважною більшістю галерей був представлений живопис. Як пояснила одна з провідних арткритиків Швейцарії Катерина Боурлет — випускниця Сорбонни, доктор мистецтвознавства, експерт-консультант із образотворчого мистецтва, — сьогоднішній живопис мусить бути лагідним і приємним і жодним чином не провокувати агресії. Важко не погодитися. Знов у пошані майстерність. Професійно виконаних робіт дуже багато. Можливо, це — салон. Але дуже добротний, дорогий і престижний. Сьогодні з напівлайки це слово знову перетворилося в назву одного з напрямків мистецтва. Гідний, треба сказати, напрямок. Відроджені київські живописні та скульптурні салони в Українському домі — яскраве тому свідчення. Думка мистецького критика практично завжди суб'єктивна. Теоретично об'єктивним був колективний «розум», якого, на щастя, позбулися. Мені, учасникові сімнадцятого женевського арт форуму, що проходив між 30 квітня і 5 травня цього року, сподобалися твори таких учасників: нефігуративний живопис Неллі Вайсенберг із Мюнхена, живописна графіка Алексея Наумова із Риги, «Портрет Інфанти» Маріо Сорія з Барселони, «Тридцять інтимів» Балаша Кульксара з Будапешта, живописні натюрморти Джі Юн Чой і «Металева божевілля» — просторова композиція Ні Квін Кім із Сеула, Лаурент Чабот із серією жовтогарячих композицій із Женеви, віртуозний живопис професора Кіма Тае Хо з Кореї, дорослі комікси Алонсо Маза із Мексики. Найцікавіші скульптури були від Альберта та Арсена Аветисянів із Парижа.

Відкриттю нової держави у мистецькому форумі такого рівня раділо багато творчого люду. Але з усіх відвідувачів найбільша подяка була від українців, котрі мешкають у Швейцарії. Творцям, чії твори експонувалися, і власниці української галереї Тетяні Мироновій було присвячене недільне богослужіння громади...

Женева–Київ. Травень 2008

РЕАЛІСТИЧНИЙ НЕРЕАЛІЗМ РОДИНИ НАДЕЖДІНИХ

Нотатки глядача

2009

У практиці професійного критика часом трапляються знайомства з новими іменами, творами, художніми акціями, коли одразу, з першого погляду, розумієш, що не написати про бачене та відчуте не можеш. Тобто, мусиш висловитися, поділитися враженнями з тими, хто з якихось причин не відвідав, не побачив, не відчув. Так, чи приблизно так, я зрозумів веління душі, коли відвідав виставку творів родини Надеждіних. Батько Михайло — метр сучасного українського мистецтва, його діти — дочка Оксана і син Андрій — художники, живописці, графіки. Власне, в тому, що трапилася виставка родини, нічого нового чи несподіваного немає. Так, наприклад, кілька років тому в Москві, у найприсутнішому виставковому залі на Кримській набережній пройшла виставка п'ятнадцяти колишніх республік СРСР, а нині суверенних держав. Від України експонувався проект «Батьки і діти». Звітували родини Якутовичів — Георгія та Сергія і родини Яблонської — Тетяни Нилівни та її дітей — Гаяне, Ольги. Проект сприймався концептуально, викликав живий інтерес, до виставки ішли тисячі глядачів. А у Києві, в Україні — свій концепт і свій проект. Родина Надеждіних. У мистецтвознавстві треба, зрозуміло, бути чесним і щирим. Сказати, що Київ не мистецьке місто неможна. У Києві щоденно відкривається три-п'ять художніх виставок різного рівня. Лише в залах Національної Спілки художників щомісячно експонується шість-сім експозицій. Пишні відкриття, гарні слова, квіти, а на другий день, трапляється, і нема нікого. Зачарувати ситий у мистецькому сенсі Київ вкрай важко. Переважна більшість виставок достатньо високої художньої якості. Планку піднято так високо, що багато митців уже й не бачать своєї персональної виставки-звіту на Львівській площі в Будинку художника. Наш випадок принципово інший. Було гідне відкриття, слово держали вищі мистецькі чини, митці, мистецтвознавці, друзі, а на ранок наступного дня людей прийшло іще більше. Явище рідкісне, коли на виставку не розкрученого киянина чи іноземця,

а чесних, скромних трударів мистецької ниви з регіону прийшло стільки столичного люду. Відвідування виставки безкоштовне і, треба додати, що людина, яка не дуже захоплюється мистецтвом, на таку акцію навіть безоплатно взагалі не ходить. А тут прорвало. Люди йшли, люди розпитували, цікавилися, сперечалися і навіть кричали. Я давно такого не пригадую. Це, як добрий знак для письменника, коли крадуть в магазині його книгу, вибираючи її серед тисяч інших. Дві жіночки — одна літня, інша середніх років, голосно обговорювали два твори: один батьковий, інший — сина. До них підійшла дівчина, певно школярка старших класів чи, може, студентка. Вона жваво включилася у бурхливу розмову-диспут, обірвавши суперечку дорослих улюбленою фразою мого дев'ятнадцятилітнього сина: «Та це ж просто супер». Обговорення завершилося. А, власне, все ж і сказано. Чесно, безкомпромісно і по-юнацьки щиро.

Митці і організатори художньої виставки дуже не люблять і сваряться, коли хтось підглядає, як робиться експозиція — таїнство майбутнього видовища. Тут немає дрібниць. Невгадане місце на стіні для твору, косо приклеєна етикетка, облуплена рама на творі можуть великого лиха накоїти. Усе важливо, адже з дрібниць складається образ, а правильно зроблена експозиція — запорука успіху. Це, немов вбрання. Може бути модна сукня, а на ній пляма, чи костюм з невідпрасованими штанами — на успіх не сподівайся.

Знаючи, що заважати не можна, довелося порушити правила. До Києва приїхав у відрядження кримський художник Віктор Баррас — коваль, дизайнер, архітектор, який закінчував славнозвісне Мухінське училище в Пітері, людина у мистецтві обізнана. Ми саме виходили з чудової виставки «Донецький пленер», розташованої у правій частині виставкових спілчанських залів, коли побачили, як міцний хлопець, з чудернацьким як на сьогодні, але таким зручним ящичком для інструментів, закінчував експонування родинної виставки. Віктор сказав: «Давай прошмигнемо метеликом по залах, так хочеться подивитися, я ж сьогодні від'їжджаю до Сімферополя, а нутром чую — справжнє мистецтво». Так і зробили. Чергова не зупинила. Хвилина затяглася на годину. Хлопець продовжував робити своє діло і не звертав на нас уваги. Він був на своїй хвилі у своєму світі, а ми спочатку пошепки, а потім уголос почали обговорення.

«Я щойно з Парижу, — сказав Віта, — там нефігуративу повно-повнісінько, а таких от творів немає». Я був цілком згідний з тлумаченням друга, і раптом здалося, що знаю чому. Певне, настав момент істини мого професійного мистецтвознавчого розуміння їх родинного мистецтва,

можливо і нелегкого для сприйняття, але ж такого чесного, власного, не-вигаданого і нецитатного.

Батька — Михайла Надеждіна знаю давно. Спільчанський люд, як цигани чи спортсмени усього світу — родина. Чуття єдиної родини — це про нас. Митець, де б не жив, у Горловці, Кіровограді, Детройті чи Римі, залишається митцем. За нашими неписаними законами митець будь-якого напрямку у мистецтві, якщо постукає до твоє оселі чи майстерні, завжди бажаний гість. І навпаки. Де б не опинився — у Празі на Карловому мості, на Монмартрі у Парижі чи на Андріївському узвозі в Києві, якщо ти митець, художник, стаєш гостем бажаним, навіть, коли треба поділитися можливим заробітком. Слово «мафія», яким так лякали за радянських часів наш люд, у перекладі з італійської усього лише «родина». Художня ж родина у великому вселенському розумінні — субстанція космічна. Митець на відміну від інших мислить не категорією, а образом. Через те до митців ставлення буває різне. А вже хто по відношенню до кого неадекватний, питання більше філософське. Стосовно наших іменинників ці роздуми мають пряме відношення. Перше і найголовніше — таланту байдуже, де жити, до якої церкви ходити і якою мовою розмовляти. Талант є категорія Господньої милості і поцілунку у чоло. Досвід Надеждіних спростовує вигадку, що справжнє мистецтво створюється лише у столицях. Промисловий Кіровоград народив і випестив родину надзвичайно талановитих і потужних у мистецькому розумінні художників. А те, що батько упродовж 45 років не зрадив обраному шляху, породило мистецькі уподобання дітей. Діти мусять бути краще від батьків, бо такий закон життя. А в нашому випадку творче змагання не залишає переможених. Це той щасливий момент, коли усі у виграші. Творчість — це постійний пошук і вічний рух. Михайло Надеждін по життю рухався упевнено. А шлях тернистим був.

За дивною логікою життєвих стосунків людські долі переплітаються, зустрічаються, розходяться в різні боки і знову об'єднуються. Про Михайла і про його творчість колись я тільки чув. Пригадую 1983 рік. Вступ до Спілки художників — етапний момент життя і очікуваний, бажаний результат для творчого працівника. У восьмидесяті — це квиток у благополуччя. Член Спілки художників мав стабільний заробіток у Художньому фонді, а роки творчої роботи зараховувалися до пенсійного стажу. І, що найголовніше, не відвідуючи обов'язкову державну службу, людина не була «тунеядцем». Для багатьох Спілка художників так і залишилась маревом. І коли сьогодні хтось починає співати пісень, що художнику за радянських часів жилося погано, не вірте. Перш за все спитайте, якому

художнику. Якщо заводському — це одна історія, якщо спільчанському — інша. Насправді це був комфорт у одній окремо збудованій державі — Мистецькій Державі. Є, що згадати. П'ять тисяч карбованців за рік — заробіток у Художньому Фонді, п'ять — в художньому салоні, п'ять і більше — закупки з виставок. Це тоді, коли інженер на виробництві, вчитель, лікар і т. п. за місяць — сто сорок, а за рік мінус податки — тисячу двісті. От і рахуйте, яке життя було. Не в усіх, зрозуміло. До корита треба було дорости, доповзти і бути гідним. Спекуляції і утиски починалися задовго до Спілки. Чи член КППС, чи був на окупованій території, якщо був, чи співпрацював, чи сиділи родичі, що малював і малюєш, чи відвідував комсомольські збори і чи мав доручення? Система вирощувала стукачів і законслухняних перевертнів. Якщо знаходилася провина — митець потрапляв у «розробку», йому пропонували стати провокатором, доповідати, «про що говорять товариші». До комуністичної партії «простих» не брали. Практично всі вони з часом стануть «свідомими», затанцюють гопачка, а світлий образ Ілліча перетворять на гетьмана чи С. Бандеру.

«А чули, цей знову подає до Спілки. Абстракціоніст!» — пролунало у величезній залі, куди зносили папки з документами претендентів. Мені стало моторошно. Я знав про кого йдеться. Це — про Мишка Надеждіна з Кіровограда. Знав і тремтів. За день до секретаріату, на якому вирішувалася доля вступу до Спілки, на мою монографію «Іван Аполлонов» — першу в Україні монографію про професійного художника декоративного мистецтва, скляра — у газеті «Друг читача», де друкувалася лише програмка телеі радіопередач на наступний тиждень, була вміщена розгромна, брехлива, нечесна рецензія. А на ранок примірники з газетою вже лежали в Спілці художників перед кожним з членів спільчанського керівництва. Трагедія здавалася неминучою. Досвід Надеждіна, якого вже тричі провалювали, не пропускали до Спілки, лякав посправжньому. Юнацький запал інколи коїть непередбачувані речі. Коли я влетів до кабінету Головного редактора «Друга читача», що на вулиці Неманській, побачив те, чого побачити не сподівався. За довгим столом сиділа людина в інвалідному візочку з паралізованими ногами... Я не назвався і пішов. Монографії моєї він однаково не читав. Сьогодні замовників і виконавців «злочину» уже немає в живих. Я був на похованні однієї і другого. Земля їм пухом. Шкода, що дорослі і на той момент вископоставлені чиновники від Спілки, зводячи цехові склярські стосунки, підставили геть невинного юнака мистецтвознавця. Моя доля їм була байдуже. Боротьба йшла з Аполлоновим, а могла для мене скінчитися бідой. Господь зберіг. До Чорнобильської трагедії залишалося менше

трьох років. У той прийом до членів Спілки художників ми все ж таки пройшли. Разом. Мистецтвознавець і Живописець.

Пригадую наше знайомство. Ми опинилися за одним столиком у кафе під час перерви якогось чергового з'їзду. Його роботи примітив давно і порівнював їх з творами таких самих бунтарів у мистецтві — Олександром Дубовиком, Олександром Міловзоровим, Галиною Неледовою, Віктором Рижихом, Володимиром Микитою, раннім Андрієм Коцкою і метром Карлом Звіринським. Можливо у кольорі, чи, вірніше, у вмінні кольором зробити образ у цілком самостійному нефігуративному живописі. Серед тих, хто не боявся утисків влади і був кіровоградський митець Михайло Надеждін. «Абстракціоніст, Голова Кіровоградської обласної організації», — сказав Михайло, протягуючи руку. «Опозиціонер-мистецтвознавець, кандидат наук, Голова секції художньої критики Києва, Ваш давній поціновувач», — відповів я. «Певне, Ваша секція більша від моєї організації», — продовжував художник. «У чотири рази, але, якщо у робітничому місті реалістами керує абстракціоніст, значить в цій країні ще не все пропало, і тоді є за що боротися», — усміхнувся мистецький критик. Насправді усе було набагато серйозніше.

Михайло Надеждін вчився у Дніпропетровському художньому училищі. Тоді воно не було імені Вучетича, яким стало за пори навчання там його дітей — Андрія а пізніше Оксани. Другом, однокурсником і людиною спільних переконань у роки студентства для Михайла став Борис Плаксій — одна із знакових фігур українського національного мистецького відродження. І, не дивлячись на те, що батьківщиною митця була Сумщина територіально близька до Росії, із змішаним російсько-українським суржилом, національна свідомість у хлопця стала домінуючою у світосприйнятті. Дідовий дороговказ: «Міша, ти пам'ятай, ми — українці», — окреслив обраний шлях. Дід жив у селі Конstantинівка Сумської області, Хотинського району і був за професією богомазом. По маминій лінії родичі були з міста. Маленького, правда, але міста Бобринець у Бобринецькому повіті. Мамина родина була інтелігентною, усі письменні і освічені. Земельки мали достатньо і кінний виїзд. Працювали каторжно і тримали одного наймита, за що і поплатилися. Куркулі, суд, виселка до Сибіру. Знайома історія. А мої — до Улан-Уде з села Бітюги Великобагачанського повіту, святої багатостраждальної Полтавщини поїхали.

Уже перші самостійні художні живописи Михайла Надеждіна 1964, 1965, 1966, 1967 рр. показали, що на мистецькому небосхилі з'явився непересічний талант. Роки закінчення хрущовської відлиги, нищення парканної виставки в Одесі, бульдозерної в Москві, переслідування націо-

нально свідомих митців у Києві, Львові, Харкові, Дніпропетровську створили атмосферу повного і безроздільного панування державного стилю-методу соціалістичного реалізму. Вдале словосполучення — винахід самого Сталіна — прирікало митця імперії, до складу якої входила Україна, на правильне розуміння вимог партії і уряду. У спину дихала недавно скінчена боротьба з космополітами і українськими буржуазними націоналістами, попереду були часи русифікації, підлабузництва, боротьби з залишками церков, придорожніх каплиць, щедрівок і колядок. Національне, як і абстрактне, владою не підтримувалося. Саме в цей час народжуються у Михайла великі, метрові полотна «Художник і модель», «Стандартизація». Як на мене, знаковим стає твір «Війну оголошено» (1967). Червона пляма всередині композиції підсвідомо привертає увагу глядача. Це, можливо земля, а можливо кров, а можливо земля, що полита кров'ю. Навколо фігури, обличчя яких абсолютно реальні, бо це фотографії, вирізані з журналів. Колір помаранчевий, люди не натовп, люди — борці. За такий твір можна було потрапити за ґрати. За більш лояльні твори влада не милувала митців. А тут теракота, жовтогаряче, а через рік Празька весна, радянська окупація Чехословаччини, нищення мирного населення, танки і зброя проти жінок і студентської молоді, а ще двадцять років — і Чорнобильська трагедія, а іще двадцять — і помаранчева революція. Невже вгадав? Чи «внутрішнє око» відкрилося? Важко сказати. Я в чудеса не вірю, я в житті — реаліст. А тут казка, що стала дійсністю.

У Дніпропетровську 1966-го Михайло Надеждін досі незрозумілим чином відкрив персональну виставку. Наступного 1967-го ця ж виставка, але підсилена новими творами, експонувалася у Кіровограді. Певен, що комусь із тодішнього мистецького начальства за ті експозиції згадали на партійних зборах. Виставки експонували нефігуративний (читай абстрактний) живопис і рішуче відрізнялися від завдань партії та уряду і, звичайно, від головної мистецької доктрини — оспівування комуністичного майбутнього і героя трударя у соціалістичному житті. Що й казати, у Надеждіна нічого подібного у творчості не було. Кінцевим результатом експозиції у рідному Кіровограді став виклик до компетентних органів і пропозиція покаятися. Не покаювся. Стукачем не став, проте і грошей не заробив. 16 років викладав у художній школі. Родина жила більш ніж скромно. Але шляху обраного, мистецького не зрадив.

Ходжу виставкою у Києві. Душа радіє і співає. Хто ж там розкаже, що демократії сьогодні не існує? Сховані у майстерні, раніше не бачені глядачем твори, прикрашають експозицію. Ось — «Художник і модель»

(1970). Така ж робота є у дереві. Михайло часто повторює улюблені сюжети в різних техніках. «Рибалка на Чорній річці» (1990). «Серпень» (1994) співає оду котові. Кіт чорний, звати Пірат. У kota із бабою свої стосунки. Кіт — пройдисвіт. Кіт вміє лапою відкрити миску, вкрасти вареника і закрити миску. А для художника — це образ. І вирішує його митець своїми художніми, композиційними, колористичними засобами. А ось живопис, зроблений раніше — «Світлий день» (1985). Як на мене, живописець своєю живописною мовою досяг найбільшої майстерності, бо зумів передати людське щастя. Людина — це він сам, батько родини, художник. Його фігура летить у повітрі, летить на працю, на етюди. Ліворуч — дружина з дітям на руках. Дитина — маленька дочка Оксана, яка ще не знає, що буде художником, продовжувачем найкращої у світі родинної професії, а батько Михайло уже знає, тому і летить у щасті своїм художнім повз стареньку хату на Некрасівці, де пройде щасливе дитинство синочка і доньки.

— Андрію, — питаю у сина, — а можна батька нонконформістом назвати?

— Можна — відповідає.

— А представником суворого стилю? (Це мистецтвознавча пасточка молодшому колезі.)

— Певне, не можна.

Зрозуміло, що не можна. Там інша філософія. Вони ж у реалізмі суворість образу і його втілення намагалися передати, а Михайло навпаки, залишаючись міцним рисувальником, дитячим викладачем, майстром, який уміє зробити гіперреалізм у олівцевому малюнку і, якщо б схотів, у живописі, спеціально у творчості своїй відійшов від зрозумілих розповідних реалістичних догм. Колись метр українського соцреалізму Сергій Олексійович Григор'єв сказав стосовно мистецтва: «Море не може бути мілким для того, хто не вміє плавати. Вчиться». Ці слова могли б стати заголовком до книги про Надеждіна-батька.

Андрій Надеждін — батьків син, живописець, мистецтвознавець, вчитель, музейний працівник. Він кремезний і міцний, добрий бородань, схожий на батька. Зовні схожий і у мистецтві подібний. Одне можу констатувати впевнено. Ані трохи не гірший у творчості, не слабший у живопису. Це ж у казочці чи передовиці для заводської газети спадковість — благо. Насправді спадковість у творчій професії є тяжким випробуванням, а доволі часто і карою господньою. Десятки, сотні прикладів людських трагедій, коли син чи донька слабші від батька-митця чи матері-мисткині. Це гра за дуже непростими правилами. І яке ж це за-

доволення мистецтвознавче констатувати, що у даному випадку усе на-
впаки. Є дружба між поколіннями, взаємодопомога і обопільна користь
від співіснування. В ранніх Андрієвих живописах присутній Михайлів
стиль, а от у пізніх Михайлих — Андрієві настрої. А ось і прийомчик
Андрієвий у батька-метра. І вже не знаєш, хто кого сьогодні вчить. Це ж
чудово перестрибнути через покоління і стати рівними.

У розмові Андрій виважений. Як усі міцні люди добрий і доброзич-
ливий, адже в собі впевнений. Безумовно, він сильний художник. Ми-
тець динамічний, глибокий, не по роках філософськи потужний. Я спіл-
кувався з Віктором Джулаєм і Ольгою Лагутенко — його викладачами
у Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури, де він
здобув другу, мистецтвознавчу освіту. На запитання про Андрія-студента
і випускника говорили виключно схвально. Працьовитий, інтелігент-
ний, не пихатий (адже син Голови Кіровоградського відділення Націо-
нальної спілки художників України, Народного художника України), ді-
вочий любимчик і друг (мистецтвознавчий відділ на 99 % складається
з дівчат), сумлінний професіонал. Андрій Надеждін своєю особою від-
роджує давно забутий симбіоз — мистецтвознавець-художник в одній
особі. Його дипломна робота «Творчість кіровоградських живописців
кінця 80-х — першої половини 90-х років XX сторіччя» в мене, професіо-
нала з 36 літнім стажем мистецтвознавчої практики, викликає радість
і гордість за гідного представника мого цеху. Поясню. До восьмидесятих
був один художник, радянський. До чорнобильської трагедії, що стала
водорозділом мистецького соціуму, мета і задачі декларувалися одні. По-
двійна мораль, як і подвійна ідеологія, нищила душу і спотворювала мис-
тецькі процеси. Векторність «свій-чужий» спрацьовувала бездоганно.
Гасло Муссоліні «Друзям — усе, іншим — за законом» могло бути епітетом
художнього життя республіки до середини 80-х, звідки починається Анд-
рієва розповідь про регіональні живописні здобутки кіровоградських
майстрів живопису. Саме тоді, із початком демократичних зрушень
у державі, відбулися зрушення у свідомості творця. Сите худфондівське
життя закінчувало свій термін. Із знищенням соціального державного
замовлення, знищувалася і напівправа творчості художника. Полотна,
де був зображений Ленін, що несе деревину, а також Брежнєв, що будує
зруйновані заводи, неіснуючі, брехливі герої з брехливих оповідань
письменників-підлабuzників, поступалися місцем новим творам, які вже
не закупали на мінкультівських виставках, не виставляли у численних
експозиціях районних, обласних, столичних музеїв. Нація проходила
складний процес очищення. Гроші за неправду залишилися у тій, мину-

лій, країні. На зміну приходило нове, скромне (часом занадто скромне) художнє життя творців. Капіталізм, що змінив комуністичні засади у спілчанському заробітчанстві, знищив одну модель життя і народив іншу. Саме початок дев'яностих став страшним рубіконом для багатьох художників старшого і середнього покоління. Рішучість нового життя спровокувало народження нових імен і тем, а також відхід з головних ролей творців старого мислення. Можливо, з часів військового лихоліття, це був другий найважчий період в українському живописі. Вперше за довгі десятиліття політична доктрина і всюдисуща комуністична мораль відпустила із своїх тенет творчу людину. Для поїздки за кордон вже не вимагали рішення партійного бюро і можна було не знати секретарів комуністичної партії Польщі чи Чехословаччини. І досі не всі оговталися і досі не все зрозуміли. Розібратися у тих процесах з точки зору мистецтвознавчого аналізу важко і сьогодні. Андрій Надеждін не побоявся написати диплом заздалегідь провальною темою. Він розібрався у часі, де не було сентиментів, де гола і часом голодна правда творчого процесу вперше перемогла ситу брехню. Диплом видався яскравим, гарно захищеним і таким, до якого як за джерелом інформації звертаються нові покоління мистецтвознавців.

Про живописну творчість Андрія, певне, найкраще сказав не мистецтвознавець, а посол. Посол Хорватії в Україні Джуро Відмарович — людина освічена. Професор, побачивши твори Андрія Надеждіна з сакральної тематики, промовив: «Це ж біблія». Чесно кажучи, об'єднати нереалістичні, неакадемічні, часом абстрактні твори із святим ученням, задача більш ніж концептуальна. Для християнина-українця такий досвід може видатися надзвичайно складною задачею. Реакція хорвата пояснюється тим, що в Хорватії християнські традиції не переривалися, як це трапилося в більшості інших центральних, східних європейських та інших Балканських країн. Відсутність перерви у символіці євангельського вчення в християнстві вибудували сприйняття знака як символу. Професору не обов'язкове було реалістично промальоване обличчя у образі святого, вистачило натяку, а неістотно великі руки в творі «Тропою віри» (1990) його ніяк не засмутили. Врешті руки тримали свічу. Цього стало достатньо у прочитанні композиції. У «Поминальній молитві» (1990) знаковість у побудові зображення ще складніша. Нефігуративні фігури-образи стовідсотково зображують святих у гроба господнього. Як на дев'яностий рік минулого століття — експеримент аж занадто сміливий. Але митець — людина віри, і творчість його — не намагання бути оригіналом, а власне бачення і прочитання біблійного сюжету. Це ж бачимо і у

роботах «Брати по крові» (1991), «3 рук в руки» (1991), «Знову народжений» (1991), «І день, і ніч» (1991), «Чудове воскресіння» (1994), «Благовіст» (1999), «Сон» (2000) та в багатьох інших філософських, не завжди простих для розуміння і прочитання, але завжди щирих, витончених, ліричних і правдивих творах.

Серед багатьох Андрієвих робіт практично не знайти космополітичних. Переважна більшість живописних полотен, що б не зображав творець, є адресні, українські. Коли довго придивляєшся до його живопису, розумієш, що національні мотиви — це головна ознака, національне в його творчості є істотним і свідомим. Художник ніде, жодного разу не перебільшив, не переграв у національних ознаках своїх творів, бо завжди робив це щиро, від душі і з потреби.

Сьогодні повно спекуляцій довкола національної тематики. Вчорашні «ленінці» — сьогодні «гетьманці». Але ж це одразу в око впадає. Так і хочеться сказати: «Не вірю, панове товариші, комуністи ретиві, у Вашу українську щирість, хоч і сто разів малюйте гетьманів і церкви. Один раз збрехати у творчості треба, себе зрадити, і достатньо». Одна достатньо відома дамочка — начальник колись бідкалась, що не має можливості у gobелені з зображенням Леніна переткати голову на Шевченкову. Не тому не може, що не вміє, а тому, що директор закладу, де покоїться gobелен — сповідувач старої релігії і не дозволяє плюндрувати світлий образ, за який одного разу дамочка «со товарищи» уже отримала звання Заслуженого. А як би сьогодні згодився Шевченко, хай навіть з Леніна перероблений. Це ж за підтримки братків і звання і премія. Ну нічого. Нового виткає.

До мого батька — письменника-фронтовика — на початку дев'яностих прийшли оновлені «національно свідомі» діячі української літератури і запропонували вийти з комуністичної партії. Батько — Олексій Петрович Роготченко — тоді редагував журнал «Радуга». Він подивився на гостей і мовив: «Я, панове, у партію у 1942 під Сталінградом вступив, хоча й був сином куркуля. Мене двічі поранено і кров'ю моєю рідна земля полтавська щиро прилита. Це щодо того, як хто батьківщину любить. То, мабуть, я вже у цій партії і залишуся». Як на мене, така позиція у сто разів чесніша.

Про один Андрієвий твір «Легенда про папороть» (диптих) хотілося б поговорити детальніше. Це монотипія, тобто складний малюнок на папері з дещо несподіваним розміром 45 x 70. Історія твору сягає у далекий 1990 рік. Національна тематика для Андрія Надеждіна була завжди бажаною. З дитинства його приваблювала українська історія. До ниніш-

нього часу у родинному архіві зберігся альбом, у якому шестирічний хлопець замальовував свої перші сюжети. Дивно те, що цікавило хлопчину, а це — церкви, янголи, кургани, образи святих, які трансформувалися через десятиліття у великі жанрові твори. Він розвинув усі дитячі теми у професійному живописі дорослого митця. До образу славнозвісного Канева — козацького історичного центру, Андрій звертався неодноразово. Крім Канева його вабив Чигирин, Черкаси, Золотоноша, Корсунь, Суботів — святі місця української козацької слави. Вперше відвідав Канів, виїхавши зі студентами на художню практику влітку після другого курсу. Практикою керувала досвідчена художниця, викладач Академії Віра Барінова-Кулеба. Зрозуміло, що в юнацьку душу історія рідного краю запала ще дужче. Наступного року поїхав сам. Малював доскоchu, слухав народні пісні, легенди, перекази місцевого населення. Зерно потрапило до родючої ниви. Одна з байок, напівлегенд, напівправди вразила юнака. Так народилася «Легенда про папороть». Місцеві жителі досі вірять в існування підземного ходу від Святославової церкви Канева до Києво-Печерської Лаври. Легенда підтвердилася, коли під час будівництва музею Олега Кошового у Каневі, робітники дійсно знайшли підземний хід. Усе це змалював і домислив, дофантазував Андрій Надеждін. Він об'єднав чотири світи — підводний, підземний, наземний і повітряний. Під водою — риби, під землею — залишки колишнього життя людей і ходи від однієї церкви до іншої, а в небі — янголи, зірки та планети. Непростий такий твір вийшов.

З кінця 1990-х художника захоплює декоративізм. Саме кольору віддається перевага. Кольором створюється малюнок, акцентується головне. Прикладом тому — «Вишневий сад» (1998) і «Кіт у квітах» (2003). Олія і темпера. Техніки різні, а настрої один. Це ж бачимо і в «Осінніх світанках мого дитинства» (2004). Велике олійне полотно. Яскраве і життєрадісне. Кіт справді присутній, але це маленький і не головний персонаж композиції, щоправда у квітах. А може, і справді такі коти є на Кіровоградщині? Особисто я зрозумів інше. Митець Андрій Надеждін досяг піку художньої форми, естетичних, моральних, творчих і життєвих вершин. Віднині головною задачею його творчого життя і діяльності буде постійна мистецька боротьба за утримання свого ж рівня, а це значить, що ми іще побачимо і помилуємося новими творами майстра.

Якщо зовсім чесно, то серед усього святого сімейства художників — батька, сина і доньки, твори Оксани Надеждіної мені подобаються найдужче. Вона наймолодша — 1971 р. народження. Заміжня, має дитинку. Як і кожній жінці-мисткині, їй працювати на мистецькій ниві набагато

складніше, ніж батькові чи брату. Її чоловік також художник і все, що до-вкола, пов'язане з творчістю. Разом з тим приготування їжі, прання, при-бирання, виховання підростаючого покоління залишається її святим жі-ночим обов'язком. Оксана має гарну освіту і гідних вчителів. Вона — третя генерація художників у родині Надеждених. З одного боку тут є без-умовна користь в успадкуванні кращого від батька і брата, з іншого за-лишається міцна небезпека «влучити» у творчість родичів. Однак цього не сталося. Лідер за натурою, вона впевнено обігнала і батька і брата. Вона не краща від них, вона інша. І як представник нової хвилі вільної генерації українських творців образотворчого мистецтва Оксана впев-нено крокує складним художнім життям. Андрій сказав, що сестра із чо-ловічим характером. Спочатку я не повірив. Але на друге чи третє відві-дування родинної виставки зрозумів, що зіставляю творчість дівчини з доробком дорослого брата і метра-батька. Зіставляю на рівних, не вра-ховуючи віковий ценз, життєвий та творчий досвід. А, певне, як до об'єкта мого мистецтвознавчого дослідження Оксана Надеждіна і не по-требує якогось іншого, не дорослого ставлення. Вона конкурує на рівних, не побоюючись залишитися такою собі маленькою дівчинкою в ото-ченні дорослих дядь. Навпаки, вона задає тон цілої експозиції величезної виставки. Її живопис, безумовно, використав найкращі здобутки батька і брата, але не скопіював, а примножив. Оксанчин живопис асоціатив-ний, витончений, філігранний у переходах світла і тіні, кольору і кольо-рових сполучень. Можливо, це традиції Дніпропетровського художнього училища. А, може, вона увібрала в своїй творчості не лише родинні до-сягнення, а зрозуміла кращі надбання світового мистецтва. Адже другою освітою у мисткині стала освіта мистецтвознавча. Вона вивчена на елі-тарній кафедрі теорії та історії мистецтва Національної Київської Ака-демії образотворчого мистецтва і архітектури. Вчителі ті ж, що і у брата — Віктор Джулай, Ольга Лагутенко, Людмила Лисенко, Людмила Міляєва. Зрозуміло, що дівчину виховали у кращих традиціях світової художньої культури. А відтак її несхожість з батьком є логічною і закономірною. Вона застосовує локальний колір і не боїться різкого переходу («Позаду хвилі», 1997). Більше того, жовте і блакитне у неї стає жовто-блакитне, асоціюючи національний колорит, разом із тим не перетворюючи жи-вописний твір на плакат чи листівку. Оксана продовжує експерименту-вати. Так у творі «Пісня» (1999) — експресіоністичне, безпредметне бу-янні фарб, техніка виконання загадкова, одразу незрозуміла. У каталозі так і написано, що техніка авторська. Врешті, яке це має значення. Твір красивий, емоційний. «Майже вихід» — величезна помаранчева компо-

зиція. Нефігуративна, але з постійним відчуттям присутності людини, чи навіть багатьох людей. Таке, як революція. Тільки рік 2000-й. А може, передчуття? Роком раніше — «Фото на згадку». Техніка знову ж авторська, як і авторська техніка у «Композиції 11» і «Тарахкатації». Це щось зовсім жіноче, але красиве, просторово об'ємне. Два філософські твори — «Окрема кімната» та «Паперові сюжети» (2000). Треба розуміти, що закінчено певний період у творчості. Яким буде наступний вгадати важко.

Художник — людина непередбачувана. З досвіду жіночої творчості можна зробити припущення, що далі буде ліричний період молоді мами. Хоча тут можна і помилитися. Думаю, час покаже, а ми побачимо.

РАССКАЗ ОБ АЛЕКСЕЕ ТИМОФЕЕВИЧЕ ШЕВЧУКЕ

2009

Наверное, сложнее всего писать о друге.

Наверное, сложнее всего в искусствоведческой практике исследовать творчество человека, с которым тебя связывает сорок лет общих воспоминаний, разочарований, общей радости, гордости за бывшие победы и сожаление о не сделанном. Побитой узкой пленкой сельского проектора в воображении появляются любимые мелодии Битлов и ранней Ротару, единообразные, длинные прически и бакенбарды из семидесятых, привкус прочитанного романа Хемингуэя, неопубликованного Симоненко и запрещенного Набокова. В дальнейшем похожие судьбы. Похожие на жизненные пути девочек и мальчиков целого поколения послевоенной молодежи. Тем, кому сегодня 55. Большинство жизненных вершин мы достигли сами, как в понимании, так и в реальной жизни. Малые худфондовские заработки, рекомендованные темы на республиканские и всесоюзные выставки, суровый и не всегда честный художественный совет. Как трудно было не сбиться с пути, не стать комсомольским предводителем, с пропуском навсегда. Сколько же сил тех нужно было приложить к мольберту, чтобы остаться собой в тяжелое время испытаний.

Алексею Шевчуку повезло. Он вырос в семье известных украинских художников. Степан Джус опекал вдохновленного юношу и во многом помогал. А что самое главное — приучил младшего брата к художественной муштре. С юности Алексею пришлось работать не как на государственной службе — 8, а как на творческой свободе — 16 часов в день. Таким был и в Киевском художественном институте — нынешней Академии искусств. Темы брал всегда трудные, преимущественно социальные. В раннем творчестве воспевал подвиги народа в страшной Великой Отечественной войне, работу сверстников на сложных новостройках страны, увлекался крупноформатными триптихами и диптихами, о чем другие и не мечтали. Брался за сложные многофигурные

сюжеты, удачно применял пейзажи в больших жанровых произведениях, был и остается безупречным мастером построения композиции. Алексей Шевчук впитал лучшие качества академической школы и совместил их с буйством красок импрессионистической живописи. Он и сегодня может сделать психологический портрет за два сеанса, а его сирень на холсте хочется понюхать.

Пересматриваю пейзажную живопись — любимую песню маэстро. Какая искренность, какая честность. Ялта у подножия его мастерской. Кажется, он рисовал бы родной город всегда. Любовь художника не бывает односторонней. А Ялта — жемчужина Крыма — любит своего художника и раскрывает ему то, что не видят другие. Или Венеция. И неожиданно ощущаешь, что родной Шевчуку город и гранд канал с вапаретто около моста влюбленных — близнецы. Странно, почему же раньше это никто не увидел.

Много творческих сил Алексея Шевчука отдано портрету. Практически забытый в отечественной живописи жанр приобретает особое значение в работах созданных мастером. Он не может не писать портреты, потому что делает это безупречно, а главное, что Алексей истинный психолог. Он раскрывает в человеческом образе то, что не видно на снимке, сделанном самым дорогим и модным фотоаппаратом.

Алексей Шевчук — певец Крыма. Хоть он имеет достаточно работ, написанных зимой и весной в обворожительной Черниговщине, Полтавщине или родной с детства Винничине.

Алексей Шевчук — украинский, европейский, мировой художник. Человек не конфликтный и искренний — он, безусловно, лидер. Большому кораблю — большое плаванье.

«СТЕНА»

Выставка Виталия Васильева и Евгения Матвеева

2009

Стена. Вдоль стены, вокруг, внутри или все же подсматривание с высоты птичьего полета. А какое в конечном итоге это имеет значение. Оказывается, имеет. Стеной может быть наша с вами жизнь, наши и чужие чувства, мечты, надежды, отчаяние, любовь, радость, печаль, философия, психология, парапсихология, психоанализ, диагноз. Из кирпичиков складывается стена. Стена может быть реальной и вымышленной, ощутимым на ощупь и вкус или спрятанным в такие далекие дебри подсознания, что нечего и надеяться на понимание, уже не говоря об открытии истины. Оказывается, что Истина не одна, как писалось в школьном учебнике. Странно, но их и не две или больше. Истин столько, сколько людей на планете. И у каждого своя. Гоп. Куме не сокрушайся. А о чем же мы говорим после девяностосекундного шока во время прослушивания текста преамбулы к статьям отечественной конституции в исполнении напроць обнаженной женщины. Вспоминаю все последние контемпоральные сборища. В Венеции такого не слышал, в Женеве не видел, о чем-то аналогичном на Документе или Манифесте не читал. Так такого же не было! Оказывается это и есть современный художественный продукт выполненный тремя художниками — супругами Васильевыми и Евгением Матвеевым. Вещь явно знаковая, потому что не вмещается в привычное измерение художественных ценностей. Подлинность мультимедийной, суперсовременной, гротесковой композиции, предлагаемой для созерцания и потребления на девяти огромных (1,5 умножено на 3 метра) черно-белых фото-картин, сначала поражает масштабностью, далее мастерством и в конце концов энергетическим полем, которое втягивает зрителя и превращает последнего в соавтора. Сначала показалось, что художники применили явно провокативный, тоталитарный прием большой массы. Так делали и раньше в изобразительном искусстве, особенно в архитектуре тоталитарных государств. Государства давно сдохли, а искусство осталось. Нечего спорить является

ли гениальным творчество Лени Рифеншталь, Довженко, Бреккера, Торракка или Фомина. На определенных этапах изучения собственной и чужой изобразительности досталось всем. Уже и критиков тех нет, сгнили, а произведения есть. Гениальные образцы невымышленной истории. И когда кто-то горел в танке или самолете или отдавал свою юношескую жизнь на конечном рубеже Второй мировой войны, пропитанный бравурными маршами, поддобренный кинолентами, громадьем современных зданий, возведенных на местах разрушенных святынь, не судите художников, которые родили то искусство. Загляните в художественную душу. Творцы не виноваты, что видят будущее. Совет простой. Нужно прислушиваться и присматриваться внимательнее.

Ментальное поле современного человека не зависит от вероисповедания, страны, где живет человек, партийной принадлежности. Странно, но все вокруг спрятано под толстым слоем крепких энергетических потоков. Эта безумная энергия носит вездесущий характер. Энергетический характер. Путь энергии невозможно увидеть или услышать. От него не спрятаться. Это субстанция, которую невозможно продать, купить, испугать или ею пренебречь. Действие энергии на удивление лаконично. Она не измеряется обычной шкалой ценностей. Это догма и необходимость. Художник как хирург. Разница в том, что труд врача очевиден, а результат предполагается. Результат может быть позитивный или негативный, но для нас — тех кто исследует контемпорари, это не имеет никакого значения. Фиксируется факт. Да и действительно ничего личного. Ведь художник — носитель возможности предания огласке диагноза, а временами и врач. Его инструмент и лекарства — образ. Как и в случае с хирургом, образ может быть удачным или неудачным. Разница в том, что в отличие от врача в традиционном белом халате, где халат является средством успокоения и обмана больного, художник провоцирует рефлексии. Путь рефлексии непредсказуем. Художник не может помочь проглотить пилюлю, он может подсказать путь к пониманию изображенного. Подсознание каждого зрителя — потребителя художественного продукта — глубоко индивидуально. Все другие аргументы бесперспективны.

Представленные в проекте произведения не объединены в циклы. Отсутствие системы цикличности изображаемого и является спрятанным кодом к пониманию. Определено именно это. Желание, невзирая на все попытки быть вне политики сложного государства, очертило проект «Вдоль стены» как глубоко патриотический и безусловно социальный. В композициях, созданных из обнаженных людей-персонажей,

полностью отсутствует эротика. Это есть первое причудливое предостережение и первый конфликт. Почему такое огромное количество красивых тел, композиционно расположенных в достаточно сексуальных позах не вызывает адекватные первичным инстинктам чувства. И наоборот. Драка обнаженных фигур не воспринимается грубой, а исключительно, как постановочно-театральная сцена. Супердорогой Бентли — атрибут вершины богатства, становится в очередь с другими малозначимыми и даже второстепенными образами. И оказывается, что гомосексуальный танец мужчины с мужчиной, а женщины с женщиной есть лишь орудие к восприятию одетых танцующих на заднем плане. Целомудренные девочки с куклой в руке разглядывают не гениталии взрослых мужчин, стоящих напротив, а непонятно зачем подброшенную вверх женщину. Страшная вырисовывается логика. Вы знаете, король действительно гол. Оказывается, если все разрешено, не остается места для преступления. И уже совсем непонятной есть реакция на гонки пар, где голый едет на голом. Внимание концентрируется не на людях, а на стенах недостроенного завода. И вопросы — не в какую игру играют взрослые, а почему они до сих пор не построили нужный стране и обществу завод. Предельно допустимый в восприятии предел белого и черного подчеркивает принадлежность авторов — Матвеева, профессионального украинского художника, творчество которого преодолело все художественные отечественные олимпы, и современных фотографов супругов Васильевых. Невзирая на тотальную нелюбовь современной фотографии к монохромному измерению, творческое трио выбирает именно черно-белый вариант. Это не заигрывание перед вкусом потребителя. Это домашняя заготовка. Ведь именно черное и белое, мир и бездна, радость и печаль, правда и ложь в проекте «Вдоль стены» создают желаемый эффект трагедии. Трагическое всегда актуальное. Задача творцов блестяще выполнена. Вопрос какими средствами воспроизвести ощущение в искусстве, пусть и низменное. Но тогда как отрицать выражение жизни, как показать всепоглощающую нестерпимую боль и, следовательно, робко попытаться победить в напорочь нечестном, несправедливом, лживом и продажном социуме. Конечно же победить в мире духовности — вот цель проекта. И вдруг понимаешь. Задача поставлена и выполнена. Непосредственный взгляд на жизнь, которая включает глубокие философские рассуждения, построенный на умело обнародованных побочных замечках, этаких «замалевках» и, конечно, в получении именно тех впечатлений, которые завершили мир калейдоскопических явлений. Вот почему проект нужно созерцать лишь од-

новременно. Нельзя кусочничать. Невозможно вырвать из контекста какую-то удачную одну, две или даже три работы. Каждая следующая композиция, продолжает предыдущую и начинает следующую. Создан виртуальный круг. Круг личного воображения, которое не защелкивается, а наоборот позволяет зрителю пойти в следующее путешествие. Круг бесконечен как жизнь. Советов нет никаких. Художники и не хотели кому-то помогать. Желание другое. Оно прозрачно и понятно. Это провокация, игра с ментальным полем зрителя. К последнему есть одна просьба. Подумай и пойми. Оценку сделай сам. Не подсматривай в тетрадь соседа. Там может быть ошибка. Любая собственная оценка будет правильной. Художники же ничего не отрицают, они только предлагают. А категория «нравится» или «не нравится» не является искусствоведческой. В реальной жизни вообще искусствоведения мало. А может оно и совсем не нужно в условиях глобального кризиса. Художники не накормили Вас ухой. Они показали путь. Пойдете ли? Не знаю. Дело добровольное.

ДРУГ МІЙ КОКА

Спомин про Миколу

2010

Зараз вересень 2010-го. Зранку за вікном шелестить дощ. Не так, аби дратував, разом з тим уже і піднабрид. В такі хвилини пам'ять приходить на допомогу. Згадуються давно минулі події, обличчя, вчинки. Сьогодні я згадую Миколу Костюченко. В народі Кока для мене Кокір. Кокір це два слова в одному. Ко це він Кір це ми. Наше спите білим міцним по карбованцю двадцять дві і сонцедаром за руб тридцять з чимось покоління. Хто ж без гріха. Пили всі. Ми з Кокою курили цигарки «Новость» по 18 коп. і любили бітелсів. Ми знали напам'ять усі їх пісні і підсміювалися над Соловйом — Сашком Соловйовим і Керівником — Женею Кривенко — за те що ті любили Ролінгів. Я ще не кинув мотоспорт і картинг, Микола грав з гутрожитівськими пацанами у футбол у лісочку коло Російської. Ми були спортсменами. Перше знайомство відбулося 40 років тому. У вересні 1970. Він уже був студентом першого курсу КДХІ мистецтвознавчої кафедри, а я лише наступного 1971-го приєднався до мого майбутнього курсу, бо вчився на заочному відділенні. Просте знайомство одразу перейшло в дружбу. Саша Соловйов, Микола Костюченко, Женя Кривенко, Вітя Костур і я, Олексій Роготченко, — це була наша мистецтвознавча компанія. Мистецтвознавство наука жіноча. Є курси, де хлопців немає взагалі. На нашому було чотири: Вітя приходив до нас із старшого курсу, бо був там єдиним хлопцем. З нашої славної п'ятірки сьогодні в живих залишилося двоє — Саша і я. Нема Кокі, Жені Керівника, Віті Костура. Сумна статистика хлопчачого життя повоєнних років народження. Кокір був високою, фізично міцною красивою людиною. Він виріс в селі в родині сільських інтелігентів і відрізнявся від інших хлопців якоюсь панською вродою. Він був паничем, білою кісткою, але ніколи не підіймав цю тему. Наш курс майбутнього випуску 1975-го любили і хвалили усі. Ми не сварилися. У нас не було інтриг. Ніхто нікого ніколи не підставляв. Ми дружили з викладачами і дружили з художниками, ми виїжджали на екскурсії, відвідували інші міста, ходили

один до одного в гості і звичайно ж кайфували в музеях. Музей для мистецтвознавця — церква. Музей — це таїна, півтемрява у нижніх залах, запах, який важко описати, скрип паркету і шепіт відвідувачів. Це храм, куди не приходять чужі. Тут усе просякнuto інтелектом і наснагою майстрів, які залишили нам у спадок свої твори. Я дивуюсь, що нинішня молодь, навіть мистецтвознавча, так пасивно і байдуже ставиться до музеїв. Навіть попри те, що сьогодні інформаційне поле набагато ширше і є інтернет з його перевагами. Боронь боже, ані я, ані Кокір нікого за це не критикували. Багато пізніше, коли у нього вже смертельно хворого тодішній голова секції критики і мистецтвознавства відібрав майстерню на Андрієвському узвозі і віддав її позачергово іншому більш «гідному» мистецтвознавцю, ми сиділи у Дирекції виставок Спільки художників, де Микола працював, і згадували про наші відвідини музеїв Москви, Ленінграду, Риги, Вільнюсу і, звичайно ж, Києва. Початок сімдесятих — такий непростий в історії держави час. Пригніченість і заборона одних тем і дозвіл правильних виховували гідних бійців передового фронту української радянської культури, про що нам увесь час нагадували на численних лекціях з історії партії (звичайно ж, комуністичної), з історії робітничого руху, політекономії на комсомольських і загальних зборах. Ми з Кокієм були онуками куркулів, але ніколи в голос про це не говорили. Де ми насправді відривалися у змаганнях з сили інтелекту, це у музеї. Коля, Саша і я (інколи до нас приєднувався Леонід Володимирович Владич) грали в таку гру. Хтось називав твір, а ми говорили, в якому музеї, на якій стіні він експонований. Ми всі знали напам'ять експозиції київських та більшості ленінградських і московських музеїв. Микола знав більше од усіх. Далі була армія. Не служив лише Керівник, бо у нього було хворе серце. Микола, Саша і я восени 1975-го були призвані до лав. Моєю лавою стала піхота, Саніною — пожежна частина, а Кокір опинився в зоні суворого режиму у Стрижевіці під Вінницею. Він, інтелектуал і жіночий улюбленець, гордість курсу і знавець прекрасного мистецтва світу, став охоронцем в'язнів. Ми писали одне одному листи і рахували дні до наказу. В мене досі зберігаються в архіві листи від Мар'яни, мами Миколи і Сані Соловйова. В одному з листів Кока написав, що уже кілька разів водив на побачення Параджанова. Чесно кажучи, настав шок. Це був яскравий дзвоник з дорослого життя. Микола перший з нашого гурту одружився із Светою. Реєстрація проходила у «шоколадному будиночку». Був увесь курс, і Саня на сходах розбив келих із шампанським. Казали, що на щастя, а виявилось на погибель. Шлюб тривав недовго. На черзі з'явилася наступна Света і кілька років радбурівського ситого

життя. Микола став відповідальним секретарем Спілки художників. За тих часів це доволі висока посада, яку ніколи не обіймала така молода людина. Я думаю, що це настав початок кінця. Тодішнє спілчанське керівництво, як і керівництво усєї держави, було сильно питущим. Усі проблеми вирішувалися через пляшку спочатку дорогого коньяку чи горілки, а закінчувалися звичайною «Московською» за три шістьдесят дві. Період початку восьмидесятих знаменується мистецтвознавчою Миколиною активністю. Він часто друкується у Говді в «ОМ», пише вступні статті до каталогів спілчанських виставок, виступає на відкриттях виставок з головною оплачуваною доповіддю. Але не складається життя домашнє. Наступна трагедія і наступна дружина. З третьою красунею — Светою — він проживе достатньо довго. У них народиться прекрасне дитя, схоже на батька, а лікарі констатуватимуть, що здоров'я аж занадто сильно підірване. Важкий час виживання інтелігенції межі дев'яностих приведе Коку до мене в майстерню, де він навчиться робити філігранні обручки і сережки і продавати тиражі у художньому салоні на Леніна. Але і ця діяльність не принесе бажаного успіху. Він не міг бути ремісником, бо був філософом. Від лоску дорогих костюмів і парфумів керівного спілчанського періоду нічого не залишилося. Але ж він і не тужив за минулим. У філософсько-мистецтвознавчих розмовах він залишався обізнаним, бо читав багато складної літератури і передбачав наперед дуже багато з того, що врешті трапилося в образотворчому мистецтві держави і світу. Він помер у дуже холодний зимовий день. На цвинтар за місто поїхало чимало його друзів, і стали відбуватися дива. З'явилася веселка, над процесією завис у небі сокіл, а мороз став іще лютішим. Було сумно, і ніхто не говорив довгих промов. Я часто проїжджаю Львівською трасою, де на узбіччі притаїлося сільське кладовище. Там з миром покоїться друг мій Кокір — Кока. Я махаю йому рукою, а він неодмінно з'являється у моїй уяві. Він завжди молодий і талановитий, і стоїть на порозі моєї багатонаціональної комуналки на Пушкінській 25, де ми жили із мамою Зоєю в одній кімнаті, в якій дуже часто подовгу жив і Микола, і з якої вишло у світ багато моїх святих і найкращих друзів.

СПОМИН ПРО ВЧИТЕЛЯ: ЛЕОНІД ВЛАДИЧ

2010

2010 Спомин про вчителя: Леонід Владич

Двадцять четвертого листопада 2003 р. в приміщенні Національної спілки художників України члени секції критики та мистецтвознавства провели творчий вечір, присвячений 90-літтю від дня народження видатного мистецтвознавця України Леоніда Володимировича Владича. В актовому залі крім членів секції були присутні художники живописної, графічної, монументальної, декоративно прикладної, театральної секцій, журналісти, письменники, науковці які виступали зі спогадами і розповідями. Через сильні морози не змогла бути присутньою на вечорі дружина Леоніда Володимировича Ірина Блюміна. Вона поздоровила присутніх листом, який зачитав головучий і подякувала за шану і пам'ять про чоловіка. У збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ '1», започаткованій і виданій коштом секції критики та мистецтвознавства, 2003 р. Ірина Михайлівна надрукувала матеріал «Він був людиною енциклопедичних знань», присвяченого пам'яті Леоніда Володимировича Владича.

* * *

Світ швидкоплинний. Це знають геть усі, щоправда розуміють і сприймають принципово по-різному. Я інколи перехоплюю власну думку і прокручую її ще і ще раз. Певно так робить багато людей. З віком усе частіше спливають сюжети, а інколи цілі картини з давно минулих подій. В моїх споминах є кілька людей-образів, до яких підсвідомо час від часу звертається пам'ять. Одним з найбільш частих моїх потойбічних співбесідників залишається Вчитель. Вчителів в моєму житті було

кілька. Якщо дієслово «люблю» коректне у такому контексті, то кого з двох інститутських вчителів Леоніда Владича чи Петра Говдю люблю більше — не відповім. Бо не знаю. Проте знаю точно, що обидва в моєму житті відіграли ролі знакові. Ставлення моє до Владича протягом п'ятнадцяти років нашої міцної дружби змінювалося щонайменше тричі. Ставлення Леоніда Володимировича Владича до мене було рівним і беззмінним. Зрозумів я це набагато пізніше. Сьогодні, коли пишу ці спомини, мені стільки ж років, скільки було Вчителю, коли ми познайомились і вперше заприятелювали — п'ятдесят шість. Кінець літа 1969 року. Він добував останні дні платної путівки в Седневі з дружиною Іриною Михайлівною Блюміною і чекав на щорічну говдинську осінь — золоту пору блискучих мистецтвознавчих перегонів, що відбувалися під час щорічної творчої групи у вересні. Закінчувався безплідний у риболовлі серпень, почав ловитися лящ, сазан і жерех. На далекому під лісом озері зранку брала червонопірка, а ближче до вечора за ГЕС на живця проскакувала щука.

Традиційно до Седнева о цій порі збиралися професіонали. Приїхала «Волга» Віктора Шаталіна, вечорами на спеціальному, з Німеччини привезеному трофейному оселку, гострив саморобні гачки Пал Палич Орлов, красуня Тамара варила спеціальну риболовну принаду своєму чоловікові Тимофію Лящуку, закінчував майструвати живцовки Володимир Атлантов уже двічі телефонував Работягов з Донецька і Гліб Юхимець із Києва. Починалася таїна риболовськогрибного-мистецтвознавчого сезону. До кайфу були підпущені лише обрані. Дивно, але цей момент уже описано. Один з яскравих учасників тих подій — хрестоматійно відомий патріарх вітчизняного плакату Тимофій Лящук у ліричному панегірику «На Седнівських луках і водах», оприлюдненому в збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ '3», згадав події тієї осені. В образі невдахи рибалки він змалював Владича. Соціалістичний реалізм у передачі дійсності в даному творі був дещо перебільшений, як і однойменний метод. Конфлікт рибалки початківця і досвідченого з іноземними дорогими вудками і спінінгами професора справді мав місце. Проте у реальному житті усе відбувалося набагато лояльніше. А реалії сорокарічної давнини були такі. Я — школяр останнього класу київської школи № 92, колишньої колегії Павла Галагана, відпочиваючи у Седневі разом з мамою — референтом Спілки художників Зоєю Стреловою, жив у червоному будиночку у одному боксі з Леонідом Володимировичем. До Седнева ми приїхали на блакитному фондівському Рафіку, а не в автобусі, що дало можливість привезти мій велосипед «Україну». Звідси, власне і почалася історія. Пере-

важна більшість спілчанських рибалок збігали донизу і починали вудити з берега коло стоянки човнів. Дітлахи різного віку гралися навколо, купалися, кричали, хлюпали водою і, зрозуміло, рибу розлякували. Хоча кількість риби у Снові тих часів була такою, що навіть за згаданих обставин її вистачало усім. Леонід Володимирович вставав рано, але не брався до вудочок. Він працював над книгами. А на берег виходив пізніше. Думаю, що кількість впійманої риби була йому принципово байдужою. Головним залишався процес.

На відміну від переважної більшості рибалок він дозволяв стояти коло себе іншим. Інші не лише стояли, але й розмовляли, відлякуючи рибу. Улови, відверто кажучи, були у маестро слабенькі. Та справа була ж зовсім не в рибі. Леонід Володимирович у своїй вічній білій кепочці кожного вечора на лавочці коло нашого будинку збирав компанію охочих послухати риболовні історії — байки. Скажу чесно, що саме з тоді почутого правда, а що вигадка — не знаю й досі. Рівним приємним баритоном маестро розповідав про юнацький вік ляща, про те, як треба ловити підляща, щуку, сома і чим густира відрізняється від плітки. Розмова переходила до мистецьких проблем, до обговорення, чиїхось творів, анекдотів і верталася до риболовлі. Теорія закінчувалася практикою, а практика висіла на мотузочках, що були прив'язані безпосередньо до яблунь, які згодом будуть намальовані у творах вітчизняних корифеїв. Засолені рибки живописно гоїдалися у променях сонця, що ховалося за дахами дерев'яних будиночків, а за столами сиділи слухачі вечірніх посиденьок. Компанія була практично незмінною — мама і папа Говді, Ніна Велігоцька, студенти КДХІ Оля Говдя і Наталя Снарська, кілька молодих художників, інколи Микола Глущенко, який байдуже нічого не чув, Лідія Попова, Володимир Цельтнер і завжди Ілля та Борис Коган-Шаці. Такий собі клуб. Ера милосердя. Сказати, що Леонід Володимирович мав гострий язик, це не сказати нічого. Він умів підколоти співбесідника так майстерно, що останній не одразу й второпував, де правда, а де прикол. Щоправда, такий жартівливий тон ніколи не переходив межі дозволеного і ніколи не ображав візаві. Та усе ж судилося трапитися легенькому скандальчику, хвилі від якого я відчуваю й досі.

Велосипед «Україна» надавав мені можливість заїхати туди, куди не доходили пішки спілчани — риболови. Я їздив за десять кілометрів від будинку відпочинку вниз за греблю, де людей не було взагалі. Незаймана природа чернігівського полісся у сьогоднішніх споминах здається не лише казковою, але й неймовірною. Риби у Снові і запрудах-озерах було дуже багато. Щодня я ловив майже повне відро і віддавав впій-

мане до їдальні. В один з вечорів-посиденьок львів'янин Григорій Островський пожартував, що Владичу треба взяти уроки риболовлі у молодого рибалки. Жарт міг би забутися, якщо б я не відреагував у дусі гумору шістнадцятилітнього підлітка. Певне, сказав щось дуже образливе. Владич удав, що не розчув. Це був його улюблений накатаний прийом не чути неприємне. Він витримав паузу, примружив ліве око і мовив, дивлячись повз мене: «Я ж тебе пам'ятаю у блакитному дитячому візочку на прогулянці з нянею коло пам'ятника Шевченка». Він і справді пам'ятав мене у ніжному віці, бо жили ми на вулиці Горького у щойно збудованому сталінсько-ампірному будинку № 12, де я й народився. Мій батько Олексій Петрович Роготченко працював власним кореспондентом «Комсомольської Правди» у Києві, мама Стрелова Зоя Костянтинівна була кореспондентом РАТАУ, а з 1958 — перейшла на роботу до кабінету живопису КДХІ під керівництвом Лідії Петрівни Рачковської. І ще одна обставина об'єднувала батька з Леонідом Володимировичем. Обое були справжніми фронтовиками, тобто людьми, які воювали на передовій і нюхнули пороху не у штабі чи в тилу, а безпосередньо у кривавій бійці з ворогом. Вони мали приблизно один джентльменський набір орденів і медалей, які видавалися виключно за участь у бойових діях. Обое були контуженими, а батько мав важке поранення і метал у тілі носив до самої смерті. Ця категорія фронтовиків мало розповідала про свою безпосередню участь у війні, відмовчувалась від політичних оцінок і складала окрему касту, яка підтримувала своєрідний кодекс честі. Вони ніколи не насміхалися над тиловиками чи ташкентцями, разом з тим їх серйозно й не сприймали. За фразами, зрозумілими лише цим воїнам, вони знаходили одне одного і допомагали при можливості.

Людей, які пройшли горнило боїв 1941–1942 насправді, після війни залишилося обмаль. Переважна більшість тих, хто вижив, були бійці другого ешелону, або ті, кого мобілізували у другій і третій менш жорсткій фазі війни. Але уже на ранок наступного дня Леонід Володимирович виявив бажання поїхати на мої місця. Він їхав моїм велосипедом, а я біг позаду, а коли добралися до місточка, сили в мене вже не було. Він наловив повне своє відро, повне моє і торбинку для їжі. Сказати, що мені було соромно, це скромно промовчати. Я не знаходив собі місця. Маестро був і у всьому залишався маестро. Другу частину історії я сьогодні розповідаю вперше...

Усю зиму 1969-го я ходив на навчання до Л. Пелькіної, М. Факторовича, Б. Лобановського, Р. Вартиванової і на вечірні лекції заочників до П. Говді і Л. Владича. До дому йшли разом. Після четвертої чи п'ятої лек-

ції Владич підізвав мене і запропонував зачекати. Розмова була коротка. Він витяг акуратний листочок, де дрібним почерком були написані літературні джерела і план відвідування музеїв Києва, Москви, Ленінграда. Зараз я вже знаю точно. Це був дороговказ. Написаний на одній сторінці план не залишав мені вільного часу і, що найголовніше, усе далі й далі затягував у шалено цікаву науку — Мистецтвознавство. Не те, радянське зразка сорокарічної давнини, з утисками, переслідуванням вільної думки, національних чеснот, з фактами падлючих доносів стукачів — кадебешників із числа близького оточення, а справжнього світового.

За два роки я вивчив експозиції Українського, Російського і музею Шевченка у Києві, Третяковської галереї і музею Пушкіна в Москві, Російського музею в Ленінграді і частково Ермітажу. Студентський і шкільний квиток до Москви у загальному вагоні коштував три карбованці. Це було менше ніж три пляшки Білого міцного по карбованцю двадцять дві копійки. Вчитель показав мені шлях.

Виявляється, головне — бажання. Переночувати можна за сімдесят копійок у готелях при МОСХу чи ЛОСХу. Справа зовсім не в грошах. І злиденна мамина заробітня платня у сто двадцять сім спілчанських карбованців на двох плюс сорок рублів батькової допомоги вистачило при бажанні опанувати ази світового мистецтвознавства. Так-так — лише ази. З важкими перепетями я вступив до КДХІ на факультет теорії та історії мистецтва. Щоправда, на заочне відділення. Три п'ятірки з профільних дисциплін були перекреслені трояком за твір з української мови, у якому не було зроблено жодної помилки. Я був кращий учень Матрони Федосіївни — легендарної вчительки з української мови та літератури у школі імені Івана Франка і вивчений писати без помилок. У творі «Боротьба українських радянських письменників за мир» я згадав молодих вітчизняних борців Василя Симоненка, Івана Драча і Віталія Коротича. Цього було достатньо. Вирок, написаний червоними чорнилами, сповіщав «Не повністю розкрита тема» — 2/5.

Владич зателефонував на Пушкінську, де ми жили в одній кімнаті загальної київської комуналки на 36 осіб і сказав одне слово: «Мудак». Я не пригадую більше його таким. Таким лютим. Наступний телефонний дзвоник пролунав через п'ять хвилин: «Завтра секція. Приходь після, о сьомій!» Це означало, що мені треба бути в Спільці на площі Калініна. Я йшов на зустріч без жодних сподівань на можливі радощі у майбутньому, бо заочне відділення хлопцеві тих часів гарантувало строкову службу в армії на два чи три роки, як повезе. Про те, аби не йти до війська не йшлося. Хлопці мого покоління не служіння в армії сприймали як хворобу і образу.

Не служили психічно хворі і каліки. Були й такі, що встигали зробити двох дітей до призовного віку і ховалися за їхніми спинами.

Зрозуміло, усе це було не моїм. Не хотілося переривати навчання, бо ті хлопці, що переривали, врешті вчилися 10 років, як наприклад, трапилося з Володею Чепеликом, якого призвали з першого курсу. Він відслужив три роки і повернувся знову на перший курс. Секція закінчилася, і Владич стояв у колі мистецтвознавців, розказуючи черговий анекдот. Побачивши мене, він звернувся до усіх присутніх: «Як Вам подобається борець із режимом?» І до мене: «Зачекай». Я чекав достатньо довго, аж поки Леонід Володимирович звільнився, і ми сіли на довгезельний диван у передпокої. Пропозиція Вчителя була з першого погляду божевільною. Ідея заключалася в тому, щоби написати заяву в деканат з проханням дозволити здавати іспити екстерном у зв'язку з травневим призовом до війська. А йдучи на іспит здавати вчителю не за один рік, а за два. Ось тут знадобилася практика відвідування музеїв. Візуальне бачення експозиції допомогло легко зорієнтуватися у прочитаних текстах. Працюючи в Музеї Народної архітектури та побуту молодшим науковим співробітником, переважну частину місяця я був у відрядженні. Їдучи у село чи селище, де проходила експедиція, брав з собою із спілчанської бібліотеки необхідну літературу, а після закінчення відрядження ішов складати іспити. Чи створилося чудо, чи Вчитель знав усе наперед, але до травневих свят я вже був студентом третього курсу заочного відділення. А в кінці місяця додому зателефонував декан факультету Юрій Сергійович Асеев і запропонував перейти на стаціонар, бо хтось із дівчат пішов у декретну відпустку, а за підсумками заочного другого курсу я виявився найкращий. Наші зустрічі з Леонідом Володимировичем стали регулярними і вже більше були схожі на філософські прогулянки, а не на спілкування учня з учителем. Мене цікавила доба революції і доба Великої Вітчизняної війни. У обох темах Вчитель знав усе чи майже усе. І якщо тема революції для нього була ріднішою, я усе більше бажав слухати про війну. Усієї правди ніхто не сказав а ні тоді, а ні зараз. Думаю, це трапилося тому, що цілої правди так ніхто і не знає. У Вчителя була своя версія, свій погляд на перебіг тих подій. І якщо революцію він пам'ятав очима шестирічного хлопчика, війну він знав, як вивчену напам'ять книгу. Безпосередній учасник процесу з першого до останнього дня — гвардії старшина запасу Ройзенберг Іоанн Вольф Пінхасович — житомирянин, 1913 р. народження.

Леонід Владич до Війни працював позаштатним журналістом. Творчий шлях робкора (як тоді називали дописувачів) почався у Дніпропет-

ровську у газеті «Зоря». З початку 1936 р. він опиняється в Києві і починає активно і плідно співпрацювати одразу з декількома виданнями. Пише переважно про культуру. Цікаві матеріали його пера виходять на шпальтах «Пролетарської правди»,

«Образотворчого мистецтва», «Малярства і скульптури», «Радянської Академії». Юнак підписується псевдонімом Берг, а пізніше Владич. 1936-го він брав активну участь у експонуванні найбільшої виставки українського народного мистецтва у Москві, був одним з організаторів Національного українського музею Т. Г. Шевченка у Києві, де працював науковим співробітником. Дивним чином Владич уникнув репресій, залишаючись у центрі подій. Він, звичайно, знав, що українське національне відродження, що активізувалося в кінці XIX ст., в 1920-ті супроводжувалось активним творчим життям і вагомими здобутками в усіх галузях художньої культури. Українське образотворче мистецтво продовжувало відчувати себе частиною європейського художнього процесу. У творчі змагання вступала нова генерація молодих митців віку самого Леоніда Володимировича. Діяльність різних за програмними засадами мистецьких угруповань, найголовніші з яких АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, сприймалася як активний рушій творчого життя. Міцніли зв'язки з виставковою діяльністю зарубіжних країн. Подекуди українське мистецтво досягло світових вершин (модерністські пошуки і знахідки О. Архипенка, І. Кавалерідзе, К. Малевича, Д. Бурлюка, В. Єрмилова). Яскравим національним явищем став бойчукізм. Український радянський тоталітаризм до початку війни встиг сформувати інше мистецтво, зробивши його керованим та повністю залежним від партійного замовлення та політики. Запровадження соцреалізму, ствердженого I з'їздом радянських письменників у 1934 р. як офіційного творчого методу, знищувало всі інші мистецькі напрямки. Влада відсікала будь-які нові пошуки пластичної мови, звинувачуючи митців за такі спроби у формалізмі, що позбавляло останніх внутрішнього руху, експерименту. Для виконання функції образотворчої пропаганди за допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставилося завдання створювати радісну картину здійсненої мрії. Митець і звичайно журналіст у своїй творчості повинен був підтримувати міф про безконкурентність мистецького середовища в Україні та виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею. Особливо небажаними на українському ґрунті ставали прояви національної своєрідності свого мистецтва, що розглядалося як «український буржуазний націоналізм». Відвертих проявів антисемітизму, разом з тим до війни було значно менше. Криваві чистки, що тривали

між початком тридцятих аж до самої ВВв, знищували українську інтелігенцію, не дивлячись на віросповідання і національну приналежність.

Лише як версію можна запропонувати думку, що українське народне мистецтво не дало загинути у катівнях НКВС Іоану Бергу. Переважна більшість його матеріалів була присвячена саме народному мистецтву, у якому політичних змін було найменше. До війни виходять блискучі розповіді про творчість Поліни Глущенко, Наталії Вовк, Ганни Дериболов, Параски Власенко, Катерини Білокур.

Суспільно-політичне і соціально-психологічне тло, де діяв потужний ідеологічний пресинг, призводячи до емоційної та фізичної залежності українського інтелігента від тоталітарної системи, породжувало і низку чинників, що мали місце виключно на території України. Найголовнішим з них була необхідність уникати вияву національної своєрідності свого мистецтва, залишаючи місце для деяких поверхових рис «національної форми» у сталінській редакції, щоб не давати підстав для звинувачень в «українському буржуазному націоналізмі».

У наступних періодах Владич відчує на собі ярмо космополіта і українського буржуазного націоналіста одноразово. У тексті своєї дисертації я віднайшов і повністю процитував пасквільну замовницьку статтю про «зłodіяння» Владича. Виявляється він пробрався на фронт Великої Вітчизняної війни з метою пропаганди буржуазного мистецтва, а саме імпресіонізму. В одній з бесід Вчитель мені скаже: «Війна врятувала мене від неминучої погибелі. На літо 1941 удавка практично затягнулася на моїй шиї. Я чекав арешту щодня і, звичайно, щоночі». Як представник перших рубежів ідеологічного фронту, Леонід Володимирович Владич мав реальну можливість вступити до лав комуністичної партії. Але цього кроку не зробив. Я особисто вважаю, що саме це врятувало Вчителя від довоєнних репресій. Він не мусив відвідувати компартійні збори, не був прикріплений до жодного видавництва, журналу чи газети і не потрапив по справжньому під розробку тодішніх стукачів. З перших днів війни він був мобілізований до війська і дивним чином залишився неушкодженим, не дивлячись на службу в піхоті. На передовій він воював артилеристом. Перша військова професія — заряджальник гармати. Це воїн, який стоїть з лівої від гармати сторони не захищений бронею. Заряджальники гинуть першими. Леонід Володимирович навіть не був поранений. Лише контужений та й то багато пізніше, у 1943-му. Пізніше він став шифрувальником, бо був дотепний і кмітливий. Вчитель воював під Сталінградом, під Курською дугою, з боями пройшов Польщу і закінчив війну в Німеччині. Як і всі правильні вихідці з України (на фронті

космополітизм і антисемітизм були відсутні), Владич дослужується до найвищого солдатського звання — старшина. А коли полк за участь у бойових діях нагородили Гвардійським званням, Леонід Володимирович став Гвардії старшиною. Не з книжок чи художніх фільмів, а безпосередньо від Учителя я дізнавався про його фронтове життя. Розповідаючи про фронт, він оживав і перетворювався на запального, завзятого юнака. Маючи феноменальну магнітну пам'ять, він перераховував номери частин, населені пункти, десятки імен і прізвищ солдатів-побратимів, тих, хто вижив і тих, хто загинув. Він практично ніколи не давав оцінку бойовим діям радянських військ, натомість німецькі операції міг змалювати до найменших подробиць. Історій було багато — військові, ліричні, патріотичні, смішні, повчальні. Не любив розповідати про окупацію і про зрадників, хоча і про цю трагічну сторінку вітчизняної історії знав так само багато. Лише одного разу сказав: «Трагедій Бабиного яру, Саласпілсу, Хотині, Корюковки і багато чого іншого могло б не бути». Я зрозумів ці слова через двадцять років, коли працював над першоджерелами до майбутньої книги про тоталітарне вітчизняне мистецтво у державних архівах.

Одного разу ми поверталися з Седнева на моїй машині і, звичайно ж, розмовляли про війну. На той час я відслужив у війську так само як і Владич у піхоті, брав участь у навчаннях, які дуже нагадували реальну війну (до Афганських офіційних подій залишалося два роки і в крупномасштабних військових операціях відшліфовувалася майбутня бойня), був отруєний невідомим до того гепатитом, який одразу чомусь прозвали «душманський» і носив горде звання гвардії рядового запасу. На руках у Леоніда Володимировича спав Макс — мій пес такса, якого Вчитель називав «Другом моїм меншим». У Учителя була звичка після довгої паузи продовжувати раніше здавалося б закінчену думку. Навіть не продовжувати, а розвивати котрийсь з напрямків. Ми проїжджали Козелець, і раптом Леонід Володимирович сказав: «Тут стільки нашого брата розстріляно». Тоді зачекав і додав: «Ніколи не докопуйся до самого кінця, особливо коли свідчення можуть нашкодити...» Я й досі не збагну, що саме він мав на увазі. Між Козельцем і Києвом були табори НКВС. З-під Козельця тікало до Москви високе військове начальство під час відступу військ у перші тижні війни. Під Козельцем поліцаї розстріляли багато військовополонених, живцем спалили людей у синагозі. Що саме чи кого мав на увазі Вчитель я можу лише здогадуватись.

Я не бачив вчителя мертвим. Доля всміхнулася і разом з митцями — представниками від спілок художників союзних республік в липні 1984 р.

я перебував у творчому відрядженні в Чехословачії. Зв'язку звичайно не було. Коли повернулися до Москви, зателефонував додому. Перше, що сказала дружина Мар'яна: «Помер Леонід Володимирович». Я нічого не зрозумів. Ми бачилися напередодні і він розказував, де у Празі треба обов'язково побувати, які музеї відвідати, до яких барів сходити. Я усе виконав, а він помер. І раптом віщими стали слова нашого прощання: «Допомагай Ірині, будь ласка». Господи, невже ж знав, чи передбачав, чи відчував? Що ж трапилося? Може й був дещо не у формі, але ж працював щодня, закінчив сценарій до фільму про Олексія Олексійовича Шовкуненка, були й інші плани, багато планів...

Світ швидкоплинний. За роки відсутності Вчителя багато чого трапилося. Хорошого і поганого. Підросли і змужніли нові покоління вітчизняних мистецтвознавців, київська школа заявила світові про себе потужними працями її вихованців. Учні Вчителя стали кандидатами і докторами наук, професорами, лауреатами Шевченківської премії, заслуженими діячами культури, авторами численних розвідок. Багатьох, на жаль, уже немає серед нас. Померли наші однокурсники Вітя Костур, Микола Костюченко, Женья Кривенко. Заповіт Вчителя я виконав. Ми дружили з Іриною Михайлівною до останнього дня її життя. Вона писала мені листи рівним, каліграфічним почерком, дарувала книжки і фотографії. Як колись Вчителя, я возив її своїм авто до Седнева і у Пущу Волицю до санаторія. Раз на рік усією родиною з Мар'яною і сином Костею ми бували у неї вдома на Червоноармійській на званому обіді. Вона спеціально для нас готувала вишукані страви. Тяжкими були два останні роки. Ірина Михайлівна тяжко хворіла. Я неодноразово возив її у спеціальну лікарню, де вона мужньо зносила важкі процедури. Трапилося чудо — вонавилікувалася від страшної хвороби і померла від похилого віку, як і всі ми колись помремо. Готуючи до друку її спомини, ми ілюстрували текст численними фотографіями з життя Леоніда Володимировича. Серйозні світлини з пленумів та зборів, смішні з риболовлі. Останнє фото — портрет Ірини Михайлівни з високим світлим хлопчиком. Це мій син Костянтин. Життя продовжується.

Київ–Седнів

ХОРТИЦА ПО БРАТКОВУ

2011

Два года назад мне, профессиональному искусствоведа, председателю секции критики и искусствоведения Киевского национального союза художников, довелось очутиться в эпицентре скандала, связанного с разной трактовкой произведения Андрея Браткова «Хортица». Десять лет я тружусь в Институте проблем современного искусства АИУ и, честно говоря, к скандалам, связанным с предметами современного контемпорального искусства, уже привык. Однако то, что произошло со среднестатистическим произведением достаточно талантливого, в меру раскрученного и в такой же пропорции воспринятого социумом «митця», превзошло все возможные ожидания. Прогноз подтвердился стопроцентно. Скандал грянул! Так и должно было случиться, ведь движения, или, по-современному, «движ», вокруг творения современного искусства — весьма желанны и очень ожидаемы. Десятки, сотни, да, пожалуй, сотни тысяч творений современного арт-рынка, контемпоральной составляющей мирового искусства, были бы счастливы получить скандал вокруг своих творений. Но нет. Не катит. Нет изюминки. Чего мы не насмотрелись за последних сто лет в современном искусстве! От писсуара Дюшана до футбола черепом вместо мяча кого-то из арабских молодых художников. Дальше больше: отрезанные головы, вывернутые кишки, секс в самых-самых разных трансформациях, а эффект нулевой. Где при этом находятся ревнители чужой нравственности, сказать сложно. Может, нет заказа, а может, нет «наснаги». В Украине потихонечку проскакивают современные работы современных мастеров, но ни головы коров в адреналине, ни еще более мерзкое произведение, состоящее из живых идохлых мух, ни омерзительные скелеты рептилий не зацепили за живое. Вероятно, из-за космополитизма. Были бы коровы из колхоза «Зірочка», а змеи из Чернобыльских лесов — другое дело. А здесь все иностранное. Из Оклахомщины. Ну какое кому дело до «сплюндрованих» млекопитающих! Там не оторвешься. С «зелены-

ми», вероятно, уже договорились. Другое дело — полуголое тело на фоне исторического заповедника. Братков, без сомнения, провокатор. Но это его профессия в искусстве. Своей дамочкой без трусов и с мухой на ватине он привлек внимания к Украине и ее проблемам в сотни, а то, гляди, и в тысячи раз больше, чем все беззубые выступления с трибун разных рад и партийных съездов.

Я защитил эту работу на очень высокопоставленной и такой же нелепой комиссии по морали, проведя параллель между идиотизмом сегодняшнего дня и 1937 годом, в котором Браткову точно было бы не выжить. Наверное, очень положительным является тот факт, что за свое творчество и убеждения сегодня не приходится расплачиваться свободой и жизнью, как произошло с нашими гениальными соотечественниками Михаилом Бойчуком, Софией Налепинской-Бойчук, Василием Седяром, Александром Рубаном и многими другими талантливыми художниками, писателями, композиторами, кинематографистами, актерами.

Современное искусство предполагает образованного зрителя. Классик соцреализма Сергей Григорьев однажды сказал оппоненту, не понимавшему социального звучания его работ: «Море не может быть мелким для того, кто не умеет плавать. Учитесь».

«ЧИ ВИСТАЧИТЬ У НАС СИЛ НАМАЛЮВАТИ СВІЙ ГРІХ?»

2011

Куратор українського павільйону на Венеційській бієнале Олексій Роготченко розповідає Головному редактору Алісі Ложкіній про проект Оксани Мась «Post VS Proto-Renessans» і про те, чому цього року Україну у Венеції більше не представляє Pinchuk Art Centre.

– Цього року Ви виступаєте куратором українського павільйону на Венеційській бієнале, де буде представлено персональний проект Оксани Мась. Останні два роки цим проектом займався Pinchuk Art Centre. Чому цього разу все змінилося?

– Я був членом журі ще до того, як менеджмент українського проекту на Венеційській бієнале почав здійснюватися командою Віктора Пінчука. Тоді, у 2005-му, зі скандалом конкурс виграв, до речі, непоганий, проект Миколи Бабака. У культурі кожного народу є різні ніші, і етнокультура, зрозуміло, дуже важлива, але вона не може займати всі сто відсотків культурного поля. Тобто, все, що зробив тоді Бабак, дуже цікаве — для України; можливо, трошки для Біларусі; зовсім трошки для Польщі й Росії, але цей продукт абсолютно не цікавий для Зімбабве, Колумбії або якихось північно-африканських народів. Таким чином, у 2005 році в Україні відбувся останній публічний конкурс на участь у бієнале, коли на розгляд журі було представлено кілька проектів. У результаті ні до якої демократії це не привело, а навпаки, викликало черговий скандал.

Потрапити на Венеційську бієнале можна кількома шляхами, й вони описані у відповідних кондуїтах і в документах: це може бути відкритий конкурс, закритий конкурс або пряма директива керівництва країни. Останні два рази, коли Україну на бієнале представляв Віктор Пінчук, мав місце саме третій варіант, коли конкурсу не було, а управління венеційським проектом делегувалося арт-центру міністерством. Це було цілком виправдано, в першу чергу, з фінансової точки зору — адже держава для

участі нашої країни в бієнале дає вкрай мало коштів — лише мільйон гривень. Сьогодні це близько 125 тисяч доларів. У масштабі бієнале це тільки оренда павільйону, причому не на весь період, а всього місяців на три.

– *Тобто фактично це була диктатура PinchukArtCentre...*

– Найабсолютніша диктатура, причому вона навіть не була особливо завуальована. Я особисто дуже поважаю Віктора Пінчука. Ніскільки не беруся судити про його фінансові й політичні справи, але як професійний теоретик та історик мистецтва, точно знаю, що для розвитку сучасного мистецтва в нашій країні, для презентації нашої країни у світі Віктор Михайлович зробив дуже багато. До речі, 2003-го року Україна представила у Венеції дуже гарний проект Віктора Сидоренка «Жорна часу» — інтелектуальний, контемпоральний, справжній, без гопачка, що його танцюють під музику, проект. Але бюджет був вкрай слабенький, і, відповідно, резонансу особливого проект не мав. От якби такий проект було показано із зусиллями й можливостями Пінчука, Україна абсолютно точно потрапила б у п'ятірку кращих, тому що інтелектуального мистецтва на бієнале, за великим рахунком, дуже мало.

– *Цього року PinchukArtCentre відмовився брати участь у конкурсі на представлення України у Венеції?*

– Ні, чому ж. Пінчук ні від чого не відмовлявся, він подав заявку.

– *Але в результаті його проект у Палаццо Попадополі буде представлено в рамках паралельної програми бієнале...*

– Ну, тут варто пояснити передісторію питання. Перший проект, який у 2007-му повіз на бієнале арт-центр Віктора Пінчука, — «Поема про внутрішнє море» — був справді дуже сильним, прогресивним, у міру соціальним; до нього не могло бути жодних претензій. А ось наступного разу, у 2009-му, проект уже був значно слабкіший. Організатори виставки, де були представлені роботи Іллі Чічкана й Міхари Ясукіро, хотіли тоді зіграти на випередження — обрали за куратора всесвітньо відомого й улюбленого Володимира Кличка, повісили його величезну фотографію на Гранд-каналі. Але навіть це, на мій погляд, не додало плюсів. Ця друга бієнале за участі команди Пінчука не була провальною, але вона не була й такою, що прославила б державу.

І напевно, саме це зіграло роль нинішнього року, коли на відміну від попередніх років, на участь у бієнале було подано кілька заявок. Із етичних міркувань я можу назвати лише двох основних претендентів — PinchukArtCentre та проект Оксани Мась. Було вирішено не залучати до вирішення питання мистецтвознавчо-журналістський цех, і мабуть, це було правильно, тому що миттєво вибухнув би скандал. Усі хотіли скан-

далу, а скандалу досі не сталося і, сподіваюся, не станеться. Отож, достойне журі в складі міністра та кількох його заступників, а також представників Спільки художників та інших компетентних осіб прийняло рішення, що втретє підряд віддавати представництво у Венеції PinchukArtCentre, в той час як Мась подала дуже гідний проект, було б некоректно. Тому указом міністра культури я був призначений куратором, а нашому Інституту проблем сучасного мистецтва довірили займатися управлінням біенале. Комісаром проекту було призначено директора Інституту Віктора Сидоренка. Таким чином, не міністр призначав Мась як художницю представляти Україну, вона навіть ніде в наказах не згадується, а комісар, призначений міністром, повинен був визначити художників, і в даному конкретному випадку таким художником виявилася Оксана Мась.

– А чому ж Інститут проблем сучасного мистецтва не розглядав опцію виставити якогось Іншого художника або групу, підкріпити Оксану Мась, наприклад, тією ж таки групою Р.Е.П., що одного разу вже брала участь у скандалі навколо біенале — того самого 2005-го року, коли в результаті до Венеції все-таки поїхав Микола Бабак?

– До Р.Е.П-у я особисто маю велику слабкість, люблю їх, тому що, можна сказати, був присутній при народженні цієї групи... Однак ні група Р.Е.П., ні якась інша група художників на сьогодні не могла б фінансово брати участь у проекті, тому що планка нинішньої біенале злетіла спершу до мільйона євро, а тепер ми вже розуміємо, що й цього виявиться замало...

– Хто ж, окрім держави, виступає стороною, що фінансує проект? Художниця сама оплачує свої витрати чи в неї є якийсь меценат? Чи задіяна якимось у проекті галерея Тетяни Миронової, з якою Ви традиційно співпрацюєте як консультант?

– Ні. Тетяна Миронова приїде в гості на відкриття українського павільйону, але вона жодним чином не бере участі у фінансуванні проекту.

– Так хто ж тоді покриває всі видатки, що виходять за рамки виділеного державою мільйона гривень?

– У фінансуванні проекту бере участь чимала група людей. Спонсор проекту на біенале — це завжди одна з головних інтриг. У Росії це, приміром, горілка «Абсолют» — усі ми пам'ятаємо геніальний випадок, коли на одній із минулих біенале вони поклали гондолу в пляшку горілки. До речі сказати, цей випадок увійшов до книги рекордів Гіннеса — після цієї гондоли продажі «Абсолюту» по світу зросли на 30%. Гарна ілюстрація того, як грамотно вкладені мільйони приносять мільярди.

У Віктора Пінчука спонсором також була якась горілка — я не питущий, але пам'ятаю логотипи у формі перцю на всій рекламній продукції проекту «Степи мрійників». А цього року перчику немає. Отже ніхто себе не піарить у якості головного спонсора проекту. Тобто понти вже проколотилися й скінчилися, і нарешті багаті люди розуміють: виграє держава — виграю я.

– *Повернімося до самого проекту...*

– Проект від початку дуже складний. Оксана Мась виступає, ну, якщо не месією, то вже точно своєрідним провидцем, адже вона пропонує переглянути всесвітньо відомий твір, створений 1432 року братами Ван-Ейками — знаменитий Гентський вітар.

– *Чому було обрано саме цей твір, а не якусь, скажімо, більш знакову для вітчизняного культурного поля Оранту?*

– Тому що людина з Танзанії або Колумбії Оранту не знає, а Гентський вітар знає. Тобто, необхідно було взяти той твір, що на слуху, що цікавий усьому світу. Крім того, Гентський вітар — це точка відліку епохи Відродження, конкретно з цього твору розпочався переворот в історії світового мистецтва. Особисто я глибоко переконаний, що Ван-Ейків можна назвати основоположниками контемпорального мистецтва. Невдовзі після того, як ми задумали втілити саме Гентський вітар, до нашої з Оксаною компанії приєдналася Ута Кільтер із Одеси, яка стала помічником куратора проекту. Вона не мистецтвознавець, а філософ. Саме вона запропонувала оригінальну назву проекту — Post VS Proto-Renessans.

– *Це будуть фігуративні панно з яєць-писанок, подібні до тих, які Оксана виставляла в Софійському соборі?*

– Так, але цього разу на яйцях будуть зображені гріхи. У проекті брали

участь 54 країни світу, дуже різні люди. Через дружин послів ми передали по ящику яєць і фарби в різні країни. Було також відкрито сайт, де будь-яка людина, прочитавши й зрозумівши концепцію проекту, могла намалювати малюночок і переслати його по Інтернету в Україну, де художник перенесе його на яйце, і таким чином кожен міг стати співучасником проекту, його спів куратором і спів художником. У проекті брали участь тисячі людей.

Малювали дітки в елітних школах, малювали дітки в простих школах, малювали ув'язнені жіночих колоній, чоловічих колоній, наркозалежні й алко залежні хлопці в селі Косачівка на Чернігівщині в дуже жорсткому й потужному центрі реабілітації наркозалежної молоді. І всі

малювали свої гріхи. Малювали міністри, вродливі дами в шубах і діамантах... Далі цікавіше: якщо стояти за метр від твору розміром 6 × 6,5 метри, то видно кожен гріх — ув'язнені жіночих колоній малюють фалоси, чоловічих колоній — вагіни, ті, хто лікується від наркоманії, малюють шприци й макові голівки, коноплі, і навіть маленький хлопчик намалював, як він обдурив маму... У такий спосіб проект об'єднав усіх. Адже це ми тільки казочки розповідаємо про те, що наркоман нам друг, ми ж реально його не любимо, а виявляється, він тут, серед нас, і в нього такий самий гріх, як у нас із вами. Але чи вистачить у нас сили намалювати свій гріх? Вистачить, і багато людей малюють, і виявляється, що гріх може бути не тільки індивідуальним, але й глобальним. Виявляється, сьогодні бренд також може бути гріхом — він замінив ікону, і вже люди моляться на мерседес, люди моляться на маккофі, тому що без нього жити не можуть, на отруту, що погубила стількох людей. Але коли ми відходимо від твору на 2 метри, то всіх цих грішків уже практично не видно, а з відстані трьох метрів вони й зовсім зникають...

– *А де буде виставлено проект?*

– Проект буде виставлено в діючій католицькій церкві, неподалік від собору Сан-Марко. Католицька церква вперше за всю історію бієнале відкриває свої двері й дає слов'янському проекту ввійти в лоно італійської культури й готичної церкви. У такий спосіб культури не посварилися між собою, а, навпаки, об'єдналися. Прямо навпроти церкви — театр, і саме в ньому проходитиме презентація проекту.

ДРУГЕ ВІДРОДЖЕННЯ

2011

У культурі та образотворчому мистецтві світу за весь час його існування нараховуються сотні тисяч імен художників і майстрів, космічна кількість створених людським розумом і людськими руками творів, що діляться на групи, стилі, напрями. З працюючих у сфері мистецтва творців лише одиниці змогли знайти і затвердити власний стиль, загальна ж маса залишалася наслідувачами. Феномен Оксани Мась полягає перш за все в тому, що їй вдалося створити напрямок у мистецтві, який не був раніше відомий в світовій практиці. В мистецтвознавстві цей феномен вже знайшов адекватне сприйняття і навіть отримав назву — «Масіоарт». В образотворчому мистецтві, як і в житті, випадковостей не буває. Чому Оксана Мась? Чому саме їй відкрився новий код? Відповідь існує. Оксана — українка, а Україна — багатонаціональна держава. В ній зосереджено 134 нації і народності. В реалії це — розмаїття мов, культур, традицій. Це — місце на землі, де різні віросповідання мирно співіснують у загальному просторі. Яскравим прикладом мегакультурного осередку є Одеса — українське місто-порт. Тут народилася і виросла Оксана Мась, нині відома художниця, яка на підсвідомому рівні зрозуміла спорідненість змішаних у середовищі народів. Рідні мови перемішуються з мовами сотень країн світу, чиї пароплави прибувають до Одеси. Сама мисткиня має українські, російські, єврейські, грецькі, польські корені. Духовність і моральність багатьох народів, пластична мова їх мистецтв стали мовою мистецького стилю Оксани Мась — жінки, матері, доньки. Nations — нація. На планеті дух нації зберігається в найстаріших мальованих модулях-символах. Оксана довго експериментувала і шукала шляхи образотворчої мови в мистецтві. Врешті знайшла міжнаціональний код — мову світу. У культурах практично усіх народів є спільна одиниця-яйце. Воно і стало об'єднавчим моментом.

Окрім традиційних щоденних рисунків олівцем і фломастером, лєвова частка в сьогоднішній творчості Оксани належить створенню різ-

них мистецьких об'єктів монументального плану, де домінуючим стає знайдений модуль — яйце-крапка. Це — складні інженерні конструкції, що складаються із дерев'яних розмальованих різними сюжетами яєць, які за кольоровою гамою стають фрагментами майбутніх просторових композицій. Застосовуючи власну, авторську, техніку, художниця творить таке мистецтво, в якому кожне розписане дерев'яне яйце стає складовою глобального образу. Це — монументальна і водночас декоративно-прикладна, живописна, графічна, народна, сучасна, авангардна творчість з використанням національних традицій і сакральних мотивів. Нічого подібного в світі ще не було. Це — інтернаціональний проект, який об'єднує глядачів різних віросповідань, національностей та культурних традицій. Домінуюча слов'янська православна складова твору дуже делікатно співвідноситься із сприйняттям людей, котрі не знають властивостей християнських свят. Для такого глядача це — просто вдалий в композиційному, кольоровому та об'ємному вираженні образ, створений із яскравих мініатюрних елементів-крапок, що нагадує відому техніку пуантилізму в живописі, яка будується саме на такому принципі. Творчий зліт Оксани Мась поглибив значення пуантилізму. В розумінні художнього образу Оксана випередила багатьох з тих, хто працював в такій техніці. На відстані трьох-чотирьох метрів вже важко роздивитися індивідуальне зображення на кожному яйці-крапці. Здалеку палітра перетворюється в струнку композицію, яка живе вже своїм власним, незалежним образним життям. І ще. Ніхто раніше не створював об'ємну дерев'яну мозаїку, яка сприймається глядачем з будь-якої точки в радіусі 360 градусів. Після перших експериментів з площинним зображенням Оранти, яке зроблено в подібній техніці і подаровано колиці християнства-Софіївському собору в Києві, художницю заінтригували сферичні, найскладніші в побудові, форми. Безумовно, у цього напрямку мистецтва будуть свої послідовники. Він знайдений і втілений в життя в феноменально короткий термін. Залишаючись складними у виготовленні, маціосфери зробили крок вперед, надаючи можливість прикрасити інтер'єр і екстер'єр в залежності від середовища.

Новій концептуальній творчості української художниці Оксани Мась втілює в собі геніальність попередніх творців, їхні таємні коди і законспірований зміст в цілком несподіваному прочитанні вічних істин. Головна ідея, що подана в абсолютно несподіваній техніці, наче в контрольній роботі для старших класів школи, визначає поставлену вчителем задачу і передбачувану відповідь. В нинішньому образі дерев'яно-точечного зображення на тему всесвітньо відомого твору, зроб-

леного в 1432 році на замовлення Йоса Вейдта для родинної капели Іоанна Богослова у величному готичному Генському соборі святого Бавона художником Хубертом ван Ейком — «самим великим з усіх великих» і його молодшим братом Яном — «другим великим у мистецтві», розповідається про страшну істину. Рай на землі складається з людських гріхів. Образ Рая, звичайно, ангели. І тут — перший шок. Крила ангелів не білі, як їх звикли зображати художники світу до теперішніх часів, а різнокольорові — червоні, бузкові, помаранчеві, сині... Сьогодні таке вже зрозуміло. Адже це — матеріальне зображення енергії. Або, скоріше, енергетичні схеми. Приклад, вочевидь, був і лишається гарним для наслідування. Не копіювання, а саме наслідування. Наслідування таємниці, з якої виткане першоджерело. Сутність зображення — Рай на землі. Але цікаво інше. Час сьогоднішній. В повітрі — неправда, тривога, хтивість, заздрість, невігластво, агресивність, нещирість всіма мовами. І раптом — новий твір, зроблений з аналога пасхальних писанок. Ноу хау Оксани Мась, вже перевірене на інших образах і таке, що стало любимим і зрозумілим для багатьох глядачів по всьому світу. Такий собі пуантелізм. І кожна із сотень тисяч крапок не схожа на іншу. Техніка авторська, без сумніву. Такого не було раніше. Новий проєкт стверджує: поінт (крапка-яйце) — зображення гріха. Одне із завдань проєкту — трансформація душі. Здалеку ікона, зблизька — крапки-гріхи, розписані різними людьми, які представляють всі прошарки сучасного суспільства. Мабуть, вперше до співавторства крім благополучних людей, що мешкають поруч, були запрошені в'язні, які відбувають покарання в тюрмах, і наркозалежні, які проходять лікування в ізоляції. Це — не забава. Це — концепт. Адже всі рівні. Ми ж так говоримо, часто не замислюючись про дійсність своїх висловів. Та ідея, що прийшла на допомогу автору, доводить глядачу, що багато чого складається з гріхів. А гріхи треба спокуювати.

Доля майбутнього твору зрозуміла вже зараз. В результаті кропіткої грандіозної праці, вочевидь за три-п'ять років, буде створено більш ніж 70 мозаїчних панно з окремими сюжетами. Якщо зібрати все із розписаних яєць разом, розмір виявиться приголомшливий більш ніж 130 метрів у довжину. Це — у майбутньому. А зараз — перші готові квадрати. В алтарі — Єва не з яблуком. В руці — лимон. І Мась точно знає чому. Аж занадто гірко і кисло відгукнеться в майбутньому не протистояння спокуси — основі для безлічі людських гріхів. Малі й великі, з кольорами і відтінками, як на ангельських крилах. Як образи на розписних яйцях. Гріхи описані в більшості релігійних вчень світу. І пройти повз ідею-

образ людського гріхопадіння художниця не змогла. Тому сьогодні репрезентуються перші композиції: «Папська тіара», «Лице Бога», «Півчі», «Рука Адама». Достатньо, як для першого уроку. Відповідь на поверхні. Проект Оксани не категоричний. Він простий і щирий. Він примушує кожного замислитись про себе. Хто без гріха? Усвідом і спокутуй. Це є крок до спасіння.

Новий вид мистецтва, безумовно, вже тепер цікавий всім тим, хто небайдужий до сучасного світового художнього процесу. Таке нове мистецтво може стати візитівкою образотворчого мистецтва України і зайняти свою, поки ще не цілком заповнену, нішу в образотворчому мистецтві світу.

Художники такого потужного таланту як Оксана Мась з'являються в культурному середовищі не часто. Вона зуміла глибоко національне підняти до світового рівня. Україні давно час увійти в світовий культурний простір. Сьогодні така можливість з'явилася.

Історія продовжується. Ян і Хуберт ван Ейки, Ботічеллі, Мась... Далі буде.

THE SECOND RENAISSANCE

2011

Throughout the centuries, the worlds of art and culture have produced hundreds of thousands of artists and countless masterpieces in different styles, from different schools and currents. Of all these artists, only a few were able to find and become known for their own style; the majority were followers. The uniqueness of Ukrainian Oksana Mas lies in the fact that she was able to create a style never seen before. Art history has already paid homage to this phenomenon by calling it "Massioart." Almost nothing happens by chance either in life or in art. How did Oksana Mas manage to break the secret code? An answer does exist. Oksana is Ukrainian and Ukraine is a multinational state consisting of 134 nations and ethnic groups. In fact, it has several different languages and cultures. In this vast country different religions coexist peacefully. The best example of the nation's multicultural nature is the seaport city of Odessa. This is where Oksana Mas, a well-known painter with a subliminal understanding of the national identities of multiethnic nations, was born and raised. Native languages merge with the languages of hundreds of countries whose ships reach Odessa. The painter herself is of Ukrainian, Russian, Jewish, Greek and Polish heritage. The spirituality and ethics of many nations and the flexible language of their art have become the strong points of the artistic style of Oksana Mas — of a woman, a mother and a daughter. The spirit of the nation lives on in the ancient symbolic elements depicted. For a long time Oksana has been experimenting and discovering new expressions of the figurative language of art. At last, she has arrived at a global language, an interplanetary code. The cultures of almost every nation have one element in common: the egg, which has become the unifying path.

Apart from the traditional pencil and felt-pen drawings, the lion's share in the art of Oksana Mas is represented by the creation of various monumental works in which the egg-point becomes the dominant element. These are complex constructions from an engineering standpoint made of wooden eggs depicting different plots that always tell a special story, and are a fragment

of the color range of the future composition in space. Resorting to her own artistic skills, the painter has elaborated a technique in which each ornamented wooden egg becomes part of the global image. This monumental, folk, decorative, avant-garde, pictorial, graphic and modern oeuvre with national traditions and sacred motifs is absolutely unique the world over. It is an international project that brings together audiences of different confessions and national and cultural traditions. Despite the images' predominant Slavic-Orthodox aspect, they can easily be grasped by those who are not familiar with elements specific to Christianity. For such audiences it is a large, colorful and well-composed image made of brightly painted tiny dots reminiscent of the technique known as pointillism. The creative rise of Oksana Mas has deepened the understanding of pointillism. In her perception of the artistic image, Oksana is ahead of many of those who worked with this technique. At a distance of three to four meters each individual figure of the egg-point is hardly discernible. From further away the palette turns into a harmonious composition with its own independent life. Furthermore, no one before had ever created a wooden mosaic that viewers could perceive from any point at 360 degrees. After her initial experiments with the linear figure of the Orans made using the above-cited technique and inspired by the cradle of Christianity — the Cathedral of St. Sophia in Kyiv — the artist was intrigued by the round shapes, rather difficult in composition. This artistic style would definitely have its followers. In an amazingly short time the artist discovered and applied this technique. These "massio-spheres" have become symbols of society's well-being. Despite their complex realization, these works have evolved to the point where they currently grace both open and interior spaces adapting to the human environment.

The new conceptual artwork of Ukrainian artist Oksana Mas embodies the genius of her predecessors, their secret codes and encrypted hidden meaning in a totally surprising interpretation of a bygone truth. The main idea of this unique style (as in a high school term paper) determines the teacher's assignment and its possible composition. The present-day rendition in the never-seen-before wooden-point depiction of the topic of the celebrated work of Hubert van Eyck — "the greatest of the great" — and his younger brother Jan — "the second greatest in art" — created in 1432 by order of Joos Vijd for the gorgeous Ghent altarpiece in St. Bavo Cathedral, speaks of this desperate truth. Paradise on earth consists of sins. Angels are symbols of Paradise. And here is the first shock. The angels' wings are not white as usually depicted by other artists, but colorful — red, lilac, orange, blue... Now everything is clear. The energy, or rather, energetic schemes are set in this material. This example was and remains a good one to follow, not to be copied but to imitate the secrets that are

woven into the original. The essence of the image is Paradise on earth. Another interesting aspect is its immediate relevance. Falseness, anxiety and flattery are in the air. And suddenly there is a new work made with the analogues of the Easter eggs. Oksana Mas's know-how has already withstood the test of other images and has become a favorite of millions of people all over the world.

It is a form of pointillism except that the dots are larger and each of the hundreds of thousands of dots is unlike any of the others. It is, no doubt, a signature style. The latest project confirms that each point (an egg-point) is a depiction of sin. One of the project's intents is the transformation of the soul. Seen from a distance it is an icon, up close we see the point-sins depicted by different people from all walks of modern society. For the first time ever the co-authors include not only successful people, but also inmates and drug addicts in treatment clinics. It is not a play. It is a concept. All men are equal. We repeat this without elaborating on the content any further. The artist's idea helps people understand that much has to do with sins. The future artwork can be seen even now. More than seventy squares of mosaic picture will be created during the grand painstaking labor (presumably in three to five years). Once all the painted eggs are assembled, its size will be striking — more than one hundred and thirty meters. But this will take place in the future. For the time being, the first meters are ready. On the altar Eve does not hold an apple in her hand, but a lemon — and Oksana knows why. The greatest sin will be too bitter, too sour in the future. The painter draws our attention to the fact that there are seventy sins already, not seven. Wickedness and faults are in the colors and shadows as on the angel's wings. These are idolatry, gluttony, dishonesty, adultery and so on. They are big or small, as are the images on the painted eggs. Wickedness is described in all world religions except for Buddhism. The painter could not avoid this theme. Accordingly, the first compositions presented to the public are *The Triregnum*, *God's Face*, *The Chorister* and *Adam's Hand*. It is enough for the first lesson and the answer is simple. Oksana's project is not judgmental, but rather sincere. It makes everyone reflect upon themselves. Who is without sin? One should acknowledge this to take the first step towards salvation. The new artistic style is undoubtedly exciting for those who are interested in modern art processes. It may become the signature art of modern Ukraine and have its own place in world art.

Artists of such powerful talent as Oksana Mas do not appear that often in the cultural environment of the country and around the world. This is a fundamental truth. She has risen from national to worldwide acclaim. It is high time that Ukraine be included in world culture and this is the right occasion.

History progresses: Jan and Hubert van Eyck, Botticelli, Mas and beyond.

УКРАЇНСЬКЕ КОВАЛЬСТВО ПОСТТОТАЛІТАРНОГО ПЕРІОДУ

Шляхи розвитку

2013

Без політичної заангажованості показати та дослідити процеси які допоможуть у правильному розумінні і сприйнятті трагедії, яка трапилася з одним із колись розвинених видів образотворчого мистецтва країни, знищенням шкіл та професії, а також демонстрації сили влади по відношенню до незрозумілих для сприйняття чиновницького апарату видів і жанрів культури.

Шлях розвитку сучасного українського ковальства є унікальним. Цей процес не тотожний з розвитком ковальського мистецтва і ремесла близьких сусідів — Білорусії, Росії, Польщі, Словаччини. Пояснення феномену українського прориву в області сучасного орнаментального ковальства і входження країни у світове культурне ковальське співтовариство слід шукати не лише у мистецькій площині, але й в психології та історичному розвитку української нації.

Про ковальське мистецтво радянської України написано вкрай мало мистецтвознавчих досліджень. Здебільшого це пояснюється тим, що у вищих школах питання вивчення кованого металу було не актуальне і не заохочувалось. Жорстка установка про неприйняття сакрального мистецтва і тих видів і жанрів творчості, яким були навішені ярлики «буржуазного мистецтва» в 1940–1950 роках у радянському мистецтвознавстві, призвели до відсутності досліджень традиційного ковальства та ювелірного мистецтва. Поодинокі роботи вітчизняних мистецтвознавців у галузі ковальства з'являються лише до кінця шістдесятих років минулого століття в музейних звітах та документах про етнографічні експедиції. В архіві ЦХКТБ (центрального художнього конструкторського бюро) Укрхудожпрому Міністерства промисловості будівельних матеріалів, а також в архівах Художнього фонду Спілки художників України. Ці матеріали про вивчення старих форм і виробів ковальського промислу займають кілька сторінок машинописного тексту.

Перші системні дослідження старого ковальства почалися в 1970 році

після експедицій наукових співробітників Музею народної архітектури і побуту УРСР у с. Пирогове під Києвом. До цього ж часу відноситься і відтворення на території музею першої кузні, в якій спочатку підсобником, а потім ковалем почав працювати відомий український майстер кованого металу Олег Стасюк.

Протягом другої половини 1970-х початку 1980-х років у вітчизняному мистецтвознавстві з'являється кілька дуже скромних досліджень Ю. Са-мойловича, Р. Тищенко, Л. Жоголь, О. Роготченка, які стосуються проблем вивчення спадщини українського ковальства. У 1982 році в Москві перевидається чеське видання «Художня ковка та слюсарне мистецтво» авторів Г. Семерака і К. Богмана.

Першим серйозним дослідженням стала кандидатська дисертація Володимира Могилевського «Кований метал Києва кінця XIX — початку XX сторіччя».

Науковий вакуум у галузі вивчення ковальського мистецтва часів минулих і нинішніх починає активно заповнюватись з кінця 1990-х років. З'являються дослідження у стінах Львівської академії мистецтв, Закарпатському художньому технікумі, інституті ім. М. Бойчука. З початком 2000-х виходять відразу кілька цікавих видань, присвячених ковальському і ювелірному мистецтву. Це «24 карати», «Ювелірний вісник», «Журнал про метал», «Мир металла», «Ковальська майстерня». Епізодично статті про проблеми українського ковальства друкуються в журналі «Образотворче мистецтво», «МІСТ», спеціальних випусках «Орнаментального ковальства» (Івано-Франківськ) та «Парк кованих фігур» (Донецьк). У даний час вийшло кілька об'ємних ілюстрованих каталогів у Донецьку та Києві, присвячених виключно сучасним майстрам ковальського мистецтва.

Кожен новий виток розвитку суспільства обов'язково супроводжується народженням нових напрямів у творчості, які, у свою чергу, неодмінно створюють умови для відродження вже існуючих раніше видів мистецтва. Виходячи з цієї формули, успіх нинішнього українського кованого металу можна було б передбачити років п'ятнадцять тому. Явної помилки в такому судженні немає. І так і не так. Розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час не призвів до розвитку прикладних видів мистецтва за винятком лиття декору з бетону і алебастру, що складно віднести до рангу творчості. Розкіш і багате оздоблення завжди були атрибутами, супутніми символу влади. Закінчився період недобудованого соціалізму, який плавно змінився капіталізмом у вже існуючій раніше подібі. З усіх обов'язкових у цьому випадку скла-

дових більше за все для аналізу та порівняння був цікавий будівельний бум і, можливо, виникнення банків, як найбільш потужних і надійних замовників кованого художнього металу в наступні після перебудови п'ятнадцять років. Закони капіталізму жорстокі, прості і логічні. Характерною рисою сучасної бурхливої епохи змін стало повернення до втрачених цінностей. Як не парадоксально, але найбільше в художній творчості країни розцвіли колись знищені види і жанри образотворчого мистецтва. Насамперед це торкнулося ювелірної і ковальської справ. Два десятиліття в житті країни це надто мало для того, щоб говорити про серйозні успіхи новонародженого мистецтва, разом з тим це цілком достатній часовий проміжок для відродження та відтворення втраченого. Бурхливе зростання в усіх регіонах України ковальського промислу визначило його логічну трансформацію в ранг мистецтва. Про український кований метал в останній час заговорили в Росії, Білорусі, Америці, Польщі, Ізраїлі, Німеччині та інших розвинених у культурному відношенні країнах. Дуже б хотілося сказати, що ми вже рівні серед рівних у світі, але, напевно, це було б несправедливо. А може і не потрібно змагатися з тими країнами, де мистецтво кованого металу завжди було в пошані, де коваль-художник в місті залишався фігурою знаковою і ніякому чиновникові не приходило в голову знищити ковальське виробництво, вбачаючи в ньому пережиток капіталістичного минулого, як це проходило в Україні практично у всіх областях до і після війни. Ковальство залишалося в нерівних умовах. І в більшості українських випадків розвитку втраченої професії, доводилося вчитися заново. Вражаюча схожість у бажанні відтворити втрачене об'єднала схід і захід. Практично одночасно з проголошенням незалежної України стали створюватися спочатку крихітні, маленькі, потім більш потужні ковальські центри у Києві, Донецьку, Львові, Івано-Франківську, Харкові, Вінниці, Олександрії, Сімферополі та інших містах країни. Нове котеджне будівництво стало активно використовувати кований метал у конструктивних рішеннях і вбранні. З'явився замовник — відродилося ремесло. Мистецтвознавці Донецька і Львова, Криму і Києва раділи, констатуючи на своїх теоретичних конференціях розвиток ковальства як промислу. Про ковальство як мистецтво в масштабах всієї країни говорити було рано. Несправедливо було б стверджувати, що ковальського мистецтва в Україні за роки радянської влади не було взагалі. Воно було. Але кількість ковалів-художників можна перерахувати на пальцях однієї руки. Не хочеться згадувати про сумне. Маючи Донбас з величезними запасами будь-якого металу, західну Україну з її традиціями ковальських промислів у народ-

ному мистецтві, південь країни, де в археологічних розкопках древньої Таврії знаходять кузні скіфського періоду, ковальські зразки столичної архітектури межі XIX і XX століть, все знищити і втратити одночасно — випробування, яке не всяке суспільство могло б адекватно перенести. Ми перенесли. Спочатку відродилося з попелу забуте ремесло, потім ремесло народило творчість. Процес цей складний і нешвидкий. Для розвитку ковальського підприємства крім бажання і любові до мистецтва, потрібно багато іншого, часом прозового, не пов'язаного з високою модою. Приміщення, обладнання, вугілля, наявність замовлень, оподаткування, відносини з місцевою владою офіційною і неофіційною, кредити, взяті на створення підприємства, і виховання коваля (це має бути людина, закохана в магію гарячого металу) — далеко не всі проблеми, що стоять на шляху відродження. Не всім це виявилось під силу. А логіка проста. Немає горна й коваля, немає і твору. Це один з не багатьох видів художньої творчості, коли матеріальна база є основною умовою створення твору. І ще одна умова розвитку ковальського мистецтва в будь-якому суспільстві обов'язково — наявність зацікавлених ідеєю людей. Ось тут гасло «Схід і захід разом» нарешті реально виправдане. Ковальське мистецтво в часи «розвиненого соціалізму» однаково задавили на сході і на заході. А буквально з перших днів незалежності і там і там одночасно запрацювали перші приватні ковальські підприємства, пересилили всі знущання місцевого чиновницького свавілля і досягли на початку нового тисячоліття приблизно однакових потужностей та художнього рівня. Біда загальна — відсутність професійних кадрів. У Росії є Красносільське училище, Мухинське училище, Строгановське училище і ще три десятки кафедр ковальського мистецтва у великих обласних центрах Поволжя, Сибіру, Далекого Сходу. І подобається комусь така політика північного сусіда чи ні, а результат переконливий. Ковальська справа та ковальське мистецтво там розвинене набагато сильніше. І ставлення до коваля-виробника і коваля-художника краще, ніж у нас, а замовлень більше, і дорожче квадратний метр каторжної ковальської праці. У нас по справжньому розвинене навчання ковальської професії тільки у Львівській Національній академії мистецтв. Є й інші місця — Київський інститут прикладного мистецтва ім. М. Бойчука, кілька центрів у західному регіоні. Але це не просто мало, це дуже мало для розвиненої Центральної європейської країни з п'ятдесятимільйонним населенням і традиціями, яких вистачило б на десяток країн. Разом з тим до суто художньої освіти в прикладних професіях у всьому світі ставлення різне. В Європі коваль зобов'язаний мати освіту, але в більшості

випадків вона швидше технічна. Роботи з металом студентів навчають у коледжах, школах, училищах. Це міг би бути наш український шлях розвитку професії. Адже по всій країні відкрито багато престижних ліцеїв, колегіумів, шкіл закритого типу. Організувати ковальське навчання у такому закладі нескладно для його власників. Адже гроші потрібно вкласти порівняно невеликі, проте резонанс по творчій стороні виховання юного покоління міг би бути дуже корисним. Безумовно, це поки фантазії, а ось те, що така практика визначає технічну досконалість, і, що закордонний коваль технічно підготовлений набагато краще нашого — факт. Їхня технічна база могутніше та досконаліше. Але фокус у тому й полягає, що техніці можна швидко навчитися, а нам визначено шлях творчий, багатоскладовий. Вже дуже талановитий наш народ, щоб розмінюватися на кілометри однакових завитків. Добра справа — відродження ковальського ремесла. Ми цілком могли б не розгубити традицій. Адже ми працьовитий і дуже сумлінний народ — багатонаціональний народ з глибокими історичними коренями. Пройдіться маленькими містечками і все зрозумієте. Яка була цехова єдність і який високий був рівень художнього металу. Ось віцілілі старовинні ґрати в Горлівці, а от у Зінькові, а ці у Вінниці і дуже схожі у Коломні — дивовижна трансформація кованого заліза невисокої матеріальної і разом з тим величезної духовної цінності.

Важко робити висновок про сучасний рівень художнього металу країни. Ми, безумовно, на підйомі і ми вже проникли в європейську ковальську еліту кількома іменами чудових українських художників-ковалів. Разом з тим процес відродження і розвитку ковальства має шанс призупинитися. Вищих ковальських шкіл мало, а «середній ковальський клас» — регіональні кузні, які зараз активно беруть участь у мистецькому процесі змушені долати не тільки казуїстику чиновницьких перепон, але і все більш відчутне на ринку засилля штампованого заліза, яке везуть з Тайваню, Латинської Америки, Італії, Молдови. Наявність окремо зроблених дешевих ковальських елементів сильно полегшує роботу підприємця, нівелюючи при цьому майстра. Технічний прогрес у такому випадку губить мистецтво, знищуючи незміцнілого художника. Межа між кілометрами кованих решіток — реальним заробітком і творчою новизною розмивається до невизначеності. І висновок невтішний. Дорослому ковалеві потрібно заробляти гроші для продовження роду, художня творчість відсувається на другий план, залишаючись предметом розкоші насамперед для самого творця. Є надія на творчу працю дітей ковалів, молодих амбітних ентузіастів і студентів художніх вузів та училищ. Ковальське мистецтво-мистецтво інтернаціональне. Адже яскраво

виражених національних ознак у куванні мало. Разом з тим дуже важливий творчий почерк, використання орнаментальних регіональних мотивів і власні ковальські прийоми майстра. Метал — матеріал неслухняний і тому як переваги, так і недоліки однакові для всіх. Сучасне українське ковальство має декілька шляхів розвитку. Характерним для всього національного «ковальства» сьогодні залишається новаторство поряд з явно авангардним стилем більшості майстрів від Донецька до Ужгорода. З мистецтвознавчої точки зору все легко пояснити. Більшість учасників сьогоднішнього «металевого процесу» не мають спеціальної художньої освіти, а якщо вона є, то, як правило, не «металева». Це добре і погано одночасно. Професіонал після шести років академічної муштри дуже акуратно йде шляхом новаторства. Разом з тим художник дизайнер або художник графік або художник проєктант, не обтяжений уроками професії, може створити абсолютно новий образ у чужому й незнайомому йому матеріалі. У світовій практиці таких випадків безліч. Так, наприклад, знаменитий образ машини-жука, підхоплений фірмою Volkswagen ще до війни і тиражованою до цих пір, був придуманий далеким від машинобудування французьким архітектором Ле Корбюзьє. У сьогоднішній Україні ясно визначені роботи ковалів-виробників і ковалів-художників. Художників в Україні поки що менше. Як правило, це вчорашні студенти Львова, або художники (їх зовсім мало), що отримали освіту в Росії та Європі. Неможливо однозначно визначити, чиї роботи цікавіше і краще. Як і у всякій справі тут дуже багато залежить від особистості майстра. Лакмусовим папером у даному випадку є не робота в цеху. Переважно це творча, практично завжди самоцінна, неутілітарна і заборонена для продажу практика. Такою роботою зазвичай буває річ, створена для художньої виставки. Художня виставка, таким чином, стає центром світобудови сучасного творчого процесу. Є ковалі, які про художні виставки взагалі не чули, але, на превелике щастя виставка, як некомерційна субстанція, сьогодні знайома великій кількості людей, що працюють коло горна. На щастя у великих ковальських центрах — Київ, Донецьк, Львов, Івано-Франківськ, Сімферополь вже з'являються виставки престижу, де немає комерції, і де демонстрація ідеї та образу, майстерності та вміння визначають свідомість. Буття залишається на другому плані. Художня виставка це як сукня від Кутюр або участь у Венеційській бієнале. Його (плаття) не носять, а у Венеції твори не купують. Там народжується і розкручується ім'я майстра. Ним милуються і надихаються. Ідея, в даному випадку, переслідується інша: пошук нового образу і можливого зразка для наслідування.

Комерційних виставок за останній час було достатньо. Це абсолютно нормальний процес становлення і утвердження ремесла. Презентація решітки на вікно, кручені сходи на другий поверх маєтку або проліт між сходами сьогодні вже не здивує глядача і замовника. Потрібна родзинка. Ось цією родзинкою і стає некомерційна, творча, часто незрозуміла робота. Це ланки одного ланцюга. Прикладом може бути спеціальна техніка в живописі, коли на зеленому тлі з'являється невинуватна яскраво червона крапка. Невинуватна вона з точки зору дилетанта, а професіонал знає, що червоне приверне увагу до зеленого, а загальна гама стане такою, як у природі. Звідси логіка. Глядача потрібно заінтригувати, зацікавити і переконати. Бажання зробити творчу роботу — обов'язковий атрибут художника. Інакше це ремісник. Нічого поганого в цьому визначенні немає, але кожному свій шлях.

Якби все в Україні розвивалося з такою логічною послідовністю, як розвивається мистецтво кованого металу, ймовірно, ми б були сьогодні першими у світі. Комерційна виставка породила творчу. Проміжком стали Івано-Франківські фестивалі-форуми ковальської майстерності, Донецький майстер-клас та створення унікального парку кованих фігур з унікальною ковальською алеєю в центрі промислового міста, кримські лицарські турніри з виготовленням оригінальної зброї. Все, що сталося раніше стало прелюдією до найголовнішого — художньої виставки в престижному залі Києва — галереї Київської організації Національної спілки художників України «Митець», розташованої в самому центрі столиці на вулиці Васильківській. За останні роки вдалося провести дев'ять виставок професійного художнього кованого металу України — чотири «дорослих», дві молодіжних, міжнародну і дві персональні. За кількістю відвідувачів і резонансу в п'ятимільйонному місті виставки художнього металу до цих пір залишаються лідерами.

Практично всім київським передували художні виставки в Івано-Франківську. Краще відбирали та експонували у столиці.

Історія мистецтва — наука дуже точна. Емоції, не підкріплені фактами, залишаються в ранзі чуттєвого сприйняття, яке пропадає так само швидко, як змінюється настрій.

З явних лідерів — фаворитів сьогоднішнього ковальського мистецтва можна відзначити С. Полуботко з Івано-Франківська, О. Івасюта зі Львова, А. Криванич з Ужгорода, Є. Єрмака з Донецька, В. Баррас з Сімферополя.

Втім це дуже умовний перелік. Мистецтво кованого металу стоїть відокремлено від магістральних напрямків образотворчого мистец-

тва, хоча об'єднує в собі знання побудови композиції, кольору, монументальності, орнаментальності, функціоналізму. Це продиктовано специфікою.

Рецесія нинішньої кризи політичної та економічної дивним чином вплинула на найдавніше мистецтво. Закрилися «гаражні» виробництв, зміцнилися творчі колективи, видозмінилися замовлення і замовники. Тепер всі хочуть творчості і, що дуже радує, не каталожного з глянцевого журналу, а самобутнього, національного. У всьому є логіка. Тоталітарне суспільство знищило художній ковальський промисел, а новий час відродив. Це також визначає в свою чергу необхідність написання нових праць, захистів дипломів і дисертацій за темами дуже цікавими і важливими для історії образотворчого мистецтва країни.

Україна як високорозвинена держава в галузі образотворчого мистецтва знаходиться на правильному шляху, а ковальство стає складовою загального культурного процесу. У зв'язку з цим визначилися всі складові для системного аналізу і системного вивчення вітчизняного ковальського мистецтва у художніх академіях і художніх вищих навчальних закладах країни.

1. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). К., 1975.

2. *Говдя П.* Украинское советское изобразительное искусство. К., 1960.

3. *Даниленко В.* Дизайн. Харків, 2003.

4. Збірник архітектурно-будівельної інформації. / Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР, БНТІ. К., 1947.

5. Історія українського мистецтва: У 6 т. / Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві державного комітету цивільного будівництва та архітектури при держбуді СРСР; АН УРСР. К., 1968. Т.6.

6. *Мардер А.* Эстетика архитектуры: Теоретические проблемы архитектурного творчества. М., 1988.

7. *Непорожній П.* Україна буде: Альбом. К., 1957.

8. *Роготченко О.* Ковальський майстер-клас // Українська культура. 2003. № 932.

9. *Роготченко О.* Ювелірне мистецтво України: радянський період // 24 карати. 2003. № 14. С. 31–40.

10. *Роготченко О.* Ювелір Експо Україна 2002 // АНТ: Археологія, мистецтво, культура. 2003. № 7/9. С. 55–56.

11. *Роготченко А.* Кузнечный мастер-класс в Киеве // Мир металла. 2003. № 17. С. 16–17.

12. *Роготченко О.* Художнє ковальство України. Кн. 1: Відродження / Співавт.: В. Бурдук, І. Руденко. Донецьк, 2007.
13. *Роготченко А.* Гуру ювелирного искусства // *Журнал о металле (Всеукраинский специализированный журнал о кузнечном искусстве)*. 2006. № 1(7). С. 68–69.
14. *Роготченко О.* Круглий стіл, розповідь про О. Стасюка // *Ковальська майстерня*. 2006. № 1(3). С. 85.
15. *Роготченко А.* Кованный металл глазами искусствоведа // *Журнал о металле (Всеукраинский специализированный журнал о кузнечном искусстве)*. 2006. № 2(8). С. 32–26.
16. *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.
17. *Паперный В.* Соцреализм в советской архитектуре // *Соцреалистический канон*. / Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000.
18. *Пучков А.* Сомнения об архитектурном стиле // *Архитектуроведческие этюды*. К., 1996.
19. *Тоталитаризм как исторический феномен* / Под ред. А. А.Кара-Мурзы. М., 1989.
20. *Чепелик В.* Теоретична спадщина українського архітектурного модерну // *Архітектурна спадщина України. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування* / За ред. В. Тимофієнка. К., 1994. Вип. 1.
21. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи // *Архітектурна спадщина України. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури* / За ред. В. Тимофієнка. К., 1996. Вип. 3. Ч. 1.
22. *Malia M.* The soviet Tragedy. 1917–1991. The Free Press, 1994. 402 p.

ВЕНЕЦІЙСЬКА БІЕНАЛЕ — ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПРОРИВ

2013

Кожна з шести останніх венеційських бієнале, на яких мав честь бути, мала свій почерк і власну індивідуальність. Для мене, куратора українського національного проекту на Бієнале '54, ріднішим мусив би бути той форум, але нинішній перевершив усі сподівання. Чи то час прийшов, чи куратора вибрали напрочуд правильного. Молодий і амбітний Джоні запропонував підняти інтелектуальний рівень що дворічних венеційських перегонів, і, слід констатувати, це йому вдалося. Коли за півроку до початку було оприлюднено девіз «Енциклопедичний палац» — інтернетовою мережею прокотилося легке нерозуміння. Усі попередні виставки мали величезну кількість плюсів, крім, можливо, одного. З інтелектом, у переважній більшості експозицій, не все складалося. Практично, завжди було багато схожих між собою проектів, багато політики, багато бажань привернути до себе увагу в будь-який спосіб. Цікавого залишалося зовсім мало. І ось початок літа нинішнього. Бієнале '55. Багато нових імен, багато початківців, традиційні метри дещо втомилися, і їх експозиції сьогодні рівні серед інших. У чому ж новина? А все просто. Набридли минулосезонні понти. З'явився справжній живопис у достатньо великій кількості, олівцевий і фломастеровий малюнок. Його, малюнку, сьогодні багато, навіть дуже багато порівняно з учорашнім днем. Таке враження, ніби і світ, і Європа, в першу чергу, прокинулися й навипередки почали пробачатися за відсутність академічної творчості в минулих періодах. Це явно позитивні зрушення. З іншого боку, контемпорарі своїх позицій і не збиралося віддавати, а скоріше навпаки — примножило. Професіонали частково поступилися місцем аматорам (мистцям без відповідного досвіду й освіти). Не певен, що це перемога. Але ж принцип маятника в житті залишається провідним. Більше інтелекту з одного боку — більше незрозумілого з іншого. Хоча кому незрозумілого?

Деякі експозиції потішили дуже. Рік від року краще представляє себе Китай. Потужна інтелектуальна атака, помножена на найпередовіші су-

часні технології. Гротескна Індонезія, самостійна Кенія, оригінальний Ізраїль, цього року не імперська Росія, а також Єгипет, Куба, Сербія, Сполучені Штати Америки справили гідне враження. Чимало авторських проєктів, що привертають увагу новизною. Порадували «брати» з колишнього СРСР — Грузія, Вірменія, Азербайджан і країни Балтії. Українська експозиція задніх не пасла.

Зрозуміло, що такий короткий звіт — нотатки з перших вражень. Матеріалу для роздумів і досліджень достатньо. А загальне враження — позитивне.

Венеція–Київ

Сьогодні таке саме спекотне літо як і 43 роки тому. Червень 1970-го видався бездошовим і зловісно тихим. Часи розквіту могутності минулої імперії, коли все для усіх було зрозумілим і стабільність навколишньої дійсності не викликала сумнівів. У загальну картину збудованого соціалізму і його передового ідеологічного краю — соціалістичного реалізму, не вписувалися лише деякі представники творчої інтелігенції. Перш за все, йдеться про творчих людей — митців, письменників, театралів і, звичайно, мистецтвознавців. Якимось дивним чином вони групувалися у невеличкі зграйки і існували паралельно існуючому світу. Коли сьогодні я читаю спогади, де пишеться про тотальні супротиви владі і майже підпільний рух кращих представників інтелігенції за світле оновлене майбутнє, так прикро стає за чергову вигадку-казочку. Насправді усе було по іншому.

У КДХІ (Київський державний художній інститут) прийомні іспити склалися майже на місяць раніше від решти інших вузів держави. Тому рух бажаючих вступити до художнього інституту на Смирнова-Ласточкина в Києві починався задовго до провідного студентського руху великої центральноєвропейської держави у складі могутнього СРСР. Я прийшов на лекції до Петра Івановича Говді, які проходили на першому поверсі старого корпусу, а по закінченню пар вийшов перекурити на вулицю. Серед курців було декілька знайомих облич — Наталя Снарська — дочка Людмили Іванівни Турунової — маминої колеги по Спілці художників і Вітя Костур з яким інколи зустрічався на спортивному майданчику. Хтось із курців запропонував: «Пішли подивимося на салаг». Салагами, зрозуміло, називали абітурієнтів. Я ще не був студентом і жодного морального праві іти дивитися на поступаючих не мав, але пішов. Мистецтвознавці групувалися навколо двох лавочок. Серед присутніх чітко запам'ятав Женю Кривенко, Миколу Костюченка, Наталку Нікітіну, Оксану Жирко і Зою Позмогову. Зоя щось розповідала і весь гурт голосно

сміявся. Я і гадки не мав, що через рік доля зробить такий викрутас, що усі ці світлі, прекрасні люди і ще семеро інших стануть моїми однокурсниками і, що вищі сили подаруть мені ні з чим не порівняну радість вчитися і жити разом в одній громаді з кращими з кращих. Я приєднався до них на третьому курсі стаціонарного відділення факультету історії та теорії образотворчого мистецтва. Відтоді минуло чотири десятиліття, двох наших однокурсників уже немає з нами, усі решта залишаються єдиною спільнотою, а фраза «Чуття єдиної родини» сказана про нас. Зоя була беззаперечним лідером курсу і факультету. Але одна ситуація об'єднувала мене з нею більше ніж усіх інших. Для багатьох це сьогодні і зовсім не зрозуміло, як можна було вивчати епоху відродження, або імпресіоністів, роздивляючись на лекціях чорно білі допотопні слайди на слайдоскопі, схожого на монстра з фантастичних пригодницьких романів Жуля Верна чи братів Стругацьких. Але було саме так. Особливим дефіцитом залишалися книжки. Ті книжки, по яким треба було готуватися до іспитів. Процедура була наступна. Збирався курс і розподіляв книжку по годинам. Спочатку читали гуртожитовські на Російській в Дарниці, а далі фоліант хтось привозив в місто і книжка гуляла по домівкам киян. Передостанньою була Зоя, а останнім завжди був я. Чому не відповім. Не знаю і досі. Зоя жила коло театру Франка, а я на Пушкінській коло театру Лесі Українки. Книга мені діставалася завжди глибоко вночі. Практично завжди замість того, аби бігти читати якусь чергову історію мистецтва світу, ми починали розмовляти про мистецтво, бо обоє були закохані у мистецтвознавство. Мистецтвознавство — наука інтелектуальна, точна і дуже складна у остаточному правильному розумінні предмету. Нинішня вигадка — культурологія, дала можливість об'єднати усе довкола від епістолярного жанру до газетної замітки. Мені особисто це подобається, але тоді на початку сімдесятих ми вивчали класичне мистецтвознавство. Наші святі вчителі сьогодні уже здаються напівбогами. Ті, хто пройшов пекельні кола, самотужки здолав історію мистецтв, яку не вивчали в середній школі, склав іспити і витримав дикий конкурс в інституті, безумовно, були людьми обраними. Досі пам'ятаю лекції, заліки, іспити. Пам'ятаю, хто що говорив, як відповідав. Зоя завжди залишалася індивідуальною. Її відповіді були чіткі і стрункі, як солдати на плацу. Вона ніколи не лила води, ховаючись у рятівних загальних фразах і завжди відрізнялася від інших німецькою педантичністю. Шпори писали усі. Сьогодні, коли я сам вчу людей мистецтвознавству, точно знаю як корисно писати шпаргалки. Працює зорова, слухова і візуальна пам'ять. На кожний іспит курс ді-

лився на групи і кожен писав свою кількість відповідей. Тоді мінялися. Якщо тобі потрапляла шпора написана Зоєю — відмінна оцінка була гарантована. Її любили вчителі і любили студенти навколишніх курсів і факультетів. Маючи коріння професорської родини, Зоя ніколи цим не хизувалася, а навпаки, якщо була потрібна медична допомога, зверталася до батька. Ця карма допомагати друзям у лікуванні перейшла і на Зоїного чоловіка Володю Чегусова, прізвище якого Зоя носить досі. Володя був і залишається лікарем від Бога. Блискучий хірург, а згодом Головний лікар однієї з найбільших київських лікарень, він перелікував усю Спілку художників України. Багатьох по кілька разів. Певно, Зої був потрібен саме такий чоловік — людина могутньої статури і великого серця. Сьогодні інститут родини в державі практично зруйнований. І тим поважнішим стає ставлення до родини Чегусових, де немає фальші, брехні і понтів, а навпаки є любов, взаємна повага, розуміння, двоє гарних дітей і двоє чудових онуків.

Ми закінчили інститут — нинішню Академію мистецтв, 1975 року. Наш курс і два поруч були дуже потужними, про які згадували довго і згадують зараз. На творчих факультетах разом з нами вчилися Толя Криволап і Антон Соломуха, Дмитро Нагурний і Володя Бовкун, Женья Прокопов, Лесь Подерв'янський, і Толя Ломовський, Вітя Костур, Люся Лисенко, Наталя Снарська, Валя Єфремова, Лена Семенко. Я не можу перерахувати усіх, бо це була б сторінка чи більше. Сьогодні наші однокурсники складають інтелектуальний потенціал нації. Практично ніхто не зрадив професії. Наш мистецтвознавчий гурт досяг високих вершин: академіки, професори, заслужені діячі мистецтв, доктори і кандидати мистецтвознавства, куратори найпрестижніших світових форумів, виставок, бієнале, автори сотень блискучих книг, розвідок, проектів у мистецтвознавстві. Але найвищу нагороду держави — Шевченківську премію здобула лише Зоя. Таким не можна не пишатися.

Одразу після закінчення інституту Зоя обрала свою тему в мистецтвознавстві — декоративно-ужиткове мистецтво. Треба бути відвертим і згадати, що ДПМ тих часів хоч і не пасло задніх, на перших позиціях все ж не перебувало. Такий фахівець як Зоя Чегусова могла вільно обрати темою своїх досліджень модне тоді монументальне мистецтво чи героїчний живопис чи правдиву соцреалістичну скульптуру із «правильними» темами і образами. Разом з тим Зоя почала досліджувати прикладне мистецтво, коріння якого сягали глибин національної народної творчості. Це сьогодні можна усе. Тоді до мистецтвознавців які працювали у царині народного чи прикладного мистецтва, ставилися обе-

режно. Зоя досліджувала таке цікаве прикладне мистецтво своєї держави і знаходила нові і нові істини. Лише той теоретик, який докопався до самої глибини може досягнути суть свого предмету.

Сьогодні Зоя Анатоліївна признаний метр. За роки служіння професії вона написала напрочуд багато. Лише перелік назв її творів складає 30 машинописних сторінок. Вражає цифра. Вона провела десятки конференцій, пленерів, проектів, виставок. Вона написала книгу — «200 імен», яка стала хрестоматією сучасного прикладного мистецтва країни. Її доробок у мистецтвознавстві я ставлю на один щабель з іменами вітчизняних корифеїв — Платона Білецького, Леоніда Владича, Людмили Сак, Людмили Міляєвої, Тетяни Кара Васильєвої. Я пишаюся і гордий від того, що маю по життю такого друга як Зока Чегусова.

КВАНТОВАЯ МОЛИТВА ОКСАНЫ МАСЬ

2013

Творческое кредо всемирно известной украинской художницы Оксаны Мась — объединение. Объединение творческих стилей, техник, понятий, вероисповеданий, восприятий действительности. Оксана Мась — профессиональный художник и профессиональный философ, поэтому ее работы всегда отличаются от других глубиной образной значимости. «Второе возрождение» — грандиозное по объему (24 метра в высоту) и по восприятию произведение, которым была представлена Украина на 54-й Биенале, — яркое тому подтверждение. На юбилейном 55-м форуме Оксана Мась предлагает многочисленным зрителям и ценителям искусства новое интеллектуальное произведение «Квантовая молитва», в котором впервые объединяются два независимых материала — стекло и металл. Красный, синий, янтарный и белый объекты — это реальные в прошлой жизни машинные двигатели, претерпевшие видоизменения вместе с прекрасным, благородным, уникальным муранским стеклом и ставшие предметами концептуального современного искусства. Двигатели — источники энергии, скорости, престижа, труда и достижений человеческого разума — олицетворяют своих создателей и почитателей. Они все разные, как и разные люди, трудившиеся с ними в прошлой жизни. А сегодня в представлении Оксаны и в руках умелых итальянских стеклодувов нам предлагается концепт. Сделанные здесь, на Мурано, и сейчас (в мае 2013 г.) объекты завораживают, разговаривают с нами, приглашают к диалогу и навевают личностные воспоминания. А все в реальности просто. У каждого двигателя, ставшего объектом, свой код, своя молитва и своя история. Собратья давно переплавлены в мощных печах Детройта, Мюнхена, Запорожья, а у этих — иная миссия. Нет одинаковых людей, нет и одинаковых энергий. Квантовая молитва — поток сознания — дорога в будущее. Сотни людей трудились над тем, чтобы сегодня, объединенные в одном порыве, стеклодвигатели стали еще одним составным звеном нового направления в искусстве — массиоарта.

Стекло прозрачное и бесхитростное, как исповедь ребенка. Оно не обманывает. А сила стекла огромна. Ласковое и красивое в окончательной фазе, мощное и могучее в своих тысячу градусов расплавленного чуда. Пойми, познай и подумай. Энергия каждой молекулы предлагает свою молитву, которая становится нашей общей — всемирной. Поверь — и путь открыт к другим планетам и мирам. Ведь Вселенная прозрачна. Нужно только увидеть и почувствовать.

МИКОЛА МОРГУН

Спомин юності бешкетної

2013

Писати про таких митців, як Микола Моргу́н, легко і важко водночас. Легко тому, що є предмет дослідження і при бажанні можна заглибитися в таку живописну чи олівцеву далечінь, про яку представники сьогоднішнього надсучасного мистецтва і взагалі гадки не мають, а важко тому, що повсякчас хочеться розповідати в підвищеному емоційному тоні. У творчості Миколи Моргуна об'єднані традиції і талант, сучасність та історія, теорія і практика. Але, як на мій погляд критика, у нього є найголовніше — серце, повне любові і милосердя, а вже звідси похідне — вміння рисувати, компонувати, створювати бездоганну композицію, перспективу, розкладати фарби так, як це може робити природа і її скромний слуга — митець.

Це сьогодні його ім'я знає вся країна, а твори прикрашають найкращі збірки Батьківщини, Сполучених Штатів, Франції, Німеччини, Іспанії, Швейцарії, Балтії, Польщі, Росії. Це сьогодні в очолюваній ним потужній багатонаціональній Кримській організації Національної спілки художників України усе благополучно, без звичних у мистецьких сферах інтриг, а у збереженому від рейдерських зазіхань чудовому виставковому залі в центрі Сімферополя регулярно проходять мистецькі свята — художні виставки, і всі в організації рівні. У Криму, на відміну від великої кількості інших регіонів України, існує комбінат із творчими майстернями художників. І в маленькій Керчі, і в прославленій Ялті, і в решті міст та містечок славетного Криму, де живуть і творчо працюють живописці, скульптори, графіки, металопласти, представники декоративно-ужиткового мистецтва, відчуваються загальний спокій і доброзичливість під міцними крилами всенародно обраного голови. У Криму творче життя не зупинилося. Навіть навпаки, кількість персональних і групових виставок примножилася, працюють творчі групи, митці мають змогу відпочивати у власному комфортному будинку в Ялті, що належить Кримській організації. Це на перший погляд може здатися, що у

кримському раю все йде своїм трибом. Насправді за усім перерахованим стоїть велетенська праця голови і команди.

Микола Сергійович Моргун — кримчанин з діда-прадіда. Він народився в Сімферополі 1944 року. Країна ще воювала в найтяжчій за все XX сторіччя війні — Другій світовій. Його дитинство минало в часи загального недоїдання і недосипання. Йшов відбудовчий період. Хлопчики його віку замість дитячих іграшок гралися гільзами різного калібру. Радянськими і німецькими. Сьогодні мало хто з молодшого покоління може до кінця зрозуміти, яке ж це щастя — жити у злагоді. Хто не пам'ятає хлібні картки — ніколи не оцінить справжній смак хрусткої скоринки. За це ніхто нікого не звинувачує. Просто ті, хто піднімався разом із країною, про справжню дружбу, обов'язок і чесність мають своє розуміння. «Я усім у власній творчості завдячую своїм учителям з КДХІ (Київський державний художній інститут) — Віктору Пузиркову, Анатолію Пламєницькому, Івану Тихому і, звичайно, Валентині Вирошовій-Готье», — скаже на відкритті ювілейної, до 70-річчя Кримської організації, виставки Микола Моргун. І сьогодні, коли слава про його колір і вміння зліпити кольором образ могла б запаморочити голову, він, уже дорослий, уже маестро, учитель із 30-річним стажем, досі низько вклоняється тим, хто навчив ремесла.

Малювати Микола почав змалечку. Це було трохи дивною пристрастю для хлопчачого оточення. Усі хотіли бути військовими, льотчиками чи моряками, і лише він мріяв про олівець і пензель. Мама відвела Миколку в 10 років до Сімферопольської дитячої школи. Чотири роки пролетіли трасуючою кулею, залишивши яскравий слід на небосхилі дитинства. Вільного часу практично не було. Вчився в загальноосвітній школі і весь вільний час присвячував малюванню. Гіпсові голови перемальовував десятки разів. Не тому, що попередні були погані. Він уже в школі був найкращим, але хотілося здолати ті вершини, які іншим так і не підкорилися. Студентство у відомому закладі — Сімферопольському художньому училищі — було для Миколи насолодою. Він обрав професію, він полюбив малювання навіки, і негативних емоцій важка пора становлення чоловіка не принесла зовсім. Наступала ера милосердя. Він любив Світ, Світ любив його. Шістнадцятигодинний робочий день ставав нормою і приносив щастя й насолоду — фізичну та моральну. За кількістю зробленого в майстерні чи на пленері, на літніх практиках чи в домашніх завданнях він випереджав усіх, ніколи цим не хизуючись, а сприймаючи зроблене як обов'язок. Власне, закінчене в 1964 році училище імені Миколи Самокиша могло бути кінцевою зупинкою художньої

освіти, бо рівень випускників був далеко не середнім. Училище готувало міцних професіоналів. Багато з однокурсників пішли працювати на комбінат, малювали, ліпили, брали участь у кримських, республіканських і всесоюзних виставках і прожили цілком гідне художнє життя. Миколу Моргуна вабив Київ — могутній центр мистецької освіти і мистецького життя. Квітучого травня 1964-го він вийшов із плацкартного вагона шістсот веселого поїзда, що їхав із Криму майже добу, і пішов пішки по щойно відбудованому красеню Хрещатику. У руках були згорнуті малюнки. Зрозуміло, у художній виш він вступив. Починалося нове життя — творче, самостійне, доросле. Сильний курс, сильні викладачі, сильні вимоги. Для багатьох це випробування ставало важкою ношею. А для Миколи початок академічного вишколу був радістю. Десять попередніх років мистецького школярства привчили його до порядку і до законів професії. Навчатися в художньому виші важко. Тут не можна обманути, як роблять усі без винятку студенти інших дисциплін. Логіка проста: не намалював — нема чого показувати. Інколи не вистачало і 16 годин. Але ж скільки нового, які розкішні київські музеї, яка потужна бібліотека і лекції з мистецтвознавства корифеїв професії — Платона Білецького, Людмили Міляєвої, Людмили Сак, Петра Говді, Леоніда Владича... Період у державі був непростий. Офіційна доктрина — побудова комунізму в розвиненому соціалістичному суспільстві. Теми і завдання — відповідні. Але на лекціях викладачі розказують таке, чого немає в підручниках. Лише треба вміти слухати й робити правильні висновки. Вчителі з фаху — усі фронтовики. Особлива дружба почалася з Віктором Пузирковим — моряком, легендарною в мистецьких колах людиною. Він нічого і нікого не боявся. До учнів був суворим і справедливим, а кого на курсі вибирав «послідовником» — примушував працювати втричі більше. Зрозуміло, що це місце дісталось Миколі Моргуну. Але не одразу. Забігаючи наперед, скажемо: Микола Моргун вчився в художньому інституті майже 10 років. Така колізія трапилася не з ним одним. Хлопців забирали в армію з першого курсу на три роки. Схожу долю розділили з Миколою й однокурсник скульптор Володя Чепелик, нинішній голова КОНСХУ, Толя Криволап та багато інших. Але служба у війську пішла на користь. Микола повернувся до інституту уже дорослим.

Студентські роки — найкращий час. Ми з Миколою закінчили інститут з різницею у два роки. Він — 1973-го, а я — 1975-го. Добре пам'ятаю його студентом. І якби сьогодні треба було дати визначення подіям со рокарічної давнини, про Миколу сказав би однозначно — працівник. Він працював з ранку і до ночі. Малював, малював, малював. А коли втом-

лювався — ішов до бібліотеки і читав. Читав багато, проглядав унікальні інститутські книги дореволюційних видань, штудіював теоретичні розробки попередників у царині кольорознавства, побудови композиції й особливо любив затерті студентськими руками матеріали про побудову перспективи.

Східна мудрість говорить: лише той може вчити, хто сам добре вивчений. Так і сталося. Микола тридцять років викладав у рідному Сімферопольському училищі імені М. Самокиша, яке зараз по праву стало вищим навчальним закладом. Його вчили правильно, і він вчив так само. Копітка, важка робота вчителя була йому до снаги. За роки викладання — сотні талановитих учнів. Його щиро любили і люблять зараз. А більшість уже дорослих і сформованих художників так і називають його Батьком. І нема тут краплі перебільшення, бо у світ вийшли його діти, у яких вкладалися душа і серце, яким показувалося те, що зазвичай ховається для себе. А Микола — Микола Сергійович віддавав усе до останньої межі. Тому й Батько. Тому й обрала його громада своїм очільником — головою. У Батька немає улюблених і нелюблених дітей. Усі рівні. Усі свої. Така проста життєва правда.

Є ще один аспект, що вирізняє лідера з-поміж цілком гідних інших. Справа на перший погляд дуже проста. Що і скільки ти зробив у професії. Нинішній екскурс в історію життя Миколи Моргуна не є мистецтвознавчим дослідженням. Це есе — спомин про друга, однокурсника, однодумця, людину, яку розумієш, поважаєш і любиш. Його творчість заслуговує на товстелезну монографію з детальною розповіддю й аналізом різних періодів його творчості. Цілком можливо, що таку працю ми колись здолаємо. А зараз — конспективно. Микола Моргун — митець од Бога. Він щирий, чесний і чистий у своїй творчості. Академічний його рисунок — бездоганний, вміння закомпонувати — абсолютне, у передачі кольору він стоїть на одному щаблі з представниками срібного віку і геніальною кримчанкою Валентиною Цветковою. Співець рідної природи, майстер натюрморту, пейзажу, портрета. Він може з легкістю зробити натюрморт-настрій і жанрову багатофігурну картину. Він — професіонал. Як на мене, це найвищий ступінь оцінки майстра.

ОДЕССА ГОЛУБИНАЯ

2013

В мире есть слова, произношение которых вызывает положительные эмоции. Услышав слово «Одесса», человек улыбается. Объяснение простое. С Одессой связано очень много хорошего, радостного, юморного. В Одессе живут доброжелательные люди, которые с детства слышали языки разных стран мира и к ним привыкли. Ведь Одесса и Ильичевск — крупнейшие украинские порты. Корабли сотен стран заходят в наши гавани, а моряки-иностранцы на время становятся одесситами. Такое уникальное место. Вероятно, именно поэтому одесской художнице Оксане Мась выпала историческая миссия прославить любимый город и с ним всю страну потрясающим произведением изобразительного искусства — «Алтарь наций», — которое выставлено сейчас на Греческой площади для обозрения одесситов и гостей города. Никому в мире раньше не удавалось объединить в одном художественном образе все страны и все континенты. А Оксане Мась — удалось. «Алтарь наций» — продолжение украинского национального проекта на Венецианской Биеннале–2011. В Венеции проект назывался «Второе возрождение» и по праву занял высокое место, получив престижный приз зрительских симпатий. Миллионы людей из всех стран мира в течение полугода могли познакомиться с украинской экспозицией в городе-музее Венеции, а теперь в Одессе — родине мастера и уникальном городе радости. Произведение непростое. Созданные образы состоят из сотен тысяч расписных яиц-модулей. Художники-создатели — это люди мира, это мы с Вами. Представители десятков стран, разных вероисповеданий, носители разных культур нарисовали свои композиции. Рисунки самые разные. От цветочков до грехов. Здесь есть буквально все. Потому что жизнь не бывает одноцветной. Она разнообразна, как и уникальное творение одесской художницы.

В четверг 26 июля в 16:00 мы приглашаем всю Одессу и весь мир на Греческую площадь. В присутствии самого сильного человека планеты Василия Вирастюка и знакового одессита, известного во всем мире

байкера Андрея Федорко, одного из признанных мировых лидеров мотоциклетного движения, чей мотофест «Гоблин-шоу» вот уже 14-й раз объединяет 50 стран в одном городе и в одной общей мотоколонне мира, мы выпустим в небо сотню голубей, которые унесут в высь письма с Вашими пожеланиями. Унесут в небеса. Каждый будет просить свое. Лично я, Алексей Роготченко, куратор украинского национального проекта на 54-й Венецианской Биеннале и куратор нынешнего действия, буду просить мира и взаимопонимания, любви, радости и прощения.

Приходите все. Возьмемся за руки. Посмеемся, пошутим, порадуемся, а голуби — птицы мира — передадут наши просьбы. И они, конечно, сбудутся.

СКУЛЬПТОР БОРИС МИКИТЕНКО

2013

Певне, важко сьогодні знайти українського скульптора, який би не звертався у своїй творчості до світлого образу Тараса Шевченка. Але не кожен пластик так часто і творчо підходив до змалювання Кобзаря, як киянин Борис Микитенко. Вихідець із традиційної селянської родини, у котрій було десятеро дітей, Борис Микитенко народився в січні 1939 року в селі Біленченківка Гадяцького району на Полтавщині. Зрозуміло, що батьки дати першу художню освіту юнакові не могли. Важке життя у зруйнованому селі, школа з одним вчителем на кілька класів і вічна праця на городі, аби родина вижила. Можливо, така паралель видається комусь некоректною, але мені здається, що відчуття дитячих років майбутнього пластика було дуже споріднене дитячим рокам Кобзаря. Рабовласницька форма існування селян без паспортів, трудовні по 12 копійок за десятигодинний робочий день, відсутність будь-якої інформації, окрім радянських газет, вечірня темрява коло кволого каганця та нестерпне бажання малювати. Олівця й паперу, звісно, не було. Але була розкішна полтавська червона глина. Борис почав ліпити з малих літ. Його вабили навколишня природа, звірі дикі і свійські, які жили поруч, птахи, керамічні вироби з дивним орнаментом, що їх виробляв сусід, і, звичайно ж, образи друзів. Він ліпив і складав скульптурки в металевий ящик, що залишився від великокаліберних патронів з воєнних часів.

Після закінчення восьми класів школярі йшли на роботу. Хто в колгосп, хто на ферму. Найсміливіші їхали на відбудову Донбасу. Бориса занесло до Харкова, де він вперше відвідав музей і опинився коло художнього інституту. Майбутня доля була вирішена. При інституті було середнє училище, а там підготовчі курси. Юнак два роки опановував малювання і самотужки вступив до закладу. А вже наступної весни поїхав до Києва. Важко сказати, чи трапилося диво, чи був він сильно професійно підготовлений, але, склавши іспити, потрапив на перший курс КДХІ на факультет скульптури. Йшов 1958 рік. Викладачі з фаху — слав-

нозвісні Іван Макогон та Михайло Вронський — одразу звернули увагу на талановитого студента. Відтоді й почалося професійне художнє життя. Серед обов'язкових образів трударів, спортсменів та солдатів студентську галерею Микитенка почали наповнювати скульптури, що показували сільську працю, — колгоспники, трактористи, доярки, — і завжди портрет Шевченка в різних ракурсах. Можливо, це вигадка чи припущення, але сьогодні, через 55 років, роблю висновок, що Борис Микитенко об'єднував улюблені образи у просторі і часі. Шевченка він сприймав як рідних односельців. Рідних і рівних навколишньому оточенню. Образ Кобзаря забороненим не був, але й не був бажаним для студентських робіт. До нашого часу від тих літ дійшли лише поодинокі малюнки, у яких ритмічно повторюється образ Тараса Григоровича. Дипломну роботу митець захищав 1964-го. Сталевар і військовий зі зброєю — типова композиція тих років.

Про Бориса Микитенка в мистецтвознавчій літературі згадується небагато. Певне, це закономірно, що про активного спілчанського діяча, автора могутніх пам'ятників, що прославляли образи партизанів, солдатів Великої Вітчизняної та мирних трударів, не написані трактати. Писали про інших. А Борис залишався, як і в дитинстві, одним із десятих своїх сестер і братів. Рівний серед рівних. Тільки зараз родина була художня. А зробив скульптор за життя немало. Дванадцятиметровий багатофігурний монумент у Золотоноші, пам'ятник партизанам у селі Кримка Миколаївської області. Цю роботу він виконав разом із другом Валерієм Швецовим. «Солдати», «Берегиня», «Єва», погруддя і, звичайно, образи Кобзаря... Скульптур, що зображають Кобзаря, багато. І всі вони професійно виконані, майстерно скомпоновані і дуже ліричні. Такі, яким насправді був Письменник, і такі, яким був Скульптор. Борис Микитенко помер 2001 року.

ЧИННИКИ ВПЛИВУ НА УКРАЇНСЬКУ ОБРАЗОТВОРЧІСТЬ ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ ФАЗИ РОЗВИТКУ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ 1930–1950-ті

2014

Після проголошення соціалістичного реалізму єдиним творчим методом на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників, що відбувся у Москві у серпні 1934 року, в культурі УРСР, що була частиною СРСР, відбулися активні зміни. В першу чергу це означало остаточну ліквідацію усіх мистецьких (літературних та художніх) угруповань. Така ситуація зміцнювала позиції фрондуєчої групи митців, які схвально сприйняли перемогу нового стилю, що зовсім скоро перетвориться на метод реалізації більшості мистецьких процесів. Насильницька перемога одного мистецтва над іншими викличе спротив тих митців, які сповідували інші цінності. Щоправда, спротив не стане масовим, а офіційно проголошений соціалістичний реалізм запанує в усіх видах, підвидах та напрямках образотворчого мистецтва країни. Історія знала випадки, коли мистецтво слугувало правлячому класу. Звичайно, це мистецтво Римської імперії, грецька скульптура та архітектура, практично усе російське мистецтво від XVIII сторіччя до XX. Західна Європа прославляла через творчість придворних митців правлячі династії, але такого розмаху, який трапився з радянським мистецтвом, не знала жодна країна світу. Політика зуміла не лише підкорити, але й примусити мистецтво служити державі. Парадоксально було те, що художня якість творів при такому розвитку не лише не знизилася, а у багатьох випадках досягла високих здобутків. Неістотний розвиток мистецького процесу привів до низки протиріч, які не зустрічалися у мистецтві інших країн та інших періодів. Так, наприклад, літературна розповідь у живопису, графіці, плакаті, скульптурі доби 30–60-х виходить на перше місце. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження мистецтва, раніше не баченого. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбувалися одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово

іншими мистецькими традиціями, соціальними орієнтирами, віросповіданням і географічним розташуванням.

Від післявоєнної доби до нашого часу про мистецтво соціалістичного реалізму і явища, які відбувалися навколо, було написано чимало мистецтвознавчих розвідок. Акцент у оцінюванні позитивних якостей такого мистецтва докорінно змінювався.

Мета даної розвідки — прослідкувати деякі аспекти розвитку методу мистецької практики, що проіснував як єдино вірний, з точки зору офіційної мистецької доктрини, від 1930 до 1990-х років минулого століття.

Проаналізувавши вітчизняну, російську і перекладну зарубіжну культурологічну та мистецтвознавчу літературу щодо предмету дослідження, можемо зробити висновок, що однозначної відповіді на переважну більшість запитань, що виникають у процесі вивчення, не існує — різні погляди, різні трактування одних і тих самих явищ, протилежні думки, спогади заводять в оману і віддаляють від істини. Багато в чому новиною постають розсекречені після 60-річного нерозголошення документи, які передані зараз у цілком доступні для роботи музеї та архіви для вивчення мистецтвознавцями і істориками, де віддзеркалюється формотворчий процес української культури 30–60-х років. Усе частіше з конференцій та сторінок мистецтвознавчих досліджень сьогодні лунають думки, що пройшло мало часу і поки ще неможливо правильно зрозуміти усе, що трапилося з вітчизняною образотворчістю у зазначений період. Сьогодні, окрім професійного мистецтвознавчого аналізу, необхідно вжити заходи для збереження творів на слайдах та фотокопіях, на електронних носіях і, що дуже важливо, зафіксувати свідчення учасників художнього процесу, які ще живуть і працюють, адже вік творців «єдино вірного напрямку в мистецтві» вже більш ніж поважний, і, на жаль, вже відходить покоління, чиє життя зіткане з протиріч, голоду, страждань фізичних і моральних, з непокори і героїзму, з таланту і його невизнання.

Такий підхід, зрозуміло, доволі часто викликає незадоволення, а подекуди — роздратування і нерозуміння. Але ж мистецтвознавство межує з історією, політикою, культурологією, літературознавством, журналістикою, які у науково-дослідницькому процесі стають необхідними ланками для здобуття істини. Образотворче мистецтво періоду, що досліджується, пов'язане з низкою дотичних до мистецтва проблем. Провідною ланкою для пояснення і розуміння багатьох процесів у такий спосіб залишається політична складова. В Україні трапилося те, чого в такій кількості не було практично ніде. Революції, братовбивчі війни, голод, голодомор, насильницька праця, депортація, концтабори, а також механізми

заликування – ось чинники, які спровокували таке мистецтво, яке про-
дукувалося в державі протягом 60 років. Все вищезгадане, а також на-
сильницьке знищення релігії, відмова від історичної правди, заохочу-
вання доносів, застосування психотропних препаратів для «інакомисля-
чих» перетворили суспільство на незнану раніше формацію з ознаками
рабського, феодального і тоталітарного устрою одночасно. Збочення в іс-
торичному розвитку нищили одні науки (наприклад, генетику), призу-
пиняли розвиток інших (кібернетики) і дали можливість утвердитися
псевдонаукам і псевдовченням, як, наприклад, радянському атеїзму, на-
уковому комунізму, історії КПРС, яка зробилася чи не найголовнішою
з усіх гуманітарних наук в СРСР. Отже, вся культура держави — літера-
тура, музика, образотворче мистецтво, архітектура — потрапила під тиск
провідної комуністичної ідеології, під недремне око каральних органів
і розгалуженої системи партконтролю. Страх фізичного знищення за не-
покору, за необережно сказане слово, викликаний арештами, почи-
наючи з кінця 20-х, що набули масового характеру уже в перші роки тре-
тього десятиліття ХХ ст. по всьому СРСР і по Україні зокрема, практична
ізоляція від світових культурних процесів сформували особливий шлях
розвитку вітчизняного мистецтва.

Інші, «некомуністичні» шляхи розвитку образотворчості, зазнавали
нищівної критики і закінчувалися в'язницею, як у випадках з колом Ми-
хайла Бойчука та багатьма іншими митцями. Між 30-ми і 60-ми роками
минулого сторіччя в Україні, як і на всій території СРСР, у мистецтві па-
нував єдиний творчий метод, визначений як «соціалістичний реалізм».
Він був винайдений не митцями, а спрограмований тодішніми політи-
ками і штучно нав'язаний літераторам, художникам та іншим діячам
культури. Боротьба партії за використання мистецтва як політичного ін-
струменту почалася іще за життя Леніна і вперше здобула ознак «дер-
жавного піклування та підтримки» 1925 року у резолюції ЦК РКП(б) «Про
політику в галузі художньої літератури». В ній, зокрема, говорилося,
що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось
певного напрямку в мистецтві. Письменники і художники мусять тво-
рити мистецтво, яке має бути зрозумілим мільйонам трудящих, звісно,
і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Згодом проголошена теза
про те, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» народним масам, була
перезфразована тодішніми ідеологами у твердження, що не маси мусять
дорости до розуміння творів мистецтва, а навпаки, художні твори мають
наблизитися до рівня, зрозумілого народу. Звідси з'явився термін «на-
родність» (мистецтво, що твориться народом і для народу, — народне).

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'явився у травні 1932 року на сторінках «Литературной газеты», а через кілька місяців його засади були запропоновані як головні ідеологічні настанови для всього радянського мистецтва.

Академічне мистецтво на засадах соцреалізму у період між 1930-ми і Другою світовою війною практично одночасно розповсюдилося у країнах тоталітарних режимів. СРСР зовсім не був лідером такої соцреалістичної образотворчості ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі. Як уже згадували, у Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 року на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Отож, вивчати, досліджувати і робити висновки про мистецтво цього періоду можна, лише пам'ятаючи про політичну ситуацію країни, про місце митця у тодішньому соціумі і умови, в яких йому доводилось творити. Тільки у такий спосіб можна наблизитись до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на цілий ряд питань стосовно тем, образів, технік виконання, тодішньої філософії та психології митців. При вивченні процесу необхідно пам'ятати про ідеологію всієї держави і про технології утримування мас у покорі.

У літературі та образотворчому мистецтві революційна тема і тема трударя з'являються з середини XIX століття. Механічне змалювання тяжкої праці у країні переможеного капіталізму було б лише частковим вирішенням художньо-політичної проблеми. Йшлося не про картинку з виставки, а про методологію утримання у покорі двохсотмільйонної імперії. Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникають два полюси споконвічних проблем: любов — ненависть. Власне, на перший погляд, нічого нового класик не придумав. Та це знову ж таки лише на перший погляд. Насправді ж усе нове мистецтво підпорядковується двом модулям. Перший — любов до народу, партії, Сталіна (далі — до переможця соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя). Другий — ненависть. Ненависть до ворогів — бракоробів, куркулів, п'яниць, шпигунів (якими можна оголосити чи не кожного), до колишніх царських військових, чиновників, вихідців з інтелігенції, священників, до політв'язнів, школярів-двійчників, митців, які не дотримуються методу соцреалізму. Звідси беруть витoki принципи класовості в оцінках того, що відбувається у громадському житті країни. А згодом будуть виправдані і, більше того, оспівані дії — злочини, пов'язані із руйнуванням церковних споруд (зокрема, Михайлівський Золотоверхий собор у Києві і сотні хра-

мів по всій Україні), нищенням окремих стилів в образотворчому мистецтві і самих митців (Бойчук, Налепінська-Бойчук, Падалка, Седляр), у художній літературі (Хвильовий, Драй-Хмара та ін.). Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити художню творчість і примусити її виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з найнезрозуміліших досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися і працювати у канонах, запропонованих урядом. Мається на увазі не один СРСР. Адже відомо, що на початку 30-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз — найцікавіший архітектурно-мистецький осередок-лабораторію тодішньої Європи — через нелюбов до архітекторів-євреїв. (Головним аргументом фюрера було те, що дах не може бути пласким. Плаский дах, за його висловом, міг придумати тільки євреї.)

Незрозумілим лишається і інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився у 1932 році, після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час «героїчний реалізм» перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише сприймає, але й поступово починає сповідувати соцреалізм. Виставки другої половини 30-х років у Москві та Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку в країні. В той же час, за свідченням Лені Ріфеншталь, сотні художників стояли у черзі до кабінету Гітлера з пропозиціями увічнення «світлих» образів. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харкова, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової стає ідентично схожою у магістральних напрямках. Зрозуміле зображення конкретного героя у конкретних обставинах для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного і очікуваного. В Німеччині — в образах кінних воїнів, в СРСР — в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Спорідненість смаків найбільш переконливо виявилась у довоєнній архітектурі.

Тогочасні засоби масової інформації — газети, радіо, а пізніше кіно — допомогли новому мистецтву стати «своїм», зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здаватися на перший погляд чи зображуватися декотрими з сучасних теоретиків, що вивчають минулу епоху. Найбільш розповсюдженими є праці колишнього російського, а зараз німецького мистецтвознавця Бориса Гройса. Це його фантазії належить словосполу-

чення «стиль Сталін».

У центральних ЗМІ СРСР (у Москві — в «Правді», у Києві — в «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», а практично — в кожній газеті), починаючи з 30-х років, майже в кожному номері поряд із шельмуванням «ворогів народу», позасвідомим двадцять п'ятим кадром, з'являлась лірично-сентиментальна інформація про державного діяча. Більше — про Сталіна, а в союзних республіках — про першу партійну особу (Кагановича, Хрущова, Молотова тощо): вождь з дівчинкою, вождь із щасливими колгоспниками, трударями. (Як навмисне віддзеркалення у довоєнній Німеччині — Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою і т. ін.) І обов'язковий лист до уряду чи особисто до вождя від трудового колективу або переможця соціалістичного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл «ворога народу» нівелюється позитивним настроєм інших повідомлень, більше того, складається враження, що це на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації — з'являється колективна причетність до скоєного. У державі патологічної жорстокості, де існували реальні можливості знищення цілих народів, віросповідань, храмів, поселень і навіть міст (згадаймо операцію «Вісла» чи виселення з історичної батьківщини кримських татар в рекордно короткі строки — за тиждень), у державі узаконених доносів раптом з'являється «світло у темряві». Тодішніми ідеологами підхоплюється і, кажучи сьогодишньою мовою, розкручується новий бренд — можливість особистої зустрічі, розмови, листування з самим Сталіним! А у митців — політичне замовлення. Особливо популярними стають сюжети на зразок лист до Сталіна (яскравим прикладом українського листа є твір-плакат М. Солом'яного «Дівчинка пише листа Сталіну»). У бесіді з Миколою Солом'яним, який був членом секції критики та мистецтвознавства КОНСХУ, автор розвідки спитав про відомий плакат. Художник розказав доволі заплутану історію: виявляється, пропозиції створення такого роду плакатів надходили від видавництв, з якими співпрацювали митці, — не погодитись було не можливо.

Кінематограф з його потенціалом багатомірної ілюзії та безмежними ресурсами масової ейфорії легко перебрав на себе роль вищого втілення амбіцій радянського мистецтва. У фільмі «Поема про море» високий красивий воєначальник часів Другої світової війни приїздить до села, яке мусять ось-ось затопити, створивши Кременчуцьке море. Генерал у розмовах з односельцями, яких він уже практично не пам'ятає, постає рівним серед рівних. Намагаючись перейнятися проблемами колгоспного сьогодення, він згадує часи минулої війни у колі живих свідків. Після не-

вимушеної і ніяк у сюжетній лінії далі не окресленої розмови гість так само загадково зникає. Стає зрозумілим, що він дуже великий державний начальник, але інтим його поведінки підкоряє «звичайного трударя». Разом з тим керівникові все важче відриватися від державних справ для зустрічей з народом. Тому з'являється новий акт інтимної дії: народ іде до вождя (високого керівника).

Виставка передового досвіду — «Випердос» (1939) — новий мікрокосмос. Сюди звозять досягнення країни, тут будується нове радянське суспільство і нове життя. Сюди на урочисті заходи приїзять на ЗІСах, а згодом на «Чайках» найвищі посадовці, приїзять ненадовго — хвилин на 15–20, але ж який розголос! У Києві — всеукраїнський, у Москві — всесоюзний. І звичайно — підтримка кіно: обов'язковий документальний фільм, що потім демонструється у всіх кінозалах сіл і міст.

Рік 1949-й. У країні голод, а на екрані — комунізм. Реквізит здебільшого штучний, у ярмаркових магазинах є абсолютно все, необхідне для життя (продукти, тканини, сільгоспобладнання) і для задоволення культурних потреб — книги, радіоприймачі, піаніно. Легке відчуття юнацької любові сорокарічних голів колгоспів завершує картину свята. Інтимного, зрозуміло. Свідком стає вся велика країна. На всесоюзних ярмарках відбувається іще одне дійство — утвердження доктрини рівності: у Москві — між народами СРСР (грузин закохується у росіянку), у Києві — між областями (трударі Полтавщини, Херсонщини та Буковини вітають на першотравневій демонстрації рідний уряд). І зовсім не обов'язково, щоб хтось на власні очі побачив вождя. Його міг бачити близький друг, вчитель, директор школи чи бригадир. Побачити — і розказати знайомим. Це був технологічний прийом приборкування населення на випадок можливих (лише можливих!) виступів проти існуючої реальної дійсності. Розповіді тих, хто спілкувався з вищими ешелонами влади, наближали всіх до партійної і радянської еліти. Практично у кожному селі чи містечку була особа, яка бачила чи навіть спілкувалася з високими урядовцями на параді, на виставці, у концерті. А обов'язкове закінчення: «Вам усім передавали вітання», — можна було сприйняти цілком адресно: це ж особисто мені через мого сусіда чи односельця вождь передав вітання! Засоби масової інформації та художня література підтримували наміряне.

Міф про вождя-трудівника — наступна домашня заготовка ідеологічного пресингу. Сталін любив працювати вночі. Цю індивідуальну схильність організму людини було поставлено у ранг державної значущості. А тому робочий день для працівників ЦК КПРС, Ради Міністрів, міськомів, обкомів, великих підприємств тривав далеко за північ, при-

наймні для вищого керівного складу та чільних партійних працівників. Сталін любив зателефонувати серед ночі, і якщо дзвоник залишався без відповіді, керівник вранці міг опинитися за ґратами. Населення великої країни знало, що керманічі працюють більше від усіх, турбуючись про народ, його долю. Насправді ж перебування на робочому місці у нічні години не було зумовлене необхідністю. Щоб якось згаяти час, урядовці і керівники вищого ешелону почали оздоблювати установи кінозалами, кімнатами відпочинку, більярдними, закритими від стороннього ока ресторанами з обслуговуючим персоналом виключно жіночої статі, басейнами та банями. Наступним кроком змужнілої партократії стають спецсанаторії та будинки відпочинку — спочатку в приміській зоні (Пуща-Водиця, Межигір'я, Конча-Заспа під Києвом), згодом — більш вишукані і комфортні у Криму та на Кавказі (переважно у приміщеннях маєтків XIX ст.), а після приєднання Прибалтики — на балтійському узбережжі. Паркани санаторіїв та будинків відпочинку сягали чотирьох-шести метрів і охоронялися особливим підрозділом НКВС, а пізніше КДБ. До лікарень шостого управління у Феоданії, а також до закритих їдалень, де вартість обіду з п'яти-шести страв у 60–70-ті роки не перевищувала карбованця, стороннім особам вхід було суворо заборонено, бо це могло стати причиною незадоволення діючою владою.

Мине зовсім небагато часу і вся країна дружньо заспіває: «Вместе — дружная семья! В слове “мы” — сто тысяч “я”...» Так і співали ж недарма. Підґрунтя масового психозу готувалося протягом трьох десятиліть. Підвалини образу «світлого майбутнього» закладалися у 30-ті роки, а технологія «праці з населенням» була зовсім і не радянським винаходом. Гітлер, Муссоліні, Франко також полюбляли з'являтися серед людей. Муссоліні перевдягався у скромний одяг і їздив нічними дорогами Італії, роздивляючись, як живе країна, влаштовував зустрічі з народом. Фотографія Гітлера з дівчинкою стала у Німеччині майже хрестоматійною. Зрозуміло, що це могла бути будь-чия доня, а факт міг трапитися будь-де. Це був образ раннього Гітлера. Пізніше, наприкінці війни, з'явилась ще одна агітка — фото, на якому дуже постарілий фюрер торкається долонею щоки хлопчика з гітлер'югенду — юнацького військового загону.

Позасвідомана любов до вождя — один з найбільш складних аспектів побудови покірного суспільства. Мистецтво радянського періоду від перемігшого реалізму початку 30-х і особливо зі змужнілим соціалістичним реалізмом 40–50-х конструє новий образ героя. Першим героєм стає Сталін. Звичайно, спочатку був Ленін, але прожив він зовсім мало при радянській владі, і хоча скульптор Андреев та живописець Бродський

встигли зробити натурні зображення, митці після його смерті свідомо чи підсвідомо залишають його на другому плані: Ленін не повинен бути розумнішим, кращим, красивішим за діючого вождя. (Усі ці якості вождь світового пролетаріату здобуде пізніше, після проголошення культу особи Сталіна, у всіх можливих видах, підвидах образотворчих мистецтв та літератури.) А під час правління Йосифа Віссаріоновича закохатися у лідера держави почесно! Пізніше знайомий профіль буде татуюватися на грудях, коло серця, хоча від смерті це нікого не врятує. Зомбіювання людських почуттів — процес, що матиме найважливіші наслідки у вихованні нової радянської людини. Так, в СРСР серед комсомольської молоді, а в Німеччині — серед членів гітлер'югенду любов відповідно до Сталіна і до Гітлера мала визначальне значення у вихованні патріотизму, спонукала до безстрашних подвигів під час війни, коли молоді люди йшли на смерть, вигукуючи ім'я керівника держави.

У створенні образу керманіча-надлюдини велику роль відіграє живопис, а під час війни ще більш значущим і впливовішим стає плакат. Та найбільш впливовою силою масового зомбіювання залишалась література.

Сьогодні мистецтвознавці та культурологи України стримано цікавляться реалістичними творами 30–70-х років. Напевне, правим був Борис Лобановський, який ще в кінці 90-х пророкував, що «соцреалізм, дбайливо викоханий у тепличних умовах радянського тоталітаризму, наказав довго жити». А найпершою і найголовнішою ознакою нового часу і нового суспільства стало те, що митці вже перестали боятися. Соціалістичний реалізм сталінсько-брежнєвського зразку трансформувався у академічний напрямок зображення дійсності без політичної складової. І сьогодні, у 2014 році, на художніх виставках є достатня кількість реалістичних творів, але ніхто вже цей напрямок не називає «соціалістичним». Більше того, підсвідомість творців старшого покоління відображала дійсність згаданого періоду крізь потаємні, сховані почуття пригніченого, знищеного і заляканого митця. Страх фізичного знищення ніколи не давав можливості таланту розкритися повністю. Ідеологічний пресинг впливав навіть на найміцніших. Недарма серед творчої інтелігенції, особливо післявоєнного періоду, була така вражаюча кількість залежних від алкоголю людей. З медичної точки зору, тут все тривіально і зрозуміло. Тоді ж про це вголос ніхто не говорив. Спогади про репресованого батька, бажання сподобатися на худфондівській художній раді робили з митця подвійного мученика. Стійкими залишалися одиниці. Борючись із системою, київські студенти-однокурсники Ада Рибачук

та Володимир Мельниченко їдуть 1954 року на практику на Далеку Північ на маленький острів Колгуєв, що у морі Баренця. А через два роки повертаються до острова, живуть там в тяжких умовах майже рік і роблять свої дипломи. Їх твори реалістичні, звичайно, у способі виконання, але новаторські у запропонованих темах. Художники привозять більше двохсот картин і у стінах КДХІ роблять першу масштабну персональну виставку. Їх образи — пограничні з недозволеними, і результатом надтяжкої плідної художньої акції стає стаття без підпису «Искусство не терпит шумихи». Володимир Микита — живописець з Ужгорода — у розмові з автором дослідження у 2000 році, згадуючи кінець 50-х, зізнався, що мусив малювати картини з комуністичною тематикою, аби не голодувати. Система безжально карала неслухняних. Явні, таємні, підсвідомі чинники ідеологічної війни проти «неслухняних» митців (майже завжди розроблені у кремлівських стінах) сприяли формуванню єдиного шляху в мистецтві. Спочатку боялися страти, пізніше боялися голоду, вічної можливості залишитись без грошей через відсутність замовлень, що впливало на психіку, примушувало творців залишатися у покорі.

Московський критик Дмитро Пригов виокремлює такі модифікації соціалістичного реалізму: післяреволюційна, непівська, періоду колективізації та індустріалізації до 1934 року, передвоєнна, воєнна, післявоєнна, хрущовська, брежнєвська. Можливо, у полон страху не потрапила лише перша. Про морально-психічні деформації в образотворчому мистецтві України першим на початку нового тисячоліття згадає львівський мистецтвознавець Орест Голубець. Сьогодні ця тема дедалі більше розробляється. З'явилася ціла низка мистецтвознавчих досліджень молодих вчених з кафедри теорії та історії мистецтва НАОМА. Разом з тим штучний ажіотаж щодо засад соціалістичного реалізму зник. Це цілком нормально, адже мистецтвознавча та культурологічна практики — науки точні. Час усе розставляє на свої місця.

1. *Арендт Х.* Джерела тоталітаризму. К., 2002.

2. *Афанасьєв В.* Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. К., 1967.

3. *Афанасьєв В.* Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення: Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. / ІМФЕ. К., 1984.

4. *Белічко Ю.* Тема — ідея — образ: Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). К., 1975.

5. *Бойчук М.* До перебудови образотворчого фронту: Виступ на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР. К., 1934.

6. *Веселовська Г.* Метод як стиль, а стиль як метод: Формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950) // *Український театр XX століття*. К., 2003. С. 276–321

7. *Владич Л.* Майстри плаката: Альбом. К., 1989..

8. *Гитлер А.* Моя боротьба / *Mein Kampf*. Х., 2003.

9. *Голомишток И.* Соцреализм и изобразительное искусство // *Соцреалистический канон* / Сб. статей под общ. ред. Х. Гюнтера и Е.Добренко. СПб., 2000. С. 134–145.

10. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів, 2001.

11. *Гройс Б.* Рождение соцреализма из духа русского авангарда // *Вопр. л-ры*. 1992. № 1. С. 42–61.

12. *Лагутенко О.* Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука // *Студії мистецтвознавчі*. К., 2003. № 1. С. 87–97.

13. *Лобановський Б.* Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років // *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу*. К., 1998.

14. *Пучков А. А.* Сомнения об архитектурном стиле // *Пучков А. А. Архитектуроведческие этюды*. К., 1996. С. 36–52.

15. *Роготченко О.* Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизька // *Укр. мистецтво*. 2003. № 1. С. 54–55.

16. *Сидор-Гібелінда О. В., Вишеславський Г. А.* Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; К., 2010.

17. *Соловйов О.* Турбулентні шлюзи / *ІПСМ АМУ*. К., 2006.

НОВЕ ПРОЧИТАННЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ ДОКТРИНИ ЯК ОБОВ'ЯЗКОВОГО СТИЛЮ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ДО- І ПОВОЄННОЇ ДОБИ СРСР–УРСР

2014

Розмаїття образотворчого мистецтва світу безмежне і неосяжне. З мільйонів відкриттів, здобутків, мистецтвознавчих досліджень чи не найцікавішим сьогодні для вивчення постає мистецтво соціалістичного реалізму, яке проіснувало в СРСР як єдиний офіційний напрям між початком 30-х і кінцем 80-х. Шістдесят років для історії мистецтва, що налічує тисячі років, — період блискавичний. Щоправда, слід від цього мистецтва, його досягнень і традицій відчуватиметься ще довго, як і суперечки та неоднотайність думок вчених щодо низки історичних подій, імен, напрямів, симпатій та антипатій, які вирували в образотворчості СРСР та Радянської України доби тоталітаризму.

Це дослідження — спроба доведення авторського бачення неминучості перемоги методу академічного, реалістичного зображення навколишньої дійсності засобами образотворчих мистецтв живопису, графіки, скульптури у радянському і українському мистецтві зазначеного періоду. (Інші види культури — література, театр, музика, кіно, архітектура, які, безумовно, також є виявами образотворчості — до уваги в цій роботі не беруться або аналізуються лише частково). Перемога «національного за формою, соціалістичного за змістом» мистецтва в умовах утвердженого соціалізму виявилася неминучою насамперед через втручання комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтримуваних каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це найперша проблема у правильному розумінні подальшого розвитку культури 1930–1980-х взагалі і образотворчого мистецтва зокрема.

Наступною проблемою у дослідженні реальної передачі зображуваної дійсності (яка була нормою практично у всіх мистецьких школах світу, а стала творчим методом спочатку в одній країні — СРСР, а згодом у державах усього соціалістичного табору) є аналіз сприймання масами у невідомому соціумі мистецтва взагалі і зрозумілого реалістичного зокрема. Вивчення різних поглядів та їхнє висвітлення, пояснення мис-

тецьких процесів критиками, мистецтвознавцями, партійними діячами, художниками, котрі жили і працювали у період 1930–1970-х років, а також теоретиками мистецтва та істориками доби сьогоденної дають необхідну можливість співставлення фактів та подій у мистецтві, розуміння істини та пояснення дій митців, що опинилися у підлеглому становищі.

Мета пропонованої розвідки полягає у філософсько-мистецтвознавчому осмисленні методу соціалістичного реалізму як складової українського тоталітаризму. Відповідно, завдання передбачає систематизацію та порівняльний аналіз мистецтвознавчих праць вказаного періоду з точки зору проблеми дослідження.

Для співставлення думок фахівців щодо методу соціалістичного реалізму звернімося до праць відомих радянських мистецтвознавців Г. Недошивіна «Нариси теорії мистецтва», а саме: «Мистецтво як форма відображення дійсності» та «Питання мистецтва соціалістичного реалізму», В. Іванова «З історії боротьби за високу ідейність радянської літератури», «Питання образотворчого мистецтва», «Радянський портретний живопис», Л. Зінгера, «нариси теорії та історії портрета», українського теоретика соцреалізму В. Афанасьєва «Риси сучасності» та «Мистецтво і сучасність», «Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства». З робіт сучасних мистецтвознавців, котрі досліджують проблеми становлення, перемоги і розвитку методу соціалістичного реалізму, привертають увагу праці О. Морозова «Кінець утопії», Є. Деготь «Російське мистецтво ХХ сторіччя», Н. Степанян «Мистецтво Росії ХХ сторічч», Б. Лобановського «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу», В. Литвина «Україна: доба війни і революції» та «Україна: міжвоєнна доба», С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму», Ю. Шаповала «Україна ХХ століття. Особи та події в контексті важкої історії», О. Голубця «Між свободою і тоталітаризмом». За останні роки вийшли друком мистецтвознавчі дослідження О. Авраменко, Г. Веселовської, В. Мироненко, В. Сидоренка, О. Сидора-Гібелінди, Г. Вишеславського, які докорінно змінюють усталені догми про розвиток вітчизняної образотворчості зазначеного періоду. Окремо слід відзначити зарубіжних істориків та мистецтвознавців, які вивчають названий період: І. Голомштока, В. Паперного, Б. Гройса, К. Гірца, С. Вейля, Т. Гопса та ін.

В українському мистецтвознавстві повоєнної доби найвагомішими дослідженнями методу соціалістичного реалізму стають твори В. Афанасьєва. (Серед інших мистецтвознавців слід відзначити твори Ю. Бе-

лічка, Л. Владича, Л. Попової, В. Цельтнера, П. Говді, З. Виноградової, І. Блюміної, Н. Асеевої та ін.). Вступне слово «На порозі останньої третини XX століття» Василя Андрійовича Афанасьєва до його книги «Риси сучасності» 1973 року випуску дає нам бачення та інтерпретацію «творчого методу» вже з інших, але ще зовсім не вільних від цензури, часів. «Творчий метод радянського мистецтва — соціалістичний реалізм, яким неухильно керуються у своїй діяльності українські митці, забезпечує їм нерозривні зв'язки з народом, з його життям і боротьбою, зобов'язує посилювати інтернаціональне звучання своїх творів, поглиблювати інтерес до народних художніх традицій, спонукає до зміцнення громадянських позицій і загального інтелектуального зростання, до широти й масштабності художнього мислення. А разом з тим метод соціалістичного реалізму, постійно вдосконалюючись і збагачуючись досвідом соціалістичного суспільства, вимагає глибшого, проникливішого й витонченішого відтворення живих порухів людської душі, передачі глибоких та інтенсивних почуттів сьогоденної людини і, в першу чергу, втілення тих позитивних зрушень у світогляді, світовідчужанні, моралі радянської людини, які відбуваються й утверджуються в процесі будівництва комунізму» [2, с. 6]. Якщо з тексту вилучити слова «соціалістичний» та «комунізм», він буде цілком достойним визначенням і для сьогоденного мистецтва, бо інтернаціоналізм, народні традиції, громадянські позиції й інтелектуальне зростання митця і зараз залишаються головними критеріями національної мистецької школи образотворчості. І все ж до теоретичних розробок проблем соціалістичного реалізму вітчизняні мистецтвознавці зверталися дуже обережно. «Зримі риси сучасності» називалася стаття-рецензія Леоніда Владича, надрукована 22.XI.1973 в газеті «Культура і життя». «Слід сказати, — пише Л. Владич, — що В. Афанасьєв — один, на жаль, з ще дуже небагатьох у нас мистецтвознавців, які розробляють у теоретичному й історико-художньому планах актуальні проблеми соціалістичного реалізму». Василь Афанасьєв, будучи людиною надзвичайно освіченою та інтелектуальною, звичайно ж, знав і розумів проблеми висвітлення головного мистецького напрямку, але сказати більше, ніж було сказано, тим більше надруковано (тобто текст пройшов щонайменше два кола цензури у центральному видавництві України «Мистецтво») не міг.

Сьогодні зникла необхідність езопової мови і вже немає потреби маскувати приховану думку фразами свого тексту. І тут дослідження соціалістичного реалізму пережило своє третє народження. Можна було б навести яскраві приклади з творів закордонних мистецтвознавців, ска-

жімо, «Стиль Сталін» Б. Гройса, чи «Культура-2» В. Паперного, але нам цікаві сучасні вітчизняні дослідники художнього процесу, бо сьогодні є кілька варіантів прочитання розвитку української образотворчості 30–80-х років XX століття.

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'являється 25 травня 1932 року на сторінках «Літературної газети», а за кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва. Напівбайки, напівлегенди розповідали про народження терміна іще до Другої світової війни. Майже завжди згадувалась неформальна зустріч творчої інтелігенції та О. Герасимова, І. Бродського, Є. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) та Й. Сталіна, К. Ворошилова. Були також «...інтригуючі розмови про пізні застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто й охрестив вперше знайдений творчий метод його сьогоднішнім іменем» [17]. Про зустріч художників із вождями можна прочитати у мемуарах І. Бродського, у листуванні Є. Кацмана [27]. Є іще одна байка. Як і в першому оповіданні, дата називається 26 жовтня, місце дії те саме, але змінюються персонажі. «Згодом, уже відсидівши в таборі, Гронський розказував про таємничу зустріч групи письменників зі Сталіним та іншими партійними лідерами, що відбулася 26 жовтня 1932 р. на квартирі у Горького» [12]. Ім'я винахідника словосполучення, якому судилося увійти у світову історію, — досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це винахід Жданова, Горького чи навіть самого Сталіна. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечне. Адже соціалістичний від «соціум» міг належати будь-якій державі, «реалізм» як поняття, як назва зображуваного — сягав у сиву давнину, бо іконописні образи були і залишаються цілком реалістичними, вже не кажучи про Мікеланджело, Вермеєра, Босха і зовсім близьких Васильківського, Маковського, Левченка, Рєпіна. Академічне реальне, або натурне відображення у пластичних мистецтвах і літературі було і залишається у всьому світі найзрозумілішим для народних мас, а в Радянському Союзі це стосувалося ще й трудової інтелігенції. Дарма сперечаються вчені щодо терміна. Народився він зовсім не у Москві на квартирі пролетарського письменника, а у Словенії. «Вперше термін “соцреалізм” було вжито у Словенії у 1896 р. Один священик, котрий спостерігав за змінами у соціал-демократичній літературі, зауважив, що відбувається народження не просто соціального, а “соціалістичного реалізму”» [17, с. 89].

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено 30 серпня 1934 року на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Так було

продемонстровано майбутні принципи тоталітарної культури — культ вождя, що після святкування 50-річчя Й. Сталіна набрав загрозливих обертів, і однодумство у висвітлені будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод багатомільйонного радянського мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду, ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чийх руках він опинявся — тому і служив. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами-ворогами чвертьсторічної давнини. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами у мистецтві, а період 1907–1917 — час розквіту стилю модерн — назвав «найбільш ганебним в історії російської інтелігенції» [6, с. 296].

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР мала спиратися на міжнародний досвід (як Інтернаціонал у політиці) і особливо утверджуватись творчістю попередніх (не радянських) прогресивних художників, культурних діячів. Предтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції і її головного досягнення, запозиченого соцреалізмом, що сприймався уже не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму. Розпочата у 30-х в усьому СРСР, і в Києві зокрема, боротьба з музейними колекціями, що залишилися державі у спадок від старих власників, є прикладом розгорнутої агітації на підтримку й утвердження нової культури на державному рівні. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. В цьому разі не виникало потреби інтеграції у стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. Традиційна марксистська теорія оцінювала минулу культуру як культуру панівних класів, «мистецтво поміщиків-кріпосників», «мистецтво імперіалістичної епохи». Для виправдання знищеного (переважно культового будівництва), а ще більше — для виправдання залишеного владою було висунуто нову теорію: все мистецтво завжди належало пригніченим верствам населення і було незаконно присвоєне панівними класами. Культура таким чином ставала народною, а отже, і належала народу. Така зміна думки повністю виправдовувала зруйновані святині і відкривала шлях соціалістичному реалізму у його першому — сталінському вияві, при цьому змінювалося ленінське бачення старої культури як культури винятково буржуазної, змінювалися і заклики будувати нову пролетарську культуру на уламках капіталістич-

ної. Політичний хід був дотепним, грамотним і влучним! Резиденції, що здобули нових власників, і партійні новобудови таким чином виправдовувалися. Уся попередня культурна діяльність людства була визнана передумовами до новітньої суперкультури нового типу, тобто соціалістичного реалізму (в архітектурі та містобудуванні). Прикладом може бути полеміка, що розгорнулася у Києві ще 1932 року з приводу майбутнього будівництва Пролетарського парку культури на схилах Дніпра (замість популярних на той час ще дореволюційних Палацового та Маріїнського). 21 квітня 1932-го відбулася нарада партійних, профспілкових, громадських організацій із залученням музейних та клубних працівників. Від інтелігенції серед інших були присутні архітектори В. Риков та В. Кричевський, режисер О. Довженко. Нагадаємо думку Олександра Петровича Довженка у виступі спочатку на міській конференції, а потім у газеті. «Я думаю, що при розв'язанні проблеми будівництва парку культури Михайлівський монастир попроситься “уйти”, він оджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть, що ці стіни кому-небудь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то побудова парку дасть належний ефект» [14].

Перші твори літератури і мистецтва, революційно-пролетарські за своєю спрямованістю, з'являються у другій половині XIX ст. («Інтернаціонал» Е. Потье, графіка Т. Стейнлена у Франції, живопис Н. Касаткіна в Росії). Для соціалістичного реалізму пори його народження характерні твори, що відображають героїку революційної боротьби та, особливо, діячів цієї боротьби і вже потім змальовують життя широких народних мас під впливом революційного руху. Зрозуміло, що класичне використання такого методу у другій половині двадцятих років XX століття зумовило б тільки часткове здійснення поставленої мети. Але, за пропозицією М. Горького, нове мистецтво за гуманістичними принципами мусило розподілитися на два полюси — «любов — ненависть». Любов — до народу, партії, Сталіна. Ненависть — до ворогів. Саме звідси випливає принцип класової оцінки явищ навколишнього політичного життя, що згодом повністю виправдає злочини, пов'язані зі знищенням культури, науки, релігії, окремих стилів і напрямів, а також конкретних людей — представників угруповань чи спілок, яких не сприймала офіційна влада. 10 січня 1939 року Й. Сталін направить шифровку, адресовану секретарям обкомів, ЦК національних компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі буде розлоге пояснення, що застосування «“фізичного впливу” у практиці НКВС було допущено з 1937 року з дозволу ЦК ВКП(б)» [16 с. 354].

Може скластися думка, що усе наведене вище не стосується розвитку вітчизняної образотворчості. Це не так. Розвиток образотворчого мистецтва, літератури і музики СРСР—УРСР із цього часу почне розвиватися за принципово новим радянським сценарієм. У наступних дослідженнях ми простежимо на конкретних прикладах спотворення мистецького процесу під впливом ідеології та моралі правлячих компартійних кланів. Такий стан вітчизняної культури давав змогу здійснювати особисту помсту і не давати розвитку талановитим митцям, які були конкурентами тих, хто очолював творчі спілки.

Новим у трактуванні образотворчого мистецтва 30–80-х є власне бачення автором раніше невідомих або маловивчених подій, що сформували мистецький процес саме таким, яким він дійшов до часів сьогоднішніх. Аналіз суперечностей у літературних джерелах щодо предмета вивчення підтверджує доктрину автора. У наступній розвідці планується дослідження української образотворчості 30–00-х рр. XX ст. у контексті розвитку мистецтва Росії, Німеччини та Італії як наймогутніших представників світового тоталітаризму середини минулого століття.

1. *Авраменко О.* Після соцреалізму // *Нова генерація. Спецвипуск.* 1992. С. 32–34.
2. *Афанасьев В.* Риси сучасності // *Українське радянське образотворче мистецтво сьогодні.* К., 1973. С. 180.
3. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М., 1953. С. 339.
4. *Буряк О.* Архітектурний модернізм на тлі тоталітаризму, що народжується (СРСР, 20-ті роки) // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Х., 2003. Вип. 1–2. С. 241.
5. *Владич Л.* Зримі риси сучасності // *Культура і життя.* 1973. 22 листопада.
6. *Вопросы изобразительного искусства.* М., 1955. Вып. 2.
7. *Голомисток І.* Тоталітарне мистецтво. М., 1994. С. 296.
8. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Львів, 2001. С. 175.
9. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. М., 2002. С. 230.
10. *Зингер Л.* Советская портретная живопись (1917 — начала 1930-х годов). М., 1978. С. 295.
11. *Зингер Л.* Очерки теории и истории портрета. М., 1986. С. 237.
12. *Иванов В.* Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. М., 1953. С. 253.
13. *Иванов С.* Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. К., 2001. С. 167.
14. *Ковалинський В.* Довженко і Михайлівський монастир. К., 2003. С. 8, 290.
15. *Криволапов М.* Спілка художників України. Сторінки історії. К., 1998. С. 51.

16. *Литвин В.* Україна: міжвоєнна доба (1921–1938). К., 2003. С. 509.
17. *Лобановський Б.* Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. К., 1998. С. 319.
18. *Морозов А.* Конец утопии (из истории искусства в СССР 1930-х годов). М.: Галарт, 1995. — С. 223.
19. *Недошивин Г.* Очерки теории искусства. М., 1953. С. 339.
20. *Роготченко О.* Національний за формою, соціалістичний за змістом (до етимології покори в українській образотворчості 1930–1970-х років ХХ століття). К., 2003. С. 147, 290.
21. *Роготченко О.* Мистецтво другої половини 1930-х — першої половини 1950-х років: Графіка // Історія українського мистецтва: У 5 т. К., 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття. С. 308–348.
22. *Скляренко Г.* Відблиск великих ілюзій // Київ. 2003. № 6. С. 183.
23. *Степанян Н.* Искусство России XX века (Взгляд из 90-х). М., 1999. С. 316.
24. Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства. К., 1977. С. 219.
25. *Шаповал Ю.* Україна ХХ століття: Особи та події в контексті важкої історії. К., 2001. С. 558.
26. *Сидоренко В. Д.* Візуальне мистецтво. Від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. К., 2008.
27. *Манин В.* История из истории // Творчество. 1989. № 7(3). С. 168.

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ, СУЧАСНЕ ТА НАДСУЧАСНЕ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА МАТВЄЄВА

2014

Євген Матвєєв — лауреат найпрестижнішої вітчизняної премії імені Тараса Шевченка. Заслужений художник України. Він — уже давно сформований митець, який однаково вправно може зробити найскладнішу графічну роботу в забутій нині техніці ксилографії чи намалювати п'ятиметрове живописне полотно, — з урахуванням найскладніших ефектів кольоропобудови образу, бездоганної композиції, складного і водночас невимушеного малюнку. Художник-професіонал у найкращому розумінні цього слова, Євген Матвєєв опанував практично всі напрямки класичної та сучасної образотворчості. Він автор графічних листів і фотографічних серій, класичного живопису і контемпорарних проектів. Філософ і лютий критик своєї власної творчості, він не терпить напівправди; кожна, навіть найменша за розміром, його робота — завжди закінчений, бездоганий твір.

Євген — киянин з 1959-го. Родина Матвєєвих (батько був кадровий військовий, який по службі у радянських збройних силах що чотири роки переїжджав у різні гарнізони, від Польщі до Середньої Азії) переїхала до столиці України з Підмосков'я, де у 1950-у і народився майбутній митець. Коріння його роду сягає сивої давнини. Серед прадідів з обох боків присутні польські дворяни (роди Гриневичів та Лашкевичів). Революція 1917-го всіх зробила рівними: маєтки роду націоналізували, а діда по матусиній лінії навіть репресували. Скупий документ свідчить — «Пропав безвісти». Рід цього художника — великий і потужний. Багато хто з його родичів були офіцерами царської армії, державними чиновниками; але траплялися й професійні художники. Тож не дивно, що Євген обрав саме таку професію.

У 1966-у він вступає до Українського поліграфічного інституту ім. І. Федорова, на вечірнє відділення факультету «Графіка», і паралельно з навчанням розпочинає співпрацю з республіканськими видавництвами. Викладачі всіляко підтримують працьовитого юнака. Малюнок і живопис Євгену викладали славнозвісні Михайло Іванов та Ольга Крилова, архітек-

тоніку — Борис Валуєнко, анатомію — Людмила Ган. То були радісні часи опанування першоджерел.

«На заняття з малювання і живопису всі роки навчання я ходив з особливою радістю, — розповість у розмові з мистецьким критиком Євген Матвеев. Відповідь чому — проста. Мені це дуже подобалося. Михайло Інокентійович Іванов був рисувальник від Бога. Його манера була бездоганна, він продовжував традиції академічної пітерської школи і завжди з особливою гордістю підкреслював, що він український художник і вчить майбутню українську художню еліту. Для мене це було важливозавжди. Але сьогодні, коли світ змінився настільки, що ми навіть у страшному сні такого не могли передбачити, слова вчителя стають віщими. Думаю, що навіть він, національно свідомий і водночас дуже толерантний, не міг би усвідомити, що у Слов'янську будуть гинути люди від рук російських терористів, а у краєзнавчому музеї бомба знищить декілька кам'яних баб скіфського періоду.

Ольга Іллівна Крилова дуже любила експерименти і всіляко підтримувала усе нове та заохочувала будь-яке новаторство у композиції, техніці, манері, і особливо — у розвитку власного почерку. Така атмосфера створювала особливий дух змагання і величезного бажання творити. На заняття з рисунку я ходив не лише до свого курсу, але й на інші, аби малювати (замість «провідних» дисциплін — історії марксизму та політекономії). Ті студентські роки згадую як роки цілковитого щастя пізнання світової мистецької культури і пошуку себе в цьому світі. Вже тоді мене дуже цікавила передова наукова та філософська думка. Окрім світової класики та наукової фантастики, я прочитав всі журнали «Наука і життя» «от корки до корки» — незважаючи на зміст статей: була то математика, літературні дослідження, історія, фізика чи екологія, або ж устрій ядерної зброї. Сьогодні нічого не зазнало змін. Мені цікаво абсолютно все. Кожен день пізнання нового — від того, як часто їсть землерийка, до сучасних нанотехнологій, від язичництва до сучасної філософії мистецтва чи сенсу життя як такого. Тому в мене, як мені здається, нема проблем з образним складом мислення. А це основна і найважливіша складова сучасного мистецтва...» — скаже у розмові з мистецтвознавцем Євген Матвеев.

У 1972-у Матвеев закінчує інститут, і в цьому ж році проходить суворий виставком республіканської виставки «Художник і книга». Колегам, мистецьким критикам і відвідувачам дуже подобаються його ілюстрації до науково-популярної книги. Після закінчення першої в житті виставки молодий митець дізнається, що його твори закуплені Національним художнім музеєм. Це була перша перемога.

«Сьогодні більшість розповідей про художнє життя країни тих часів починається з описування власної ролі, і часто буває смішно, коли чую про участь тої чи іншої людини у дисидентському русі. Насправді реальних супротивників системи було не так уже й багато. Але одним з них був мій родич Ерік Катков. Разом з Ламахом, Литовченко, Мельниченко, Зарецьким вони, безумовно, чинили мистецький опір, сповідуючи національні традиції у монументальному мистецтві. Я пам'ятаю, як Катков наприкінці 1960-х ховав в нашій квартирі величезну папку з копіями картин Пікассо. Певне, сьогодні це незрозуміло для сприйняття молодого і навіть середнього покоління митців, а тоді людина могла наразитися на великі неприємності».

У 1972–1973-му Євген служив і війську, а після закінчення строкової служби повернувся до мистецького середовища: активно ілюстрував книжки, і навіть керував експериментальною художньою редакцією Держкомвидаву України. У 1978-му він стає членом Спілки художників. Доросле художнє життя тільки починалося.

«Попри намагання деяких митців та мистецьких критиків змалювати картину художнього життя держави 1970–1980-х як суцільний негатив, можу сказати, що це сильне перебільшення. Ми багато працювали, дивились іноземні видання, брали участь у республіканських та всесоюзних виставках, де спілкувалися з молодими художниками з Прибалтики, Грузії, Вірменії, сходу імперії, країн соцтабору. У 1977-му редакція, де я працював, вперше в історії УРСР була нагороджена медаллю книжкової виставки у Лейпцигу — найпрестижнішій столиці книговидавання соцтабору (ІВА-77). Графічний і дизайнерський рівень робіт учасників був напрочуд високий. Навіть сьогодні, після винайдення нових поліграфічних технологій і комп'ютерних програм, далеко не всі вершини майстерності тих років подолано. Та простого ілюстрування мені вже було замало. Хотілося працювати в офорті — загадковій і неслухняній техніці, яку багато художників побоювалися».

Кінець сімдесятих народжує цікавий творчий гурт-тандем — Євген Матвеев, Михайло Шевченко. Амбітні молоді хлопці, ці художники створюють, здавалося б, нездійсненне — цикл великих офортів до непростого твору, а саме — до «Капіталу» Карла Маркса. Справа в тім, що дозволи на такі роботи треба було отримувати у спеціальних органах Держкомвидаву. Новаторська пропозиція молодих митців перелякала старожилів закладу і одразу зустріла нечуваний супротив. Головним аргументом було те, що офіційна колективна думка вважала неможливою ілюстрацію саме цієї праці. Іншими словами, таке було зовсім небажаним. Та трапилося

чудо. У довготривалій розмові з Головою Держкомвидаву А. Пащенко Євген зумів переконати останнього, що надбудову «Привід бродить по Європі...» можна спробувати проілюструвати. Після перегляду перших ескізів було досягнуто згоди. Усю відповідальність брали на себе митці. Почалася кропітка робота, яка тривала до весни 1982-го.

А далі трапилась несподіванка. Твори українських графіків на виставці у Лейпцигу — ІВА-82 — отримали золоту, срібну та бронзову медалі. В роботі оформлення та ілюструванні всіх цих видань Євген брав безпосередню участь. Експозиція СРСР була найбільшою за розмірами та найпотужнішою за кількістю репрезентованих художників. Перегони відбувалися на тлі великої кількості професійних видань з Москви, Ленінграду, Риги, Вільнюсу, Ташкенту, Тбілісі, Мінську, де працювали найкращі книжкові графіки, але... Срібною медаллю за проілюстрований «Капітал» були удостоєні Є. Матвеев і М. Шевченко з Києва. Після цього факту в мистецтвознавчих колах СРСР дуже повільно почали визнавати ствердження української національної школи політичної книги. А для Євгена та Михайла тріумф продовжувався. У 1983-му за цикл офортів до «Капіталу» їм була присуджена Срібна медаль Академії мистецтв СРСР, яку вручив особисто Дмитро Шмаринов. У вступному слові академік зазначив, що у даному творі політична складова залишається на другому плані, а головною ознакою є художня цінність ілюстрацій і абсолютна органічність архітектоніки книги.

Успіх не затьмарив голову молодому митцеві. Він активно займається станковою графікою, малюнком, пастеллю, офортом, літографією, емаллю, практикує з олійними фарбами.

Початок 1980-х приносить нові знайомства й зустрічі у мистецькому гурті імперії. Євгена запрошують на міжнародні творчі групи «Молодість країни» у Дзинтарі та Сенежі. Там збираються «вершки» графічного мистецтва держави. Творчими групами керують метри світового рівня — Георгій Якутович, Ілля Богдеско. Своім прикладом вони підвищують рівень учасників груп до нових, небачених раніше висот. Євген Матвеев наближується до рівня керівників.

Наприкінці 1980-х Є. Матвеев бере участь у відновленні Національного музею Тараса Шевченка. У жанрі монументального живопису ним створені дві масштабні композиції за творами поета — «Сон» і «Три літа».

У 1990-у Матвееву пощастило взяти участь у Осінньому Салоні в Парижі — найпрестижнішій європейській художній виставці. Україна репрезентувала лише вісім представників, причому виключно живописців. Серед них були Тетяна Яблонська, Віктор Григоров, Олена Рижих, В'ячеслав Шаталін та інші художники. Далі — арт-саміт у Техасі, організований

радником президента США Гайом Чипменом; живопис Матвеева від України подаровано народу Техасу.

Наступний період, як жартує митець, — портретний. Його цікавлять портретні образи, їх внутрішній стан і психологічна складова. Робіт зроблено десятки. Найбільш вдалі — образи Нельсона Манделі, Біла Клінтона, принцеси Діани, королеви Єлизавети. Втім, цей період ніколи і не закінчувався.

У 2001-у художник отримує нове цікаве завдання і замовлення. Керівництво Верховної Ради України доручає Парламентському видавництву розробити і виконати церемоніальний примірник Конституції України. Разом із дизайнерами та ювелірами Євген Матвеев втілює у життя цю роботу. Відтоді усі очільники держави складають присягу, тримаючись саме за цей фоліант.

Від початку 2000-х і донині художник плідно працює над проектом, що має реальну дату старту і не має закінчення — «Капсула часу». Це об'єднаний художній мега-марафон, складовими частинами якого є всі інші художні проекти митця.

Є. Матвеев — автор і учасник багатьох арт-проектів: «Цифровий живопис» (2002), кітчевий жартівливий проект «Джаз-арт» (2003–2005), «Анти-терор» (2004), «Сни про Дрезденську галерею» (2005), мегапроекту «Комунікація XXI» («Нічого особистого», «Мило», «Війна», «Усамаманія», (розпочато в 2008) тощо. Всі вони інтегровані в життя сучасної міжнародної спільноти і є на сьогодні одними з найцікавіших і найперспективніших як в Україні, так і за її межами. Крім того, Євген Матвеев — учасник міжнародних бієнале у Києві 2005, 2007, 2011 та 2012 рр., а також у Стокгольмі — 2006, і т. д.

Євген Матвеев сьогодні — дуже популярний художник. Його твори беруть участь практично в кожній великій мистецькій акції України. Останнім часом він зорієнтований переважно на концептуальне контемпоранне мистецтво. Його твори вирізняються серед інших міцним академічним малюнком і майже фотографічною, якщо цього потребує образ, передачею зображуваного.

«Я сприймаю практично усі системи і напрямки сучасної образотворчості, — за умови, що твори зроблені професійно, гармонізовані, а образи не запозичені. Мені однаково імпонують Васильківський і Левченко, Седляр і Капур, Мураками і Тіціан, Гойя і Матісс, експресивна німецька школа (Базеліц) і Баскія, суворий стиль і археологічні знахідки Ольвії, кіммерійські розписи і опішнянська кераміка. Коли в тебе чітка життєва і мистецька програма — все довкола не стає вінегретом, а навпаки, лягає кожне на свою полицю і, зрештою, допомагає, а не шкодить. Я ніколи не підлаш-

товувався під когось. Навіть у далекі студентські роки, чи у тих випадках, коли треба було просто заробляти гроші чи виконувати тупі армійські завдання — завжди залишався собою. Я досі не сприйняв салон і салонні смаки. Інколи кепкую сам із себе, бо те, що вимагає масовий покупець сьогоднішнього художнього продукту, можу зробити з легкістю. Але таке мені не цікаво. І не роблю».

Євген Матвеев — знаний український митець. Це самобутній художник з дуже великим потенціалом, чий творчий діапазон охоплює практично всі жанри сучасного образотворчого мистецтва, а також літературну діяльність. А в сучасному книжковому мистецтві України постать Є. Матвеева — одна із найзначніших.

1. Бадяк В. Радість від творчості // Альманах 95–96: Мистецький науково-популярний ілюстрований щорічник. Львів, 1997. С. 89.
2. Блакитний Е. Мораль зневіри чи віри? (до проблеми сучасного мистецтва) // Нотатки з мистецтва. 1982. № 22 (вересень). С. 5–8.
3. Віташ Ю. Суворі міти на схилі століття // Артанія: Альманах. 1996. Кн. 2. С. 17.
4. Вишеславський Г. А. Зростання постмодерністських тенденцій в сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980 — початку 1990 рр. країни // Сучасне мистецтво. Науковий збірник — 2007. Вип. 4. С. 99–138.
5. Голубець О. Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років // Вісник Львівської академії мистецтв: Зб. наук. праць. Львів, 2000. Вип. 11. С. 270–278.
6. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. Сб статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 7–15.
7. Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии» // Соцреалистический канон. Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 459–471.
8. Лагутенко О. У вирі мистецьких імпрез // Образотворче мистецтво. 2001. № 3. С. 68–69.
9. Мигунов А. С. Vulgar. Эстетика и искусство второй половины XX века. М., 1991.
10. Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизька // Українське мистецтво. 2003. №1. С. 54–55.
11. Федорук О. Мистецтву потрібна опіка держави // Образотворче мистецтво. 1999. № 3–4. С. 80–82.

ХАРКІВ–КИЇВ–ВЕНЕЦІЯ–СВІТ

Фрагменти з творчого життя українського митця Віктора Сидоренка

2014

Якщо запитати сьогодні у відомого українського художника Віктора Сидоренка про перші його кроки в мистецтві, відповідь буде така: «Серед кількох знакових місць наших дитячих і юнацьких літ з особливою любов'ю згадується сьогодні харківський Палац піонерів. Не сказати, що не було чогось більш цікавого. Велетенська площа, на яку під час війни сідали літаки, будинок Держпрому, що увійшов у скарбницю світових досягнень і досі залишається неперевершеним зразком конструктивізму, гранітна набережна річки Лопані, де хлопцями ми стрибали у воду, щоразу боячись розбитися, бо летіти треба було в повітрі більше п'яти метрів. На все життя в пам'яті залишився вислів “Хоч лопни — Уда не тече”». Окремою сторінкою юнацьких спогадів залишається пам'ятник Тарасу Шевченку в затишному парку, де зустрічалися закохані і прогулювалися солдати з місцевими дівчатами в неділю під звуки мідних труб духового оркестру. Минуло трохи не півстоліття. Не так щоб багато, але ж і не мало.

Сидоренко людина пряма і відверта. Ці якості неодноразово допомагали, але так само й заважали в непростому житті майстра. Одного разу в розмові з мистецьким критиком він скаже: «Я досі не можу зрозуміти, як можна нищити своє минуле, не любити свою історію, перебріхувати її і плювати туди, звідки вийшов. Мене відвертає від людей, які, як хамелеони, змінюють свій колір. Хай це сьогодні звучить немодно, але кажу абсолютно щиро, що люблю своє важке дитинство і той дух, що жив у народі, і те, про що сьогодні навіть пошепки намагаються не говорити, про віру людей у світле майбутнє. Сьогодні чомусь модно бути циніком. А вже не приведи Боже когось зізнатися в тому, що любив ту державу, і той народ, і ті ідеали, які закликали на новобудови, до підвищених планів на рідному заводі, чи в шахті, чи в полі. Це ж неправда, що усіх вела комуністична ідея. Люди були романтиками. Ось у чому “фішка”. Від призову до армії ніхто не тікав,

сварилися, хто перший поїде на БАМ, а старші мої друзі писали заяви добровольцями йти на війну у В'єтнамі, аби допомогти в'єтнамському народу в боротьбі з агресором. Ну чому ж це сьогодні викликає сміх? Ми ж були абсолютно щирі. Я народився в Середній Азії, де батько служив у радянському війську, як у більшості моїх однолітків. Далекого 1934-го мою маму — польку, що мешкала з родиною в Коростенському районі на Житомирщині, — репресивна сталінська машина відправили світ за очі до Талдикургана, в найвіддаленіші землі Казахстану. Там мама зустріла батька — сина “куркуля” з Харківщини. Родину батька привезли з Валок, з найродючіших і найкрасивіших місць Харківщини. До Харкова родина повернулася 1965 року. Я був уже досить дорослим, аби розуміти, що коїться. Так хочеться інколи сказати новонародженим “борцям” за минулу справедливість, чиє дитинство пройшло на письменницьких дачах у Кончі-Заспі чи в будинках відпочинку і творчості в Ірпені, Гурзуфі, Седневі, що я маю набагато більше прав не любити. Побійтесь Бога, мало шановні, хіба ж ви знаєте, як конали українці на виселках, скільки людей не побачило рідної домівки... Я був щасливий і гордий од величчї рідного міста, про яке так багато чув від тата. Батько жив спогадами, мріяв про зустріч із великим Містом. Харків для мене був не просто поселенням людей, Харків був мрією і нестерпним бажанням. Після кволої природи Талдикургана зелень Міста сприймалася мною як райські кущі. Я шаленів од його краси і могутності. Я й досі, уже дорослий і, певно, такий, що відбувся, люблю рідне місто, як свою дитину чи онука. Не можу сказати, що прожив легке життя. Зовсім ні. Служив у війську, працював, вчився в інституті, потім в аспірантурі, був депутатом Верховної Ради СРСР, очолював Спілку художників Харкова, зараз — академік, народний художник України, віце-президент Академії мистецтв і директор Інституту проблем сучасного мистецтва. У мене чудова родина. Дружина Наталя — художниця, син Андрій — художник, його дружина, моя невістка, — також художниця, онук іще маленький, але вже малює, певно, пішов у діда, в усякому разі, мені так хочеться. Я абсолютно щасливий, бо досяг своєї дитячої мрії. А допоміг мені в цьому рідний Харків. Знаю це точно. І знаю ще багатьох хлопців і дівчат, яким допомогло рідне місто, рідна земля».

Серед тисяч живописних, графічних, паперових, цегляних, залізних творів, що народилися від 1965 року і до наших днів у майстерні Віктора Сидоренка, важко виокремити якийсь один чи навіть групу, що могли б претендувати на номінацію «найкращий» чи «найцікаві-

ший». Навіть ті перші, доби другої половини шістдесятих років, хлопчачі малюнки, що народжувались після шкільних занять у художньому гуртку Харківського палацу піонерів, сьогодні здаються абсолютно адекватними і не юнацькими. Таке трапляється з творами дітей, доля яких уже визначена. Цілком можливо, що перші вчителі Раїса Іванівна Будяк та Аркадій Григорович Павлюк побачили в худорлявому хлопчиську творця, а може, все було зовсім інакше. Літопис про творчість одного з мільйонів радянських школярів ніхто, зрозуміло, не вів. Він їхав щовечора у приміське селище Люботин, куди повернулася родина (жити в самому місті переселенцям не дозволяв циркуляр) на електричці разом із робочим людом, який повертався із заводів і фабрик, він вивчав історію свого народу серед самого народу, слухаючи дорослі розмови і малюючи у своїй уяві портрети трудівників. Можна було зненавидіти те життя, а можна було його полюбити і сприйняти філософськи. Він вдивлявся і малював в уяві. Так зароджувались перші образи. На наступний вечір учитель ставив для змалювання гіпсові голови Сократа, Аполлона, да Уццано, а в малюнках Віктора виходили образи його вечірніх попутників. Певне, вчителі зрозуміли, що цей школяр — філософ, і почали ставитися до нього з особливою повагою.

Віктор Сидоренко не любить пафосу. «Я — син свого народу, я — українець по батькові, східняк. Я виріс у промисловому районі вузлової залізничної станції і змужнів з ритмом будівництва п'ятирічок. Я й сьогодні не принижую працю та бажання робітника виконати п'ятирічний план за чотири роки. Він працював за безцінь у місті, а його брат — за безцінь у селі, обманутий керманичами, але ж від цього сама людина гіршою не ставала. З юнацьких, іще студентських, років я дав собі слово зображувати просту людину і намагатися розібратися в її філософії, в її життєвому кредо, в уподобаннях, у її красі та горі. Сьогодні я можу сказати, що об'їхав півсвіту, відвідав найбільші і найпрестижніші музеї Європи, Америки та Азії, спілкувався з величезною кількістю різного люду і знаю точно, що кращої землі від України немає і немає красивіших від наших людей. І хай ніхто не образиться, бо маю друзів і у Львові, і в Одесі, і в Києві, звичайно, але ріднішого од Харкова міста не знаю. Не зустрів і точно знаю, що вже не зустріну. Хіба в іншому житті».

Те, що робить у своїй творчості Віктор Сидоренко, мало схоже на творчість інших митців. Можна констатувати наслідування майстра, часом копіювання його манери у творчості інших, але він завжди

залишається індивідуумом. Бездоганий рисувальник, він віртуозно володіє академічним малюнком і може зробити живописний парадний портрет не гірше за Боровиковського чи Левицького. Разом з тим він намагається показати образ не лише ззовні, а й завжди зсередини. Його цікавлять внутрішні переживання, проблеми та колізії героїв, йому цікаво показати час і дати власну оцінку тому, що відбувається. Це унікальний дар митця-історика, і, можливо, саме тому в його особі відроджується давно втрачений сучасною історією мистецтв тип інтелектуала. Віктор Сидоренко, на відміну від величезного загалу митців усього світу, може не лише намалювати, а й пояснити намальоване.

Віктор Дмитрович спромігся уже в дорослому віці захистити кандидатську дисертацію з історії українського образотворчого мистецтва. У його особі повертається художник-інтелектуал, художник-мистецтвознавець, художник-теоретик. Він один з небагатьох митців, які сьогодні продовжили теоретичні розробки наших геніальних попередників.

Саме це й вирізняє творчість Сидоренка з-поміж багатьох інших сучасних митців. Він підійшов до створення своїх творів не лише з точки зору художника-графіка, живописця чи монументаліста, а й створив практично новий для України жанр сучасного інтелектуального мистецтва. Тому його глядач — це практично уся країна та увесь світ. Він зумів розв'язати проблему змалювання однієї з найстрашніших трагедій минулого століття. Він не побоявся звернутися до теми голодомору і вирішити її філософським малюванням. Він був і досі залишається єдиним, хто зумів розповісти на увесь світ українську трагедію у зрозумілих для азіата, американця чи африканця образах. Його твір «Жорна часу» потрапив у п'ятірку найкращих на п'ятдесятому Венеційському бієнале. Такого рівня в мистецьких форумах світу Україна іще не досягала.

«Коли кілька принципово різних напрямків у творчості поєднати в один проект, може вийти каша чи вінегрет, а може бути успіх. До сучасного мистецтва метри беруться неохоче, бо фіаско підстерігає на кожному кроці, особливо коли художник виступає і в ролі замовника, і в ролі менеджера. Я, наприклад, ніколи не знімав кіно. Дуже люблю фотографію, особливо чорно-білу, але ж кіно — то інше мистецтво зі своїми законами. Проте, як кажуть у народі, очі бояться, а руки роблять. Руки й зробили. Мої та помічників. Людям сподобалося. І тут також допомогло рідне місто. Адже в Харкові була дуже розвинена фотографія як мистецтво. Один з моїх учителів, Борис Васильович Косарев, брав участь у зйомках фільму геніального українського художника і режисера Олек-

сандра Довженка “Земля”. Кіно знімалося перед війною в селі Яреськах. Це в сусідній з нами Полтавській області. Вчитель розповідав не лише про технічну частину операторської роботи (хоча й це надзвичайно цікаво), а й про соціальний підтекст твору. Моя студентська юність припала на сімдесяті. Зрозуміло, що багато чого викладачі розповідали студентам і пояснювали езоповою мовою. Певне, тоді мене вперше зацікавила тема голодомору. Не як історика, а як художника».

Віктор Сидоренко зробив у творчому житті багато, може, навіть дуже багато. Він намалював сотні творів живописних і графічних. Але найсильнішим твором, з моєї точки зору, залишаються «Жорна часу». Хочу поділитися враженнями від «Жорен часу» — твору знакового, гідного найвищої похвали. Одним із найсильніших, а можливо найкращим, у світових форумах останніх років викреслилося відео Віктора Сидоренка. За вже знайомою формулою відео в загальному проекті мусило правити доповненням до головного твору — картини-фрески із зображенням юнаків у спідній білизні, що незрозумілими сьогоднішньому глядачеві пристроями щось мелють. Далі завдяки відео розумієш, що це мелеться час. Розумієш не одразу, і в цьому інтрига. Спрацьовує підсвідомість, і вже кожен бачить чи домислює своє. Прямой аналогії чи натяку на якийсь конкретний період, країну чи соціум у проекті немає. Я особисто певен, що це таємна вечерея згублених нашою владою душ митців, а старша жіночка з Лондона, передивившись експозицію декілька разів, тихенько сказала присутнім, що це про голодомор і про її знищених батьків, китайський вчений з Америки та професорка з Барселони знайшли спорідненість показуваного з трагедіями їхніх народів, німці, поляки, чехи були певні, що це про Другу світову війну. Мабуть, рацію мають усі, бо «Жорна часу» — багатопланова мультимедійна візуальна система. Це спеціальне поєднання живопису, де час сконцентровано та ущільнено. Утворено новий симбіоз сучасного мистецтва. Хотілося б до цього додати, що бачене працює у двох напрямках — свідомого сприйняття образів і рухів та підсвідомого, що відкриває шлях до наступних кроків у розумінні більш тонких асоціативних мереж почуттів, які, у свою чергу, викликають настроєві зміни усвідомлення. Тут також можливе різне прочитання баченого. Перше — це вдале віднайдення і подальше втілення Віктором Сидоренком та його помічниками теми, яка сьогодні якнайкраще сприймається соціумом. Національне в інтернаціональному. Адже ніхто не заперечить, що це українські хлопці з тридцятих, разом з тим це цілком може бути реквіємом знищеним поселенням

після операції «Вісла» чи переселенню татарського народу з Криму в далекі краї Росії. А може, це про Афганістан чи про Чечню, адже безвинно вбиті стають ангелами і звідки летіти їм у вирій — з Аляски, Чорногорії чи Чорнобиля — абсолютно байдуже.

Чомусь згадалися заборонені колись вірші Василя Симоненка початку шістдесятих: «Хай мовчать Америки й Росії, коли я з тобою говорю». За цю фразу, виголошену вголос, можна було потрапити в немілість на довгі роки, бо це Митець звертався до своєї Батьківщини. Минули часи, й інший Митець прославив гідними творами рідну землю, і заговорили Америки й Росії.

І наостанок. Яке ж це щастя, коли митець живе у своїй державі, коли насагу його творчості дає спів солов'я в самому центрі промислового міста його дитинства, народ його Батьківщини і тихий плін Уди, Ворскли, Кальміусу, Дніпра, Росі, Збруча, Черемошу.

МЕТОДИ БОРОТЬБИ ОФІЦІЙНОГО ДЕРЖАВНОГО АПАРАТУ З ПРЕДСТАВНИКАМИ ТВОРЧОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ 1940–1960-х

2015

Пропонована мистецтвознавчо-культурологічна розвідка досліджує практично нерозроблену вітчизняним мистецтвознавством тему впливу на творця офіційних керівних мистецьких органів за підтримки Міністерства державної безпеки, а згодом — Комітету державної безпеки УРСР. За часи незалежності були оприлюднені документи суворої секретності. Знайомство з такими документами дає можливість переосмислити раніше пропоновані версії аналізу мистецького життя післявоєнної доби. У даному дослідженні автор звертається до неоприлюднених раніше архівних джерел і пропонує перегляд сучасної офіційної версії розвитку спротиву у колах української інтелігенції. Унікальності творчого життя письменників та художників доби 1940–1960-х, внутрішньому і зовнішньому спротиву присвячується дане дослідження. Провідним завданням даної розвідки є оприлюднення раніше невідомих документів, що пояснюють ті процеси, які не були досі досліджені вітчизняними мистецтвознавцями та культурологами, а також аналізуються раніше невідомі факти впливу Комітету державної безпеки безпосередньо на творчу особу. Також метою даної праці є аналіз поведінки митця, який перебував під постійним наглядом агентів МДБ-КДБ, та аналіз поведінки «джерел» — співпрацівників КДБ, завербованих серед письменників, художників тощо.

Висвітленню теми проблем образотворчого мистецтва Радянської України у часовому просторі від Великої вітчизняної війни до брежнєвських часів рубежу 1960–1970-х у вітчизняному і світовому мистецтвознавстві з кожним роком приділяється усе більше розвідок. Слід згадати зарубіжних дослідників (переважно німецьких) В. Ріттиха, Х. Гроте, К. Танка, Б. Вебера, Р. Кауфмана, які досліджували фашистське мистецтво і практично у кожній розвідці наводили паралелі з мистецтвом СРСР. Починаючи з 1980-х, на російську мову були перекладені праці культури-

логів та мистецтвознавців Б. Хінца, Х. Бреннера, К. Бакеча, М. Девідсона. Кожен з авторів звертався до творчості радянських митців. Починаючи з 1990-х років, виходять друком англійською, німецькою, а згодом російською мовами твори М. Лившиця, Б. Гройса, І. Голомштока. В цих дослідженнях, крім описання творів вітчизняного образотворчого мистецтва, дається аналіз соціокультурної складової мистецького життя країни. З початком нового століття до теми правильного прочитання мистецьких подій згадуваного періоду звертаються вітчизняні мистецтвознавці Б. Лобановський, О. Голубець, М. Криволапов, Г. Скляренко, О. Роготченко, О. Голубець, М. Криволапов та О. Роготченко захищають мистецтвознавчі дисертації, де приділяють велику увагу мистецтву українських художників періоду 1940–1970-х.

За останній період були оприлюднені мистецтвознавчі та культурологічні розвідки О. Клековкіна, Г. Веселовської, Л. Смирної, Г. Вишеславського, О. Роготченка, О. Титаренка, Н. Горової, які безпосередньо стосувалися проблем розвитку вітчизняної образотворчості повоєнного періоду. Велику увагу було приділено мистецьким процесам, що відбувалися серед театральних художників. Але разом з тим слід зауважити, що проблемам емоційного поля митця в досліджуваний період та впливу тоталітарної влади на митця і його творчість уваги у культурологічній та мистецтвознавчій науці приділено вкрай мало.

2002 року секція критики та мистецтвознавства КОНСХУ започаткувала круглі столи, які проходили у приміщенні НСХУ. Власне, це був клуб мистецтвознавчої спільноти, де народилося чимало гучних проєктів. Так почалася акція «Ніхто не забутий», підсумком якої стали оприлюднені розвідки про маловідомих митців. Вийшов друком матеріал про професійного графіка Анатолія Навроцького, творчий шлях якого не вписувався у рамки моралі українського художнього життя 1950–1970-х, матеріал про творчий шлях свердловських художників Володимира Вірачева та Володимира Стародубцева, які в середині 1960-х приїхали до України відроджувати знищене ювелірне мистецтво [3; 4], низка гострих проблемних розвідок про соціалістичний реалізм. Виступи учасників круглих столів були згодом надруковані в журналі «Образотворче мистецтво». До виступів запрошувалися мистецтвознавці та художники. Існують записи унікальних спогадів одного з учасників художнього життя тих років — працівника відділу культури ЦК КПУ Дмитра Янка. На одному з засідань він докладно розповів про творчий шлях і досвід розвідника непересічної особи — Миколи Глуценка. Пізніше цей матеріал із скороченнями було надруковано в збірці мис-

тектвознавчих досліджень МІСТ, започаткованій секцією критики та мистецтвознавства КОНСХУ.

«На початку 70-х років минулого століття, під час моєї роботи у відділі культури ЦК КПУ, до мене зайшов секретар парткому Спілки художників України й повідомив, що йому зі Львова передали давній каталог виставки творів художника Глуценка і там сказано, що під час революційних змагань він гасав на коні у складі петлюрівців. Я відповів, що тож відомості п'ятдесятирічної давності і думаю, що коли у 1923 році йому було видане громадянство СРСР, то відповідні служби все належно перевірили. У 1936 році він повернувся до СРСР і жив у Москві, а з 1944 року жив й успішно працював в Києві.

Пізніше я розповів про стурбованість секретаря парткому СХУ завідувачому відділу культури ЦК КПУ Павлу Максимовичу Федченку, а він мені повідомив дещо про заслуги М. П. Глуценка як радянського резидента в Берліні та Парижі і що нібито Сталін сказав, якщо б товариш Глуценко нічого не зробив як художник, то як громадянин заслуговує всілякої похвали. То вже пізніше були опубліковані матеріали про його роботу як розвідника під прізвиськом «Ярема»».

Практика залучення творчих особистостей була нормою, а до особливо відомих і знаних митців «приставлявся» спеціальний агент з числа близького оточення. Сьогодні практично більшість архівів українських митців, які працювали у період 1920–1960-х років, передано із спецхранів КДБ до відкритих архівів. Звернемося до фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ): ф. 1196, оп. 2, спр. 7. Це донесення наркому внутрішніх справ СРСР Л. Берії про антирадянські настрої О. Довженка під час роботи над кінофільмом «Щорс» (15 стор., копія). Інформатор, ім'я якого не названо (з матеріалів тексту можна зрозуміти, що це особа, яка належить до письменницького кола, бо разом з письменниками Корнійчуком, Бажаном, Яновським відпочиває у Будинку творчості в Ірпені), повідомляє помічника начальника відділу четвертого відділу НКВС УРСР Ізмайлова (ініціали відсутні).

Наступний маловідомий документ проливає світло на підслуховування та провокування розмов серед творчої інтелігенції.

Агентурне повідомлення про реагування О. Довженка на німецьку кінострічку “Похід на Польщу”, 14 червня 1940 р.

«В свой приезд в Москву (3–10 июня) ДОВЖЕНКО высказывал ряд мыслей, в особенности в связи с просмотренной немецкой картиной “Поход на Польшу” (Feldzug Nach Polen). По поводу картины он сказал следующее:

Совершенно ясно, что Гитлер имеет миллионы энтузиастической молодежи, ребят двадцати лет, которые пойдут за него в огонь и в воду, это не обманутые люди, а твердо уверенные в правоте своего взгляда на мир и готовые умирать за этот взгляд на мир; даже в узких рамках картины видно что фашизм стал знаменем больших масс. Оговариваясь (“не знаю, может быть, это контрреволюция”), ДОВЖЕНКО сказал, что “немцы, кажется, умнее нас и решительнее”. ДОВЖЕНКО видит это в том, что Гитлер ведет “подлинно-европейскую политику, а мы — провинциальную”. ДОВЖЕНКО убежден, что “Сталин не имеет сейчас более страшного и опасного личного врага, чем Гитлер”. “Если Сталин смотрел немецкую картину, он должен был это почувствовать”.

ДОВЖЕНКО считает, исходя из опыта своей поездки в Зап. Украину (в апреле по заданию ЦК КП(б)У, что там “опять НКВД делает валовую работу, опять увлекаются, ломают дрова”. “В частности, плохо разбираются наши чекистские и иные власти в интеллигенции — польской и украинской. Надо понять, что люди — на распутьи, и их легко отбросить на ту сторону”. ДОВЖЕНКО привел пример певицы БАНДРОВСКОЙ, сбежавшей в Варшаву, и многих других подобных. В частности, он упомянул случай, когда украинец-интеллигент покушался на самоубийство из-за своего начальника, присланного из Киева и проявившего азиатскую грубость.

ДОВЖЕНКО считает, что СТАЛИН не получает должной информации, что до него многое не доходит. В частности, СТАЛИНУ не рассказывают о всех фактах насилий, грабежа, издевательств, которые допускали наши работники на Зап. Украине.

ВЕРНО.

Зам. нач. 1 отд. 2 отдела ГУГБ лейтенант госбезопасности: Рычков»¹

Наступний документ також проливає світло на втручання радянської системи у внутрішній світ творчої людини.

¹ Галузевий Державний архів Служби безпеки України (ГДА СБ України). Ф. 65, спр. С-836, т. 1, арк. 281–282. Завірена копія. Машинопис на бланку.

Из агентурного повідомлення про враження О. Довженка від перебування на Буковині, 24 липня 1940 р.

«Совершенно секретно
АГЕНТУРНОЕ ДОНЕСЕНИЕ
«5-е» отделение 2-го отдела ГУГБ НКВД СССР
«24» июля 1940 г.
Довженко А. П.

Много внимания ДОВЖЕНКО в своих высказываниях уделил своим впечатлениям от поездки в Буковину:

“Черновицы, — сказал он, — чудесный город, культурный, приятный. Жить там — просто наслаждение. Дом, в котором жил митрополит, настолько прекрасен, что подобного ему нет в Москве. Народу там, в Буковине, жилось гораздо лучше, чем у нас. Когда у нас едешь поездом, то нигде не встретишь радостных лиц, нарядного убранства. Всюду убогость, бедность, подавленность. Я считаю, что наш народ унижает и угнетает то, что все у нас одеты в серый бушлат (т. е. монотонная одежда). А там все красочно весело, приятно”. ДОВЖЕНКО подробно описал наряды буковинских украинцев и продолжал: “На площади в Черновицах — карусели, всякие наивные народные развлечения. Так наши идиоты немедленно по приезде решили убрать с площади карусель. Вообще наши ведут себя там плохо; в Зап. Украине встречали в прошлом году изумительно, а теперь мы довели до того, что там ширится повстанческое движение. ГУЦУЛОВ выселяли из пограничных районов, делали тысячи ляпсусов. Теперь тоже самое повторяют и в Буковине. Хватают без разбору людей правых и виноватых. НКВД работает плохо. Вот вам пример. У меня во Львове был шофер еврей. Он просил меня, чтобы я устроил его “сексотом”. Он говорил, что видел и начальника дефензивы и др. притаившихся поляков. Я поговорил с работниками НКВД, сопровождающими ХРУЩЕВА, они записали, обещали. Теперь я встретил этого шофера в Черновицах. Он работает шофером у корреспондента “Правды” ОСИПОВА; вид у него был озлобленный. На мой вопрос он ответил: “Не взяли меня, не дошел я, зато в НКВД во Львове работают уже два крупных бывших торговца...”

Затем ДОВЖЕНКО очень отрицательно охарактеризовал целый ряд партийных и советских работников Буковины и Зап. Украины: “Мы туда несем нашу грубость, неделikatность, некультурность. Ощущение

такое, что мы не более организованная культура, а — более низкая... Они удивленно видят, как при нас все разрушается, как все жадно расхватывают вещи и т. д.” На эту тему ДОВЖЕНКО говорил очень много.

<...>

“В течение 22 лет, сказал он, людей приучали к канону, догме. Тем самым людей отучили самостоятельно думать. Выросли безликие, безынициативные люди. Кадров организаторов нет. Особенно это чувствуется на положении в армии. Я считаю, что наше правительство сделало огромное преступление перед народом, когда перебило, сослало в Сибирь лучших полководцев. Мы сами перебили наших командиров в 10 раз лучше, чем это сделал бы Гитлер. Теперь, когда я думаю о будущей войне, я не столько боюсь Гитлера, сколько наших командиров, наших воров, бездельников, транспорт, расхлябанность... т. Сталин недавно сказал одному генералу: вы думаете, что если вы залили доты кровью и завалили их трупами, то это победа?.. Мне лично кажется, что после провала финской кампании СТАЛИН стал очень недоверчиво относиться к Красной Армии, к ее боеспособности. Это по-моему привело к тому, что мы не выступили против Гитлера. Теперь момент упущен, и Гитлер скоро поведет против нас весь мир. Я смотрю на тот ужас, который творится в кино, и думаю: ну, кино — это так-сяк, а если такой же ужас творится и в оборонной промышленности? Дураки — это страшное явление”².

Думки творчих людей, як і висловлювання представників практично усіх верств населення, ретельно фіксувалися агентами Комітету державної безпеки. Ідеологічний «фронт» залишався передовим рубежем і тому усі розмови і дії в середині соціуму ретельно фіксувалися.

«18.07 в писательский дом творчества в Ирпене под Киевом, с рядом других гостей на несколько часов приехал А. Довженко. Разговориться без посторонних с А. Довженко мне удалось только к вечеру, когда он был пьян.

В случившихся ранее в эти годы разговорах с Довженко — наедине или при Бажане и Яновском — Довженко (трезвый) не избегал политических тем и бывал общителен, но постоянно занимал вполне советские позиции, не раз спорил и убеждал Бажана и Яновского в их сомнениях и недовольствах. В этом же разговоре Довженко (пьяный) в резких и истерических тонах буквально кричал о своих недовольствах. Нашему разговору

² ГДА СБ України. Ф. 65, спр. С-836, т. 1, арк. 315-316. Оригінал. Машинопис на бланку.

предшествовал разговор Довженко с приехавшими гостями грузинами — писателем Лордкипанидзе и кинорежиссером Дolidзе и писателем Корнейчуком о кино.

Оставшись со мной у меня в комнате Довженко в повышенных тонах начал с того, что “почему это в Грузии кино делают грузины, в России — русские, а на Украине и грузины и русские и евреи, но только не украинцы”. Пьяно дискутируя с самим собой, Довженко сейчас же пришел к тому, что “если грузин, русских и евреев из кино выгнать, то тогда совсем некому будет работать в кино Украины — украинцев то и нет”. И он делает вывод, что это сделано нарочно, чтобы украинцы не выросли, чтобы ограничить культурный процесс, чтоб нарочно не готовились национальные украинские кадры. В пьяном лепете он ругался, возлагая за это вину не то на советскую власть, не то на вредителей, сам запутавшись в своих словах, так как о лицах, которых он конкретно обвинял, как проводимых такую политику советской власти, он тотчас же вспоминал, что оказались врагами народа (Орелович, Ткач, Косиор, Постышев, Шумятский и многие другие).

Заплавав, он заявил, что не понимает, где же советская власть, а где враги. К этому слову он начал ругать врагов. В частности Дубового (“гад”, “мужик”) ...после разоблачения которого ему пришлось переснимать почти законченную уже картину “Щорс”. От Дубового он перешел к обобщениям, что вообще “что за нация — украинцы — изменник на изменнике”. От нации изменников — украинцев он перешел к партии — “что это за партия, в которой столько изменников, все вожди — изменники. Что это за власть, в которой все враги”. И начал орать: “Я жажду власти”. Потом начал объяснять: “не для себя власти, а чтобы надо мной была власть. Умную, настоящую власть. Все дураки и трусы. Поставьте надо мной умного и смелого начальника, и я буду ему ноги целовать”. И далее перешел к украинской культуре: “украинской культуры нет”, “украинскую культуру загнали в гопак и шаровары”, “украинской культурой бояться заниматься”, “на каждого творца украинской культуры смотрят, как на потенциального врага”, “мы, оставшиеся украинские культурные работники — христосики на Голгофе”. “Щорсу легче было гнать с Украины оккупантов, чем мне ставить о нем картину”.

Потом кричал: “Пусть у меня заберут орден (он имеет орден Ленина) или дадут работать. Все расскажу Сталину — пусть делает со мной, что хочет ...не могущий навести порядок и не умеющий руководить культурой”.

Разговор этот происходил на балконе.

Верно: Пом. Нач. Отделения 4 отдела НКВД УССР (Измайлов)»³

зовсім нещодавно такі документи не фігурували в мистецтвознавчих чи культурологічних розвідках. З проголошенням вільної суверенної Української держави вчені отримали змогу дослідити навіть ті сторінки вітчизняної історії, які немов би і не треба чіпати з етичних міркувань. Справа в тім, що багато учасників описуваних подій досі живі. Живі і їхні діти. Стосовно ж люстрації в культурній сфері мови досі не було. Відкриті архіви дають усе більше і більше матеріалу для роздумів і можливості зробити правильні висновки. Розбираючи проблеми спротиву, нонконформізму, замало робити висновки лише споглядаючи твори того періоду. Прочитавши сотні документів доби соцреалістичної сваволі, автор доходить висновку, що паралельно з провідною метою високопосадовців від тодішньої культури — прославляти соціалістичний шлях розвитку держави — простежується мало відома у вітчизняному мистецтвознавстві складова. Це завдання очільників культурного фронту усіх рівнів щодо нищення непокірних і залякування мистецького соціуму. Залякування мало на меті недопущення навіть натяку на незгоду з офіційною доктриною. Наведений вище документ ЦДАМЛМУ (ф. 1196, оп. 2, спр. 7) наочно демонструє донос, зроблений письменником (адже у тексті є фраза, що розмова проходить у його (автора доносу — «джерела») кімнаті у Будинку відпочинку літераторів «Ірпінь»). Письменник, який пише про Олександра Довженка, з ним добре знайомий і належить до вищого кола письменницької еліти, бо присутній з уже знайомими метрами Бажаном і Яновським. Початківець чи мало відомий літератор у такому гурті бути не міг. Крім того, О. Довженко довіряє колезі, адже говорить про речі, оприлюднення яких може закінчитися табором чи розстрілом. Разом з тим, уважно прочитавши текст доносу, можна припустити, що Олександр Довженко знав про співпрацю співбесідника з Комісаріатом внутрішніх справ і розумів, що його розмова буде передана оперуповноваженим з відділу, що опікується мистецтвом. Насправді О. Довженко, висловлюючи свою позицію про нищення української культури і кадрів українського мистецтва, не називає жодного імені, крім уже знищених високопосадовців (Косіор, Постишев, Шумятський, а також працівника кіностудії Дубового). Цілком можливо, що відомий режисер, розуміючи, що за такі слова йому особисто нічого не буде, бо спілкування

³ ЦДАМЛМУ. Ф. 1196, оп. 2, спр. 7.

зі Сталіним накладало певну індульгенцію на життя та творчість, у такий спосіб оприлюднив те, що не міг сказати публічно.

Письменник Борис Антоненко-Давидович, який провів у радянських таборах двадцять п'ять років, у розмові з автором цих рядків стверджував, що в Спілці письменників практично за кожним письменником вівся нагляд. Найлегше було спостерігати у професійному колі: у редакціях, на відпочинку, у дворі будинку. А тому система колективного проживання, відпочинку (будинки творчості, ресторани при творчих спілках, більярдни) планувалися так, аби мешканці постійно були під наглядом один у одного. Це ж стосується і будинків творчості художників, композиторів, журналістів, а також місць локального проживання і праці — музичних редакцій, творчих комбінатів, творчих майстерень. Чітка система стеження передбачала, що крім спеціальних агентів стежити і доносити будуть свої. Тому працівниками Народного комісаріату внутрішніх справ, а пізніше Комітету державної безпеки ставали «джерела» — завербовані письменники, художники, журналісти, композитори. Як доказ сказаного може слугувати наступний документ:

Совершенно секретно
Зам. наркома внутренних дел
Союза ССР Комиссар Государственной безопасности
1 ранга тов. Берия Л. П.

Направляю копию донесения о кинорежиссере Довженко, который работает над картиной "Щорс". О состоянии Довженко проинформировал ЦК КП(б)У. ЦК поручил тов. Корнейчуку осторожно повлиять на Довженко, помочь ему изжить истерические настроения и создать условия для восстановления работоспособности.

Народный комиссар внутренних дел УССР Комиссар государственной безопасности 3 ранга (Успенский).
(Входящий № 37605)»⁴.

Цей документ свідчить, що на рівні перших осіб (республіки — Успенського, керівника всесоюзного відомства — Берія) розглядалися питання, пов'язані з особою кінорежисера Олександра Довженка. Крім іншого, цей документ є свідченням співпраці письменника Корнійчука з ЦК Компартії (більшовиків) України та Комітетом державної безпеки.

⁴ ЦДАМЛМУ. Ф. 1196, оп. 2, стр. 7.

Насправді імен художників, літераторів, композиторів і т. ін. в розсекречених документах зустрічається багато. Інколи, навіть, складається враження, що працівники спеціальних служб навмисно згадують у рапортах не лише клички «Атлант», «Ярема», «Пастор», «Статуетка», але й імена тих, хто співпрацював з органами, знаючи, що такі документи мають строк давності і колись будуть розсекречені для загального ознайомлення. Професійні працівники спеціальних організацій, займаючись постійною вербовкою і збиранням інформації про творчих працівників, насправді до «стукачів» ставилися з презирством, хоча і допомагали кар'єрному зростанню останніх (з розповіді колишнього куратора НСХУ по лінії КДБ України В. Тютюнника). Питання співпраці творчих людей з органами державної безпеки залишається невивченим. Це страшні сторінки вітчизняної образотворчості, які показують невідомий мистецький соціум держави зовсім з іншого боку. Насправді, окрім політичних уподобань, існувала і інша складова — матеріальна. Тим митцям, хто погоджувався працювати з НКВС-КДБ, було набагато легше виживати у матеріальному плані. Навіть суто патріотичний радянський твір міг не пройти художню раду і на довгі роки або й на завжди залишитися в майстерні художника. «Джерелам» надавалися замовлення, які щедро фінансувалися державою. В першу чергу це стосувалося монументальних творів (часто — у закритих режимних зонах: науково-дослідних інститутах, військових частинах, на підприємствах енергетичного комплексу, куди пересічний громадянин потрапити не міг), а також живописних творів та творів декоративно-ужиткового мистецтва (гобелени, декоративні панно). Гонорари такого роду «мистецтва» перевищували цифри закупок з республіканських та всесоюзних виставок у сотні разів. Це ж стосувалося головних ролей у кіно чи театрі. Без спеціального перегляду і дозволу «куратора» стрічка не потрапляла на екрани, спектаклі — на сцену, а твір — на виставку. Звернемося до архівів.

*«Нач. СПО ОГПУ — тов. Молчанову.
Оперуполномоченного 4 ОТД. СПО ОГПУ Шиварова Н.Х.*

Рапорт

Доношу, что согласно Вашего распоряжения, сегодня 6/XI я был на закрытом общественном просмотре звукового кинофильма «Иван» — выпуск Укрфильм, автор — режиссер Довженко. О самом фильме сообщаю:

1. Текст фільма на українському мові, тому мені він був недоступний в своїй основній частині: момент вербовки робочої сили в деревню для Дніпропетровська і важливіші моменти із сказаного героєм фільма — Іваном. Вот почему с уверенностью дать окончательную оценку я не могу...»⁵

Далі оперуповноважений Шиваров детально описує сцени фільму, висловлюючи своє бачення і даючи власну оцінку. Для нашого дослідження важлива остання фраза рапорту: «если нет соображений, вытекающих из оценки текста, я считаю картину допустимой на экране».

Тобто кінцевим вердиктом оприлюднення твору була не думка художньої ради, а дозвіл оперуповноваженого. Зрозуміло, що митців рівня Олександра Довженко було не так багато. Думка пересічних «рабісів» («работник искусства») була малоцікавою для керівництва. Боротьба з системою наражала митця на великі неприємності і позбавляла заробітку.

В інтерв'ю з одним із яскравих учасників культурного поля тих часів — доктором філософських наук, професором Ольгою Петровою від 8.09.2015 автор цих рядків дізнався про наступне: «Стеження, підслуховування, доноси у 60-ті були тотальні. Особливо таке стосувалося письменницьких кіл і композиторів. Серед художників цей ганебний процес також відбувався, але не з такою силою, як у інших «культурних діячів». Переважно сліdkували за «невірними». Під цим терміном я маю на увазі митців, які у своїх майстернях наважувалися малювати щось не схоже на доктрини соціалістичного реалізму. Насправді таких було зовсім мало. Віктор Рижих, Ігор Григор'єв, Алла Горська, Віктор Зарецький, Анатоль Сумар, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко. Були, звичайно, чесні, правдиві художники у Львові, Одесі, в маленьких містах України, але переважна більшість жила і працювала у Києві та Львові. Сотні художників намагалися не бачити того, що відбувається, бо були заручниками замовлень і закупівлі художніх творів з художніх виставок — єдиним джерелом заробітку. Люди ж, які погоджувалися працювати з КДБ, одразу здобували серйозні замовлення і творчі майстерні».

О. Роготченко: Ольга Миколаївно, скажіть, будь ласка, а як складалася ваша доля у той час?

О. Петрова: Я дружила з Сергієм Параджановим. Уже цього було достатньо, аби потрапити під державну немилість. Коли на першому ж допиті у КДБ мені запропонували співпрацю, а я, звичайно, відмовилася, почалися неприємності. У той же вечір я побачилася з Кочуром, який

⁵ ЦДФМЛМУ. Ф. 1196, оп. 2, спр. 13.

щойно повернувся з таборів і у розпачі спитала: «Що ж я таке зробила, що мені пропонують бути стукачкою?» На це Кочур спокійно відповів: «Олю, заспокойся. Ці с***и пропонують абсолютно усім. Біда в тім, що не усі відмовляються».

Ми, звичайно, знали, що грошові замовлення дістаються лише своїм. Це стосувалося не лише монументального мистецтва та скульптури з дикими гонорами, а й живописних творів і навіть декоративно-прикладних горщиків та глечиків. Зрозуміло, розпрацьовувалася «національна» тема. Але це настільки тонко і важливо для сьогоденного розуміння розвитку вітчизняного мистецтва, що у рамках однієї розмови часу замало.

О. Роготченко: Ольга Миколаївно! Назвіть, будь ласка, конкретні приклади зведення з вами рахунків після відмови співпраці з системою.

О. Петрова: Мене двічі не приймали до Спілки художників, не дивлячись на професійну освіту, велику кількість оформлених книжок і рекомендації від Тетяни Нилівни Яблонської та Таїсії Жаспар. У мене ніколи не було спільчанської майстерні, хоча коли збудували корабель на Перспективній, давали навіть дуже молодим митцям. Молодим, але правильним, «своїм». По дорозі до Москви на півроку «губилися» мої документи, а коли «знайшлися», то практично усі фото робіт зникли. Те ж відбувалося з текстом дисертації, аж поки я сама не відвезла її у тодішню столицю. Мені не пропонували творчі групи і закордонні відрядження за рахунок Спілки і я ніколи не обіймала жодної виборної посади. Можливо, тому у мене немає творів з образами будівників комунізму, робітників чи портретів передовиків виробництва. В мене немає монументальних творів з брехливими образами сучасників та годувальником Володимиром Іллічем».

Дане дослідження вперше оприлюднює практично невідомі факти з життя мистецького соціуму 1940–1960-х Радянської України. Розвідка дає можливість зробити правильні висновки щодо тиску державного апарату на митця. Також аналізуються невідомі раніше факти співпраці митців з МДБ-КДБ, ЦК КПУ і одержання такими «митцями» вигідних замовлень.

Боротися за своє бачення у мистецтві наважувалися одиниці. Але такі люди були і саме вони заклали основу нового, не соцреалістичного бачення власної творчості, а запропонованими творами, що не потрапляли на офіційні виставки, а експонувалися у майстернях і домівках митців, торували шлях новому мистецькому соціуму.

1. *Горова Н.* Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченко: межа 1960-х. див. с цьому числі збірника.

2. *Голубець О.* Мистецтво ХХ століття: український шлях [Текст] / Орест Голубець. Львів: Колір ПРО, 2012. 200 с.: іл.

3. *Роготченко О.* Ніхто не забутий: Анатоль Навроцький — нетипове явище соцреалістичної пори [Текст] / Олексій Роготченко // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. К., 2008. Вип. 4/5. С. 278–288.

4. *Роготченко О.* Гуру ювелірного искусства [Текст] / Олексій Роготченко // Журнал о металле: Всеукр. спец. ж-л о кузнечном искусстве). Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.

5. *Смирна Л.* Іконографія нонконформізму [Текст] / Леся Смирна // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць ІПСМ АМУ. К., 2010. Вип. 11. С. 269–279.

6. *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [Текст] / Віктор Сидоренко ; ІПСМ АМУ. К.: ВХ (студіо), 2008. 188 с.: іл.

НОНКОНФОРМІЗМ ПЕРШОЇ ФАЗИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

1930–1950-ті роки

На прикладі
школи М. Бойчука

2015

Довкола опіки радянської влади розвитком національних культур у межах колишнього СРСР було створено чимало міфів. Сьогоднішній день відкриває все більше свідчень справжнього ставлення радянської тоталітарної системи до питань розвитку української культури й мистецтва. Один з найхарактерніших у цьому сенсі прикладів — трагічна доля Михайла Бойчука та його унікальної школи, яка увібрала кращі національні традиції, але не замикалася у вузьких межах і набула світового значення. Сам Учитель і група його найближчих учнів-однодумців були репресовані й фізично знищені. Розправляючись з когортою художників-монументалістів, фанатично відданих новітнім ідеям розвитку українського мистецтва, радянська влада практично нищила ту основу, на якій могли б і мали б у подальшому розвиватися українська культура і мистецтво упродовж десятиліть. І ще один аспект був малодосліджений у мистецтвознавстві минулих періодів. Йдеться про поняття «бойчукізм» як приклад першої фази супротиву офіційній мистецькій доктрині.

Сучасне українське суспільство поступово повертається до забутих у роки тоталітаризму морально-етичних цінностей, в ієрархії яких одне з перших місць належить свободі. Завдяки мистецькому нонконформізму 1960–1980-х рр. традиції вільного мислення, індивідуалізму збереглися в українській культурі та стали підґрунтям для її оновлення в наші дні. Нонконформістське мистецтво, що в складних умовах тотального панування соцреалізму виборовало нове розуміння краси, уникнуло крайнощів формалістичного нігілізму й тоталітарної естетики. Його естетичні пошуки призвели до появи нових форм художньої творчості та вироблення нових підходів до реалізації мистецького задуму.

Зусиллями радянських ідеологів навіть саме поняття «бойчукізм» на тривалий період було зведене до негативного значення, яке прихову-

вало в собі відверту небезпеку й загрожувало усім, хто його згадував, небажаними наслідками. Про Михайла Бойчука та його школу радянське мистецтвознавство довго не згадувало взагалі. Після фізичного знищення митців кола М. Бойчука писати про них з позитивної точки зору було небезпечно. В періодичних українських виданнях 1940–1960-х рр. трапляються матеріали про бойчукізм. Практично усі вони носять негативний характер. Прикладом може слугувати цитата з редакційної статті у газеті «Радянське мистецтво» від 23 лютого 1949 р. під заголовком «На антипатріотичних позиціях». Матеріал присвячено критиці київських мистецтвознавців І. Врони, В. Бутник-Сіверського та Я. Затенацького. Тут, зокрема, зазначається: «Цілком втративши совість і сором, І. Врона насмілюється зарахувати до заходів, здійснених за геніальним лєнінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадницького буржуазного мистецтва Василя Єрмилова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бєрнарда Кратка, його тимчасові “пам’ятники” Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ справедливо оцінив як знущання над світлою пам’яттю великого українського народного поета» [15]. Один із небагатьох матеріалів того періоду, де згадувався М. Бойчук, зрозуміло в негативному сенсі, це стаття С. Раєвського в газеті «Радянське мистецтво» під назвою «Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві» (вересень 1947 р.) [13]. «Офіційний» дозвіл було надано лише 1958 року на Третньому з’їзді Спілки художників УРСР, коли йшлося про розвінчання культу особи Й. Сталіна (детальніше про це буде написано далі). Протягом 1960-х років про школу та її знищення згадували лише на лекціях мистецтвознавців у надзвичайно вузькому колі. Дуже обережно про долю М. Бойчука на лекціях в КДХІ розповідали Л. Владич, П. Говдя. У ґрунтовній праці 1967 р. «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» автор змальовує шлях українського радянського мистецтва, звичайно, посилаючись на партійні документи. Одна з глав називається «Так званий бойчукізм» [1, с. 92]. Широкому загалу читачів, маскуючись у цитатах, історію М. Бойчука і бойчукізму розповідає В. Афанасьєв. Останній дослідницький матеріал В. Афанасьєва про М. Бойчука та його школу було опубліковано у збірці мистецтвознавчих досліджень «Міст» наприкінці 2003 р. Ця стаття авторства на той час уже покійного автора; рукопис цієї статті був люб’язно надано дочкою вченого. У «Комплексному оформленні селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року» В. Афанасьєв чи не

вперше доводить неминучість знищення М. Бойчука радянською владою саме після переможного завершення роботи у санаторії. Автором проекту був архітектор В. Ціммер, замовником — Курортне управ-ління Наркомату охорони здоров'я України.

Спеціальні дослідження про школу М. Бойчука у контексті даного матеріалу, а саме ті, що стосувалися супротиву й несприйманні пропонованої культурної політики, почали виходити друком лише з межі 1990–2000 років. Це мистецтвознавчі розвідки О. Голубця, О. Федорука, О. Лагутенко, О. Роготчен-ко, Л. Соколюк, Л. Смирної, Я. Кравченка та інших. Дане дослідження акцентує увагу на маловідомі факти, що стосуються життя та діяльності Михайла Бойчука та його школи, фізично знищеної за часів панування радянського тоталітаризму. У висновках автор пропонує діяльність школи М.Бойчука, тих митців, які віддали життя за свої переконання, офіційно вважати першими нонконформістами сучасного українського суспільства. Також у матеріалі досліджується ставлення офіційної мистецтвознавчої науки 1940-1960-х років до конформістичних творів та їх авторів.

Нонконформізм Михайла Бойчука та його послідовників повною мірою проявився у 2-й половині 1930-х років, а відлуння продовжувалося у після-воєнні вже мирні роки, аж до офіційного визнання школи на межі XX та XXI сторіч. Але передумови виникнення супротиву закладалися практично з по-чатком XX сторіччя. Тому у даній розвідці пропонується історія «бойчукізму» як складова нового мистецького напрямку держави — нонконформізму першої фази.

У молоді роки визначальним для М. Бойчука став приїзд до Львова. У відомому культурно-мистецькому осередку Галичини за підтримкою Юліана Панкевича і Наукового товариства ім. Т. Шевченка здійснилися його перші творчі кроки. Саме в Парижі вперше сформувалися поняття: «школа Михайла Бойчука», «бойчукізм», «бойчукісти». Появу школи фактично фіксує експонування у 1910 р. на виставці у відомому в Парижі «Салоні незалежних» 18 колективних творів під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва» (автори — Михайло Бойчук, Микола Касперович, Софія Сегно). У Парижі до школи М. Бойчука належали М. Касперович, С. Сегно, С. Налепінська, Є. Бачинський, Х. Шрамм, Й. Пеленський, Я. Леваковська, О. Шагінян. У вересні 1910 р. після короткочасної подорожі із Парижа в Італію М. Бойчук знову повертається до Львова, де розташовується у Науковому товаристві ім. Т. Шевченка, у майстерні знаменитого І. Труша. Бачення мистецьких проблем М. Бойчуком споріднене з творчими напрямками, виразниками яких були такі відомі митці,

як І. Труш, О. Кульчицька, О. Новаківський, А. Манастирський, О. Курилас та ін. У сенсі потужного по-дальшого впливу вирізняється хіба що знайомство з Ярославом Стефановичівною (згодом Музикою) і Миколою Федюком. Восени 1917 р. в житті М. Бойчука настає докорінний перелом — його обирають професором новоствореної Української академії мистецтв у Києві й запрошують очолити майстерню монументального мистецтва. Факт заснування цього унікального навчального закладу в Києві в історичному зрізі усього ХХ ст. важко переоцінити. Він, насамперед, визначав загальноновизнаний європейський рівень тогочасного українського мистецтва. У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше — Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Викладацька діяльність поєднується в цей щасливий для майстра період з державним замовленням.

Увесь свій талант і подальші зусилля М. Бойчук надалі скеровує на всебічне теоретичне обґрунтування й практичне створення сучасної школи українського монументального живопису. В її базові підвалини закладається насамперед висока духовність, міцну основу якої складають традиції візантійської культури, давнього українського іконопису, мистецтва народного примітиву. Як стало сьогодні зрозумілим, така основа могла видаватись можливою й міцною лише її творцям. Для радянської влади подібне підґрунтя навіть теоретично не могло бути прийнятним. Адже тоталітарна система була побудована на очевидному релігійному нігілізмі та атеїзмі, вона масово нищила церкви та спалювала безцінні творіння минулого — ікони. За таких умов теоретичні концепції М. Бойчука радянські ідеологи могли витримувати лише до того моменту, коли було запущено «маховик» репресій. Важливо відзначити той факт, що київський період діяльності М. Бойчука не починався з нової позначки, а був практичним продовженням його праці в Парижі. В такий спосіб векторність Париж-Київ стає закономірною і спростовує твердження щодо провінційності української столиці і єдиного на неї впливу — російського. У Києві М. Бойчук у своїй творчості й педагогічній діяльності надалі дотримується певних, встановлених ним принципів. Поряд із формуванням творчої індивідуальності він віддає насамперед перевагу створенню колективу одностайців, творців високого класу, які досконало володіють усіма технологічними секретами і засобами реалізації свого задуму. Проте головну роль все ж відіграє не ремесло, а творчість, і не просто творчість, а творчість з особливим, великим духовним піднесенням і любов'ю. У 1920-х рр. творчість бойчукістів розвивається у специфічній, живій атмосфері активного протистояння різноманітних мистецьких об'єднань. Вони приєднуються

до одного з найчисельніших — АРМУ. У 2-й половині 20-х років їхні творчі здобутки стають особливо вагомими, а роботи експонуються на чисельних міжнародних виставках, виставках радянського мистецтва за кордоном. Вони також привертають значну увагу на Всесоюзній виставці, присвяченій 10-річчю Жовтневої революції в Москві. Невпинно здобуваючи популярність, бойчукісти одержують можливість поїздки у тривалі творче відрядження за кордон — в Німеччину, Францію та Італію (М. Бойчук, С. Налепінська-Бойчук, В. Седляр, І. Падалка). Можемо припустити, що значний розголос від цієї поїздки, чисельних зустрічей із західними колегами відіграв, як і в інших українських митців і літераторів, не останню роль в їхній подальшій трагічній долі. Наведемо для порівняння інший приклад: звинувачуючи письменника Остапа Вишню у шпигунських діях, представники НКВС неодноразово згадували про його поїздку 1926 р. у санаторій до Німеччини.

Крім того, бойчукісти одержали можливість реалізації своїх ідей на архітектурних об'єктах, зокрема у грандіозних за своїм задумом фресках, виконаних для селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі. Створені тут композиції дали підстави радянській критиці ще для одного типу звинувачень (крім «шкідливого» впливу церковного іконопису). Виявляється, що на тлі провідної ролі робітничого, пролетарського класу вони забагато уваги приділяли селянській архаїці. Принагідно зауважимо, що ця тема ще напрочуд мало досліджена, але є усі підстави пов'язувати нелюбов Й. Сталіна до селянства з подальшими жорстокими розправами в українських селах. Звідси — можлива версія патологічної жорстокості режиму стосовно М. Бойчука та його школи як носіїв та пропагандистів традиційних основ селянського мистецтва чи принаймні мистецтва, що намагалося бути зрозумілим українському населенню, переважно більшість якого складала селяни.

Під час розгортання репресій поступово зникають учні М. Бойчука. Він пробує захищатися, навіть звертаючись у пресу, але усе марно. Звичайно, не є збігом обставин те, що перші прояви ворожості до М. Бойчука та до його послідовників з'являються саме у газеті «Вечірній Київ» (від 29 та 31 травня 1929 р.). Обидві частини статті опубліковані в рубриці «ИЗО» (газета тоді виходила російською мовою) і підписані М. Бабенком. В матеріалі від 29 травня під назвою «Что такое “бойчукизм”? Призрак Византии и современная украинская живопись» (частина 1) М. Бабенко друкує свої враження від творчості М. Бойчука. В цьому матеріалі ще немає комуністичної люті. Бабенко починає суперечку здалеку: «Нарочитое или невольное отражение социальной эпохи — таков незыблемый закон, во все

времена направляющий и руководящий кистью или резцом мастеров изобразительного искусства. Героические эпизоды борьбы за новые социальные устои, захватывающие моменты нашего индустриального строительства, процессы индустриального и сельского труда, новый быт во всех его проявлениях, портреты вождей и вдохновителей строительства — таковы темы современного художника. Форма, стиль нового революционного искусства и в частности, живописи, это — монументализм, декоративность и схематичность, широкие полотна, способные запечатлеть крупные пласты людской массы, борющейся, созидающей и утверждающей свою волю. В области завоевания современного сюжета положение в нашей живописи в Союзе Республик в целом, и на Украине в частности, обстоит более или менее благополучно. Но этого, однако, далеко нельзя сказать в отношении овладения нужной формой и стилем. Мы имеем в виду попытки воскрешения византизма в украинской живописи, нашедшие уже себе некоторое освещение на страницах “Вечернего Киева”. Мы ни на минуту не склонны умалять того бесспорного значения и достоинств, которые имеются за группой художников-бойчукистов. Это с достаточной убедительностью показал хотя-бы (правопис тих років — О. Р.) ряд местных выставок АРМУ в Киеве, Днепропетровске и Одессе, состоявшихся в декабре-феврале 1926–27 года, и в особенности 1-я всеукраинская выставка АРМУ в Харькове в марте-апреле 1927 года. Но что печать византизма, архаизма, несомненно, лежащая на многих работах самого проф. Бойчука и его учеников, придает им мертвенную, не вяжущуюся с духом времени, манерность, — это тоже бесспорно» [3]. Стаття закінчується достатньо лояльним висновком: «Таким образом, и с национально-исторической точки зрения попытки насадить плоскостную манеру письма в современной украинской живописи не имеют под собой действительных оснований и ничем себя не оправдывают» [3].

Важко сказати, що трапилося протягом двох днів, але наступна стаття того ж самого автора М. Бабенка, в тій самій газеті «Вечірній Київ» і в тій самій рубриці «ИЗО» має вже зовсім інші критичні відтінки: «Зато у нас на Украине убогому творчеству византийских пастырей посчастливилось как нельзя лучше. У нас крупное, наиболее передовое по своим исканиям, крыло мастеров молодого поколения художников, которое, быть может, многое сумело бы дать для увековечивания революционной эпохи, наложило печать мертвой церковности на свою творческую работу, искажает и калечит свою продукцию, портит вкусы видавшего уже кое-что зрителя и наводит на ложный путь нашего, не искушенного еще, массового зрителя — рабочего и крестьянина» (цитуюмо мовою оригіналу — О. Р.) [4].

Звичайно, М. Бойчуком були зроблені відчайдушні спроби уникнути переслідувань, довести свою лояльність. Не допомогла праця за сумісництвом в РСФСР, у Ленінградському інституті пролетарського мистецтва. Не змогли перекопати радянських ідеологів відверто компромісні за своїм характером розписи, виконані бойчукістами для Червонозаводського театру в Харкові та вже зовсім радянські килими-гобелени В. Седляра та І. Падалки. Час розгулу радянської тоталітарної системи настав. Навесні 1932 р. були ліквідовані усі мистецькі об'єднання, в тому числі й АРМУ. Скрізь запроваджується єдиний творчий метод — метод соціалістичного реалізму. Часи «українізації» завершуються самогубством народного комісара освіти України М. Скрипника, а також письменника М. Хвильового. Розпочався відвертий наступ проти національної культури і мистецтва, їх основних носіїв — селянства та інтелігенції. На селах справу вершив голодомор, а в містах розпочалася ліквідація «таємних націоналістичних організацій» учених, письменників, музикантів, художників — сфабрикована справа «Спілки визволення України» (1930). Упродовж короткого відрізка часу українська культура і мистецтво зазнали жахливих втрат. Велика радянська енциклопедія зазначала, що Сталін раз і назавжди визначив шляхи українського мистецтва.

Але навіть фізичне знищення генія та його команди, винищення творів ще довгі роки не даватимуть спокою ревнителю соціалістичного мистецтва. Одним із небагатьох, хто наважився прилюдно захистити пам'ять М. Бойчука і його послідовників, був знаковий «космополіт» З. Толкачов — учасник визволення Освенціма. З. Толкачову діставалось зі шпальт газет та бурхливих виступів на спільчанських з'їздах. Після урочистих зборів в СХ УРСР, присвячених Постанові Ради Міністрів СРСР «Про перетворення Всеросійської Академії мистецтв на Академію мистецтв СРСР» (вересень 1947 р.) в газеті «Радянське мистецтво» в матеріалі С. Раєвського «Використати рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві» [8] читаємо таке: «Виступ художника З. Толкачова на цих зборах теж був не принциповим, а плутаним у “теоретичних” формулюваннях. В ньому З. Толкачов не відійшов від своїх індивідуальних уподобань формалістично-бойчуківського характеру, широковідомих мистецькій громадськості та по виступу перед столичними художниками навесні цього року, і нещодавно у Львові. Навіть на зборах секції критики, що відбулася 10 вересня, З. Толкачов не довів, що відмовився від своєї тактики. В чому ж вона полягає? Зупиняючись на статті Л. Владича “Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві”, що вийшла друком у серпні 1947 р. [7], З. Толкачов намагається заперечувати наведені

в ній докази реакційної ролі бойчукізму. За З. Толкачовим виходить, що основна хиба бойчукістів полягала в тому, що вони помилково тлумачили творчість Джотто. І тільки. Нема діла З. Толкачову до того, що бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім'я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи» [8].

Саме остання фраза і є ключем до розуміння такої запеклої та непримирної боротьби навіть з уже знищеним митцем. Найбільше, чого боялися офіційні представники соціалістично-реалістичного українського мистецтва, була несхожість М. Бойчука й усіх його прихильників з російською радянською офіційною доктриною. Пріоритети змінилися, і явні досягнення — самостійність, незалежність, глибинна національна свідомість і, що найголовніше, цілковита новизна українського образотворчого мистецтва, що могло бути інтегроване у світове, — перетворили генія на в'язня і врешті стали причиною його загибелі. Практично всі радянські мистецтвознавчі статті 1937–1957 рр. з більш чи менш жорстокими нападками критикували М. Бойчука і його школу. Термін «бойчукізм» став загальною назвою. Пізніше, між початком 1960-х і початком 1990-х, безпечніше було його не згадувати взагалі.

Зміна комуністичних урядів в межах колишньої УРСР була явищем цілком закономірним для тоталітарного суспільства. Кожна нова генерація компартійців, обійнявши керівні посади, намагалася звалювати скоєні в державі злочини на своїх попередників. У 1958 р. відбувся Третій з'їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів (в архівах не збереглося прізвища доповідача). В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді зустрічаються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 р. йшлося, навпаки, про вибачення і засудження старого уряду. Проте ніхто з претендентів на нові посади не наважився виголосити вирок системі, до якої був причетним. У промовах з трибуни з'їзду вибачилися за усе й навіть згадали репресованих, щоправда у кількості лише двох осіб. Ім'я страченого Михайла Бойчука згадане не було. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. Знаходилися митці, які зображали його в шахтарській роботі, то в одязі сталевара. Зображали на фоні домен і шахт, на фоні робітників, по всіх канонах театральньо-помпезних постановок і установок культу особи: він — герой, а народ — безлика маса. Ка-

ганович цькував українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані»[16]. Отже, як бачимо, М. Бойчук залишився під час вибачення на довгі роки у знайомому словосполученні «та інші».

Прихильник колективних методів праці, М. Бойчук мав тверді переконання, що «мистецтво не зупиняється десь і на чомусь» [19].

«Учитель» та його «школа» були приреченими. М. Бойчука було страчено 13 липня 1937 р. Монументальні твори М. Бойчука, його колег — В. Седяра, І. Падалки, С. Налепінської, М. Касперовича та інших бойчукістів — були знищені, а їхні імена надовго зникли зі сторінок історії радянського мистецтва.

Запровадження методу соціалістичного реалізму в українську художню культуру та підведення під нього марксистсько-ленінської основи супроводжувалося не тільки ліквідацією будь-яких інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України і всього українського. Підтриманий партійним контролем та мистецькою критикою, що вважалася марксистською, соціалістичний реалізм виключав будь-який прояв незгоди та висвітлення тіньових сторін життя. Серед знищених протягом 30-50-х рр. XX ст. митців СРСР кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа.

Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчукістів та їх захоплення візантійським мистецтвом і явну спорідненість у колористичних та композиційних прийомах з мексиканцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферручіо Ферразі, Убалдо Оппі, Джорджо де Кіріко, німцем Крістіаном Шадом. Ідеологічна докрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити. Сьогодні стає зрозумілим, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страти бойчукізму — контркультури соціалістичного реалізму у першій фазі його виникнення стають суттю і основою образотворчого мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття. Новітня культурологічна парадигма дає змогу переосмислити підходи до явищ мистецтва недавнього минулого, а головне,

в умовах відсутності опозиції «офіційне/неофіційне мистецтво», виникає можливість більш об'єктивно проаналізувати нонконформізм як явище культури в його регіональному аспекті на засадах культурологічних ідей ХХ–ХХІ ст.

Під поняттям «нонконформізм» у культурологічній науці розуміється: інакомислення, бунтарство, незгода з усталеною ідеологічною чи моральною доктриною держави тощо. Перші прояви нонконформізму зафіксовані у кінці 1930-х років. Безумовно йдеться про коло М. Бойчука. Наступні прояви непокори, що набували різних форм, зосередилися у часовому проміжку кінця 1950 — кінця 1980 років. Перші й другі випадки боротьби із системою доводять, що нонконформізм не був цілісним системним рухом. Скоріш, це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. В той же час, струнка радянська ідеологічна система мала неминучі прогалини у тотальному контролі та цензурі. Саме ці прогалини вдало використовували нонконформісти, щоправда, другої хвилі, коли за незгоду не треба було масово віддавати життя. Поодинокі приклади знищення непокірних, на жаль, мали місце. У тому, що нонконформізм не був (і не міг бути) централізованим явищем проявляється ще одна риса опозитивності: на противагу централізованому («конформістським») організаціям (творчі спілки тощо), послідовники нонконформізму сповідували принципи суб'єктивізму, індивідуалізму, ірраціоналізму. У цих «персоніфікованих ідеалах» зосереджено більш глибока сутність нонконформізму, яка полягає не просто у незгоді, а й у дії, певному вчинку, руху.

Після знищення практично усіх мистецьких угруповань на початку 30-х років минулого сторіччя і запровадження Спілки українських радянських художників, опір офіційній мистецькій доктрині практично припинився. Перехід на запропоновані засади соціалістичного реалізму не підтримали лише митці кола Михайла Бойчука. Дана розвідка доводить, що першими нонконформістами України були саме бойчукісти, життєвий подвиг яких започаткував визвольну мистецьку боротьбу від 40-х років минулого сторіччя до сьогодні.

1. *Афанасьєв В.* Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. К., 1967.

2. *Афанасьєв В.* Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси, 1928 // Наукова збірка «МІСТ». К.: ВХ(Студіо), 2003. С. 17–34.

3. *Бабенко М.* Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (частина 1) // Вечерний Киев. 1929. 29 мая.

4. *Бабенко М.* Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (частина 2) // Вечерний Киев. 1929. 31 мая.

5. *Бойчук М.* О Бойчуке и бойчукизме. Письмо в редакцию // Вечерний Киев. 1929. 23 апреля (№ 93). С. 3.

6. *Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В.* Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж — Київ, 2010. 416 с.

7. *Владич Л.* Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. 1947. 27 серпня (№ 35). С. 4.

8. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке серед овище Львова у другій поло вині ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 2001. 176.,

9. *Горбачов Д.* Український авангард 1910-1930 роки. К.: Мистецтво, 1996. 400 с. С. 8: іл.

10. Искусство украинских шестидесятников — К: Видавництво Основи, 2015. 382 с.

11. *Заплотинська О.* «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960-1970-х рр. в Україні // Український історичний журнал. 2006. № 1. С. 145–157.

12. Там само.

13. *Раєвський С.* Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво. 1947. 8 жовтня. С. 3.

14. *Роготченко О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.: іл.

15. На антипатріотичних позиціях // Радянське мистецтво. 1949. 23 лютого. С. 3.

16. Музей архів літератури і мистецтва України. Ф. 581. оп. 1. од. зб. 963. арк. 1.

17. *Смирна Л.* Іконографія нонконформізму [Електронний ресурс] // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 269–279. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mysu_2010_11_37.pdf.

18. *Смирна Л.* Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму // Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. К., 2008. Вип. 9. С. 300–314.

19. *Федорук О.* Авангард України: Поміж Сходом і Заходом (1910-1930-ті роки) — Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів / О. Федорук // XI міжнародний з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р. Київ, 1993. С. 25–26.

20. *Bown M.* Socialists Realist Painting / M. Bown — London, 1998. P. 128. 506 p.

СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ТЛО 1945–1960-х РОКІВ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ ЯК МОДЕЛЬ НИЩЕННЯ ВІЛЬНОЇ ДУМКИ

2015

Соціокультурне життя творчих спілок, художнього, літературного, музичного фондів періоду 1940–1960-х років досліджено вкрай мало. І якщо проблеми спротиву — нонконформізму — викликають сьогодні жваву зацікавленість, пояснення аполітичного життя і конформістських настроїв переважної частини мистецького суспільства СРСР і його складової УРСР залишається на маргінесах наукових інтересів.

У зв'язку з недостатньою увагою мистецтвознавців та культурологів минулих періодів до названої проблеми сьогодні можна констатувати, що культурне тло та навколишнє життя мистецького соціуму вивчено не у повному обсязі.

Тему соціокультурного тла в художньому житті українських художників, літераторів, журналістів, композиторів, які жили і працювали в Радянській Україні післявоєнного періоду, досліджено у мистецтвознавчій та культурологічній науках вкрай мало. Крім ґрунтовної монографії львівського дослідника Ореста Голубця «Між свободою і тоталітаризмом», який вивчав історію тоталітарної доби переважно Західної України та розділу у монографії О. Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», життя творчої інтелігенції в українській культурології та мистецтвознавстві практично не досліджувалося.

Слід пам'ятати, що культура України досліджуваного періоду розвивалася зовсім за іншими правилами і за іншим сценарієм, ніж мистецьке середовище Росії, Білорусії, Вірменії, Грузії, Молдови, республік Балтії та республік Сходу імперії — Казахстану, Узбекистану, Киргизії. У такий спосіб виникає бачення двох полюсів — згоди і незгоди у мистецькому та навколо мистецькому житті післявоєнної України від закінчення війни до 60-х років ХХ ст., які увійшли в історію як «хрущовська відлига».

Треба зауважити, що такого ідеологічного тиску на творчих працівників-художників, літераторів, композиторів, працівників кінематографу, видавництв, театрів і навіть кінотеатрів, — який був в тодішній Ук-

раїні, не переживала жодна з 15 республік імперії. І якщо в Росії в Москві чи Ленінграді митцям дозволялося влаштовувати творчі зустрічі, «капусники», обговорення мистецьких проблем на творчих вечорах, що регулярно проходили у МОСХу (Московська організація спілки художників) та ЛОСХу, у театрах, то в Києві, Львові, Харкові, Одесі чи в будь-якому іншому місті України нічого подібного без санкції спілчанського керівництва не відбувалося. Збори загальні й партійні, практично завжди проходили за заздалегідь прописаним сценарієм і жодного вільнодумства не допускали. На звітно-виборчих зборах творчих спілок завжди були присутні працівники районного та міського комітетів партії і відділу ЦК Компартії України. До загальних зборів ставилися з особливою увагою, бо це була практично єдина можливість прилюдного висловлення незадоволення. У стенограмах тих років офіційного спротиву практично не зустрічається. Перші висловлювання незгоди, які переважно стосуватимуться матеріальної частини — розцінок, купівлі творів з виставок, одержання замовлень, — почнуться лише на початку 70-х років минулого сторіччя. Підбір керівних кадрів, починаючи від голів творчих секцій до відповідальних секретарів, заступників голови та самого голови відбувалося з обов'язковим затвердженням відділу культури ЦК КПРС. Загальне соціокультурне тло тодішньої республіки було неоднорідне. Україна більше за інші території СРСР постраждала у Великій Вітчизняній війні. Репресивна політика влади щодо діячів української культури продовжувались і після Великої Вітчизняної війни. Старше покоління митців, якому пощастило залишитися на волі, доживало свого віку цілком деморалізоване, а молоде покоління ставало на шлях конформізму. Так, на вимогу дня, на замовлення влади народжувались «нові» герої, «нові» образи в образотворчому мистецтві, літературі, кінематографі. Було б неправильним вважати, що боротьба з культурою України почалася після війни. Процес духовної мутації разюче поглибився ще після Голодомору 1932–1933-х років. Безумовно, це один з найбільших злочинів проти українського народу і його культури. Адже крім мільйонів життів було зруйновано й мистецький творчий процес. А вже з голодним і заляканим інтелектуалом домовитись владі було значно легше. Водночас формувався новий клас «митців-корманічів» оновленого мистецтва. Формула про «українське радянське мистецтво як передовий рубіж ідеології» була прийнята без суперечок. У перші повоєнні роки то-талітарна система з усіма своїми поплічниками та передовими борцями за «пролетарське мистецтво» унеможливила і вихолостила навіть натяк на опозиційність лінії в мистецтві, на взірць тієї, що була у 1920-х — на початку 1930-х років.

Зрозуміти трагедію культури, літератури, образотворчого мистецтва, архітектури, кінематографу можна, лише досконало вивчивши історію «країни Рад» та її документи — «праці вождів», постанови тих самих пленумів, з'їздів, конференцій. Виховання нових поколінь в дусі пролетарського соціалізму стало першочерговим завданням більшовицької партії, без чого Сталін не уявляв перемоги соціалізму. Задля такої перемоги й треба було запровадити в мистецтві новий стиль, що відповідав би новій епосі. Нові методи, якими створювався «новий художній стиль епохи», це не лише запровадження соціалістичного реалізму у культуру імперії, складовою якої була, зрозуміло, і Україна. На всіх етапах жорстокої непримиренної боротьби з «класовим ворогом» стояв ЦК, чиновники якого миттєво реагували на щонайменші прояви непокори та інакодумства серед творчої інтелігенції.

Для «правильної» співпраці партії та культури такої величезної, багатонаціональної, з різними вірами сповідання країни виникла потреба єдиної керівної організації. Необхідність створення єдиної спілки діячів мистецтв полягала ще й у тому, що, крім ліквідації міжгрупової боротьби й ворожих соціалізму буржуазних та націоналістичних течій, головною метою було об'єднання творчих людей навколо партії для їх активної участі у соціалістичному будівництві. Марксистсько-ленінсько-сталінська критика мусила створити сприятливі умови для виховання мистецьких кадрів з широких мас трудящих. Образ комуніста став обов'язковим взірцем для митців. Але, крім «абстрактного ідеологічного фронту», існували реальні, живі люди — композитори, письменники, актори, художники, які мусили жити, годувати свої родини, а для цього одержувати замовлення й таким чином заробляти гроші. Система плекала своїх вихованців, що слухняно оспівували її. У післявоєнні часи це означало, наприклад, для композиторів — Спілку і Музфонд, будинок творчості в Кичеєві під Києвом. Система тримала культуру під повним контролем (крім народної творчості), митець не мав можливості писати пісні, а тим більше їх виконувати без цензури та спеціальних дозволів. Аби тримати творчу художню і письменницьку інтелігенцію під власним контр-олем, керівництво творчих Спілок, кероване відповідними органами ЦК КПРС, Комітету Державної Безпеки, Радою міністрів і Міністерством культури зуміло запровадити таку модель життя для слухняних митців, якої досі не було в світі. Заохочування стало нормою спілчанського життя. Відкрито боротися з привілеями у повоєнний період практично ніхто не хотів.

Літфонд — об'єднання працівників літератури — був організацією

знаною і поважною. Стати членом Спілки і потому членом Літфонду означало стати членом системи і забезпечити собі заможне існування до самої старості. Будинок творчості в Ірпіні під Києвом був «Меккою» літератури, розміщеною за півгодини їзди від київської метушні. Зовні він нагадував престижний санаторій «Жовтень» у Кончі-Заспі, дачі Ради Міністрів, санаторії четвертого управління в Пущі Водиці та інші менш розкішні, але не менш затишні зони відпочинку радянської еліти. Багато класиків вітчизняної літератури жило в Ірпіні майже цілорічно, часто за рахунок творчого відраджень. Як ціна за путівку, так і якість обслуговування цілком влаштовували письменницьку еліту, але такий стан речей був зручний і для влади. В тих затишних ірпінських будиночках письменники, звичайно ж, працювали над своїми творами, в яких прославляли, — пам'ятаючи заповіді Сталіна, — Хрущова, пізніше — Брежнєва та нову соціалістичну дійсність. Членство в Спілці відкривало обрій «красивого життя», неодмінно зі столичною квартирою. У контексті сказаного зрозуміло, чому таким невисоким був і відсоток «інакодумців» серед спілчан. Про «своїх» дбали, «чужим» ставати було безглуздо, бо чужинців цуралися й до лав їх ставити не поспішали. Країна нерівних можливостей сформувала й відповідну культуру. Звичайно, існували талановиті митці, які не бажали миритися з тим, що діялося навкруги. Через повну узурпацію видавничої справи державою можливість друкування поезії чи прози або критичних статей, мистецтвознавчих досліджень «інакодумців» офіційним шляхом сама собою пропадала. Всі інші, включаючи закордонні, видання вважалися самвидавком, бо не пройшли офіційної цензури. При цьому чимало тем були не рекомендовані й звернення до них чи, навіть, побіжна згадка могли неабияк нашкодити авторів. Серед авторів, не згодних із режимом, зустрічаємо талановитих письменників, таких як Василь Симоненко, Ліна Костенко, Василь Стус, Іван Світличний, Микола Руденко, Гелій Снегірьов, Євген Сверстюк, творчість яких із зрозумілих причин не пропагувалася, а більшість творів так і залишалась у рукописах і «самвидавничих» машинописних книжечках, зберігання яких могло спричинити судове переслідування читача. Але перші спротиви відносяться до межі 1950–1960-х років. Відтак, стає зрозумілим, якої величезної шкоди українській літературі завдала офіційна Спілка письменників з її системною цензурою і «правильним» відбором кадрів, їх заохоченням до відповідного літературного життя й особливо до ретельності вибраних тем, героїв та подій. Спілка художників СРСР виникла невдовзі після Спілки письменників і її завдання були такі ж — боротьба з формалістами, декадентами, на-

ціоналістичними і не комуністично налаштованими митцями. Метод соціалістичного реалізму став обов'язковим для всіх жанрів образотворчого мистецтва, а його виконання — вимога і статутний обов'язок усіх членів творчих спілок.

Статути і правові документи творчих спілок, яких за роки радянської влади народилося шість, крім уже згаданих, — це також Спілки архітекторів, журналістів, кінематографістів, композиторів, — на практиці не відрізнялися один від одного. Соціалістичний реалізм залишався ідеологічною домінантою будь-якого спілчанського документа. Тобто, творчі спілки СРСР мали стати громадськими організаціями, що об'єднували б професійних працівників літератури, образотворчого мистецтва, музики на основі ідейно-творчого методу соціалістичного реалізму з метою створення високохудожніх творів і розвитку політичної активності своїх членів. Втім, передбачалося також, що спілки будуть захищати права митців. А фонди спілок надаватимуть замовлення для авторського заробітку. За це спілки мусили виступати у якості флагмана мистецтва радянського суспільства, а також брати активну участь у пропаганді радянського мистецтва й естетичного виховання серед робітників і селян.

Художній фонд СРСР і художні фонди союзних республік були створені невдовзі після виникнення Спілки радянських художників, бо з появою Спілки художників одразу постало питання про створення незалежної організації, яка б керувала грошовими ресурсами, замовленнями та їхнім розподілом, а також, крім творчих працівників, об'єднувала технічну групу — економістів, бухгалтерів, виробничників тощо. Необхідно було узгодити і централізувати грошові потоки заробітку митців. З'явився новий клас у культурному середовищі країни — керівники художнього процесу, що діяв під пильним оком партійних і карних органів. Допомогу у формуванні громадської думки надавали журналісти та мистецтвознавці, які переважною більшістю могли не підтримувати генеральну лінію, але, побоюючись цілком конкретних утисків, аж до звільнення з роботи, змушені були друкувати такі тексти: «Постанова ЦК КП(б)У “Про перекручення і помилки у висвітленні історії української літератури в „Нарисі історії української літератури” має велике значення для українських радянських художників. Вона кличе їх до боротьби проти спроб відродити буржуазно-націоналістичні погляди в літературі і мистецтві, на боротьбу за високу ідейність своїх творів» [1]. Ці слова належать київському мистецтвознавцю Леоніду Владичу, якого неодноразово звинувачували у космополітизмі та українському буржуазному націоналізмі. Керманич мав своїм прикладом доводити переваги нового

устрою і, безумовно, стояти на сторожі мистецьких уподобань номенклатурної верхівки.

Василь Касіян — один з очільників Спілки художників України, крім викладацької та творчої роботи, активно проводив роботу пропагандистську. Підтвердженням тому є цитата зі статті «Настільна книга радянського митця», опублікованій у провідному журналі «Мистецтво» № 39 від 29 вересня 1948 року. «Геніально розроблене товаришем Й. В. Сталіним в розділі “Про діалектичний і історичний матеріалізм” положення про неослабну боротьбу нового зі старим, того, що народжується, з відживаючим, є для всіх радянських митців дороговказом у боротьбі проти пережитків капіталізму в свідомості радянських людей, зокрема в боротьбі проти най живучішого і най небезпечнішого з цих пережитків — буржуазного націоналізму. Класичний твір товариша Й.В. Сталіна дав українським художникам насагу в роботі над творами до ви-ставки “Ленін, Сталін і Україна”. Війна перешкодила відкрити цю виставку. Митці не встигли закінчити розпочаті твори, переважна більшість полотен, скульптури і графіки загинула. Але робота над ними не минула марно і виявилася в нових творах українських митців на великих післявоєнних виставках, де глядачі побачили ряд яскравих полотен про більшовицьку партію і її вождів.

Радянські митці не мислять своєї творчості без глибокого вивчення “Короткого курсу історії ВКП(б)” що став нашою настільною книгою. Сталінська книга допомогла і мені в роботі над гравюрами з серії “Ленін і Україна, де я прагнув показати історичну роль більшовицької партії і її вождів у створенні і зміцненні Української радянської держави.

Художники Радянської України прославляють у своїх творах того, хто дав українському народові щасливе соціалістичне життя, хто здійснив одвічні мрії українців і возз’єднав усі українські землі в єдиній соціалістичній державі — невід’ємній частині великого Радянського Союзу, хто веде наш народ до комунізму». Для рядових членів Спілки і для студентської молоді такий розлогий текст мистецького керманіча ставав не лише мистецтвознавчою статтею, а цілком конкретним дороговказом.

Післявоєнна політична боротьба у мистецьких колах набувала все більших обертів, і не лише за вказівкою партійних чи спілчанських високопосадовців. Доволі часто у такий спосіб зводилися особисті рахунки. Так, у лютому 1949-го року в газеті «Радянське мистецтво» з’являється анонімний матеріал. Невідомий автор, посилаючись на партійні документи, продовжує вести боротьбу з уже засудженими і страченими бойчукістами та мистецтвознавцем Іваном Вроною.

«Образотворче мистецтво Радянської України перебуває нині на піднесенні. Тов. М. С. Хрущов у своїй доповіді на з'їзді КП(б) України підкреслив, що до 30-річчя радянської влади українські радянські художники створили ряд високоідейних творів. “Правда” на своїх сторінках викрила антипатріотичну групу театральних критиків, носіїв “ідей” буржуазного космополітизму в театральній критиці і театрознавстві. “Правда” справедливо вказала також на те, що серед критиків і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва є люди, подібні до юзовських і гурвичів. Ці давні вороги радянського реалістичного мистецтва і жалюгідні раби буржуазної ідеології протягом довгого часу систематично нападають на радянських художників-реалістів, дискредитують і паплюжать радянське мистецтво, пропагують наскрізь прогнилі, шкідливі ідеї безрідного космополітизму, формалізму, натуралізму. Одним із цих людей є І. Врона. Цілком втративши совість і сором, І. Врона насмілюється зараховувати до заходів, здійснених за геніальним лєнінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадницького буржуазного мистецтва Василя Єрмілова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бернарда Кратка, його тимчасові “Пам’ятники” Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ оцінив, як знущання над світлою пам’яттю великого українського народного поета. Ці тенденції марно намагалися насадити вороги радянського народу — українські буржуазні націоналісти і формалісти. Але партія Лєніна-Сталіна, на щастя радянського народу, на щастя радянського мистецтва, розгромила цих виродків» [8].

Насправді такий «мистецтвознавчий» аналіз мав на меті декілька складових. Підтримуючи російське реалістичне мистецтво, невідомий автор, пояснює тим, хто теоретично може спробувати відійти від соцреалістичних канонів, що може чекати такого мистця. Тому згадка про фізичне знищення незгодних має не лише виховну функцію. Це пряме залякування і попередження для митців. Стосовно мистецтвознавців, автор також має свої бачення. І розуміючи, що у 1949 році ніякий критичний чи, навіть, з натяком на критику існуючої мистецької доктрини, матеріал надрукованим бути не може, невідомий автор попереджає, що ні на обговоренні виставок, ні у колі студентів чи однокурсників нічого зайвого, забороненого говорити не слід. Зрозуміло, що для багатьох студентів мистецьких вишів та для молодих митців, які пережили голод, голодомор, війну, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, «безродним космополітизмом» здавалося безглуздим боротися з міцною, потужною системою.

Переважна більшість творчих людей того часу була залякана фізичним знищенням. А разом з тим у тенетах недостатку існувало дві системи правд. Одна — спілчанська і фондівська, сита, з пристойними заробітками, вигаданими героями в численних творах, й інша правда — та, що для себе. Монопольна система отримання заробітку змушувала митця іти перевіреним шляхом, адже прожити за чисту творчість було практично нереально. Тож потужне гальмування творчих сил далось взнаки, а феномен утримання в покорі величезної армії художників, письменників, мистецтвознавців, журналістів, діячів кіно і театру досі залишається не дослідженою сторінкою вітчизняної образотворчості. І все ж серед творчої студентської молоді, серед свідомих представників творчих кіл починаючи з 1950-х років почав зароджуватись супротив існуючій мистецькій владі і пропонованим шляхам розвитку соцреалістичного гатунку.

1. *Владич Л.* За высокую идейность в творчестве украинских советских художников! // Правда Украины. 1946. 19 сентября.

2. *Владич Л.* Про історичну картину, надмірне замилювання давниною і національну обмеженість // Радянське мистецтво. 1946. 17 серпня.

3. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова у другій половині ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 2001. 176.

4. *Голубець О.* Роздуми опісля... // Українське мистецтво. 2003. № 2. С. 123–125.

5. Інструкція НКВС № 531 від 22.11.1930 р. «Про порядок статутів добровільних товариств і спілок і нагляду за їхньою діяльністю» // Бюлетень НКВС РСФСР. 1930. № 36-а. С. 531.

6. *Касіян В.* Настольна книга радянського митця / В. Касіян 11 Мистецтво. 1948. № 39. 29 вересня. С. 4.

7. *Ленін В.* Повне зібрання творів / В. Ленін. Т. 12. С. 100.

8. Невідомий автор. На антипатріотичних позиціях. Радянське мистецтво. 1949. 23 лютого

9. *Роготченко О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.: іл.

10. *Смолич Ю.* Розповідь про неспокій; Розповідь про неспокій триває. К., 1968, 1969.

11. Творчі спілки в СРСР. М., 1970. С. 292.

ІДЕОЛОГІЧНИЙ ФАНТОМ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЛАСТИКИ ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ (1940–1950)

2016

У 1940–1960-х роках в українській скульптурі, як і в решті видів і напрямків образотворчого мистецтва, утвердився офіційний стиль соціалістичного реалізму. Твори української скульптури зазначеного періоду дозволяють зробити висновок, що цей вид мистецтва був найбільш спорідненим тоталітарним проявам пластичного цеху довоєнної Німеччини і Росії. Завданням скульпторів було виховання нового покоління радянських людей і увіковічення подвигів. Отже, можна констатувати, що від другої половини 30-х рр. XX ст. в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрямок легального розвитку. Засади соціалістичного реалізму підтримували в першу чергу досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання в творчих скульптурних роботах офіційно пропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призводить до деформації пластичного мислення [8].

У скульптурі під прикриттям соціалістичного реалізму насаджувалися натуралізм, літературна описовість, театральність. Художні ради заохочували скульпторів до створення робіт великих розмірів. Послаблений під час війни ідейно-партійний контроль над скульптурним цехом продовжував активний пресинг на митців протягом другої половини 1940-х — 1960-х. Незважаючи на заборони, українські художники-пластики звертаються і до класичного портрету (щоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Пропонована тема трудових буднів не знайшла такого розповсюдження, як у живописі. Дана розвідка ставить на меті аналіз подій зазначеного періоду у царині вітчизняної пластики з точки зору соціокультурного вектору.

У зв'язку з безроздільним домінуванням у мистецтві ідеологічних чинників, цілком виправданим і доцільним стосовно вітчизняної пластики воєнного та повоєнного періодів можна вважати застосування запропонованого російським ученим О. Якимовичем терміну «ідеологічний реалізм».

Аналізу вітчизняної скульптури присвячено мало розвідок в українському та світовому мистецтвознавстві. Магістральними у цьому напрямку залишаються дослідження Л. Владича, А. Німенка, В. Попова, К. Звіринського, С. Кілеси, Л. Лисенко, Ю. Маркіна, М. Протас, Д. Степовика, З. Тарахан-Берези. Політичні і соціальні аспекти художнього життя України від 1930-х і перших повоєнних років були практично вилучені ідеологами тоталітарної системи зі сфери об'єктивних наукових досліджень. Донедавна лише за кордоном, у колах української еміграції, здійснювалася певна робота й завдяки цьому систематично публікувалися матеріали, присвячені згаданому часу. В Україні такі статті з'явилися лише в 1990-х. Їхні автори у переважній більшості долають усталені стереотипи й прагнуть давати реальну й принципову оцінку тогочасним подіям. Це насамперед дослідження Н. Асєєвої, М. Батога, Г. Склярєнко, С. Побожія, О. Тарасенко, О. Федорука, О. Голубця, О. Новицької, О. Петрової, М. Протас, З. Чегусової, А. Ревенко, О. Шпак, М. Селівачова, Т. Кари-Васильєвої, О. Роготченка, В. Рубан, О. Лагутенко, Л. Лисенко, І. Міщенко, В. Габелка, В. Ковалинського, Р. Шмагала, В. Кравченка тощо.

Серед дослідників тоталітарного режиму в СРСР особливе місце посідають історики і мистецтвознавці, які емігрували з колишнього Радянського Союзу. Заборонені на батьківщині теми схвально сприймалися за кордоном і друкувалися там іще до «перебудови». Цікавими і ґрунтовними були праці Б. Левицького, надруковані в Німеччині у 1950–60-х рр. У 1980–90-ті з Росії до Німеччини емігрують Б. Гройс, автор кількох творів про досліджуваний період, найбільший серед яких — «Стиль Сталін», І. Голомшток, автор «Тоталітарного искусства». З України до Німеччини переїздить Б. Лобановський — автор книги «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу». В кожному з наведених творів є дослідження, дотичні до теми пропонованої розвідки.

Творчість українських пластиків стала частиною радянської ідеологічної доктрини. Скульптор у своїх творах повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю лише один напрямок — соцреалізм.

Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи радянської України досліджуваного періоду не лише не падав, а, навпаки, зростав, набуваючи професіоналізму, майстерності, ховаючись часом за езопову мову. Винятком у процесі стала надмірна заполітизованість, яка, зрозуміло, не сприяла зростанню професійного рівня.

Часи воєнного лихоліття зупинили стабільний розвиток скульптурного цеху і розділили загін українських скульпторів. Частина митців залишилася на окупованій території, що пізніше відбилося на їх творчих долях і кар'єрному зростанні. Багато скульпторів опинилося на фронті: К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. Частина українських скульпторів працювала в евакуації. У Самарканді опинилися кілька українських мистецьких вузів, які були об'єднані у одну групу, ставши відділенням Московського державного художнього інституту, про що ми писали раніше. В Узбекистані під час війни комфортно працювали О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвеев, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опинилася в Красноярську. До Уфи потрапили Є. Фрідман, Б. Яковлев, а до Алма-Ати — М. Лисенко, Л. Муравін, Й. Рик [6, с. 485].

Ситуація з творчістю митців, які працювали в окупації, упродовж усіх повоєнних років, а практично — до закінчення століття, на офіційному рівні не обговорювалася і ставлення до неї не оприлюднювалося. Працювати у скульптурному жанрі митцям не заборонялося, але разом з тим і великих державних замовлень такі художники не отримували. Виключенням були пластики, які плідно співпрацювали з державними структурами і особливо з КДБ. Власне, така ситуація стосувалася не лише скульптурного цеху [7, с. 186].

Показовим є приклад відомого, талановитого скульптора Івана Кавалерідзе. У домашньому архіві митця досі зберігається посвідчення № 412 від 19 травня 1941 року. У документі зазначається, що Іван Кавалерідзе відряджається до Станіслава та Львова на зйомки кінострічки «Пісня про Довбуша». Зазначений також термін закінчення відрядження — 2 липня 1941 року. У дусі документації того часу читаємо наступне: «Проїзд дозволено у м'якому вагоні». В реальності ця фраза підкреслює рівень відряджуваної персони — у даному разі він був високим. Вісім днів напруженої праці на зйомках кінокартини закінчилися з першими вибухами на кордоні. Почалася війна. Практична уся знімальна група, а це понад п'ятдесят осіб на чолі з І. Кавалерідзе, поверталася до столиці. З п'ятдесяти осіб на кінець вересня до Києва доходять двадцять сім. Півмільйонне місто було покинуте. Залишені напризволяще митці створили свою спілку і обрали головою І. Кавалерідзе. Організація художників носила довгу назву «Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи». Комітет встиг зробити декілька цілком реальних справ у сенсі допомоги мистецькому люду. Так, з Дарницького концтабору було звільнено оператора студії науково-популяр-

них фільмів В. Войтенка. Члени комітету переховували митців іудейського походження, організовуючи їм фальшиві документи. За короткий час комітетом організовується кілька художніх виставок. В місті працювали театри і художні гуртки. Але ставлення німецької окупаційної влади до митців різко змінилося після арешту і подальшого розстрілу В. Багазія — голови Київської міської управи. Протягом наступного тижня організацію, керовану І. Кавалерідзе, розформували. Маючи можливість емігрувати з німцями, скульптор залишився в Україні, розуміючи, яка доля на нього чекає. Насправді митець не потрапив до сталінського ГУЛАГу і навіть став членом Спілки художників. У своїй творчості він залишився бунтівником, самобутнім і оригінальним творцем пластичних образів, але великих замовлень уже не отримував. Автор всесвітньо відомого кубістичного конструктивістського Артема, не маючи скульптурних замовлень, став до роботи з архітектором В. Заболотним у Академії архітектури Української РСР. Майстерня В. Заболотного розробляла на той час документацію по відновленню зруйнованого центру столиці. 16 травня 1946 року у І. Кавалерідзе забрали квартиру, мотивуючи це тим, що помешкання належить Київській кіностудії. Митець з родиною залишився на вулиці. Мистецтво і політика повоєнної України були тісно пов'язані. Зрозуміло, що окупаційне минуле залишалося тягарем на долі І. Кавалерідзе. Попри усі намагання активної праці в кіно і у скульптурі, митець залишився «не своїм». Не допомогли ні виконані 1947 року скульптурні постаті Й. Сталіна та В. Леніна, ні композиція «Час», яку встановили 1948 року у приміщенні Верховної Ради УРСР. 1959-го року І. Кавалерідзе потрапив під критику секретаря ЦК Компартії України А. Скиби, а 1962 року його критикував у Москві на зустрічі з мистецькою інтелігенцією М. Хрущов. У доповіді, проголошеній перед митцями, він назвав І. Кавалерідзе «скульптором-кубістом», а статую Артема — «жахливим видовищем», «потворним формалістичним пам'ятником», автор якого «залишаючись на території, окупованій фашистами, поведився негідним чином». Виступ М. Хрущова транслиювався по всесоюзному радіо. Відомий український мистецтвознавець В. Цельтнер вважав, що промову тодішньому Першому секретареві ЦК КПРС готували різні «мистецтвознавці». Від України доповідь писав Г. Портнов, який мав з І. Кавалерідзе ворожі стосунки. Лише відсторонення від влади М. Хрущова зберегло монументи роботи І. Кавалерідзе. Йдеться про пам'ятники Кобзареві в Ромнах та Полтаві, Г. Сковороді у Лохвиці, Артему у Слов'яногірську. «Офіційного визнання» удостоювалися лише ті необхідні ідеології митці, які були слухняними і передбачуваними, на

яких можна було вплинути, кого можна було переконати. Кавалерідзе до них не належав. Усвідомлюючи це, він відносно спокійно ставився до того, що його творчість викликала не лише захоплення, а і осуд партійних можновладців, бо не вкладалася у стереотипи безкрилої соцреалістичної пластики. «Критики, які працювали у галузі образотворчого мистецтва й слугували популяризації таких “естетичних уподобань”, досить обачливо ставилися до митця, що попри всі їхні цькування, виявився довгожителем у творчості (перший пам’ятник княгині Ользі у Києві поставив у двадцять чотири роки, останній — Г. Сковороді, — коли йому виповнилося вже дев’яносто» [4, с. 29].

У воєнні і перші повоєнні роки (до початку 1950-х) скульптурна тема була підпорядкована героям війни або політичним діячам. Характерним прикладом слугує творчість Е. Фрідмана, А. Білостоцького, О. Ковальова, які створювали статуї вождів — Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова — для подальшого масового тиражування. Галерею портретів учасників війни (не простих, а героїчних) виконав київський скульптор І. Шаповал. Це портрети Героїв Радянського Союзу І. Закарлюка, П. Мокрого, М. Щербатенко. До низки героїв потрапляють, звичайно, Д. Коротченко (ім’ям якого з часом назвали одну з київських вулиць) та М. Хрущов. У зв’язку з розпочатим будівництвом зруйнованих під час війни міст активно розвивався жанр монументальної скульптури. Бажанням керівництва СРСР стало встановлення у кожному населеному пункті країни пам’ятника Леніну і Сталіну, а вже потім — радянським героям часів громадянської та Вітчизняної воєн. У статтях та доповідях, переважно московських мистецтвознавців, постійно нав’язується думка, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі і що дякуючи саме такому рішенню партії і уряду вулична скульптура досягає великої життєвої правди та історичної конкретики образу з внутрішньою характеристикою у реалістичній формі вираження [2, с. 27].

Це була перша задача усієї радянської скульптури. Друга — втілення у пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстояв у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Саме це, з точки зору тогочасних критиків, мало хвилювати радянських скульпторів, де б останні не мешкали. Завданню щодо створення героїчного портрету в скульптурі сприяла постанова уряду про спорудження і встановлення на батьківщині бюстів двічі Героїв Радянського Союзу і Героїв Соціалістичної Праці. Така акція мусила мати перш за все виховний характер, адже погруддя встановлювалися в різних куточках держави. Третє зав-

дання було оприлюднене, але дещо відкладалося у часі: йшлося про розвиток станкової скульптури, яка мала розширити тематичний діапазон. Таке завдання передбачало створення багатофігурних композицій, рельєфів, горельєфів, музейних комплексів, парків слави. Третє завдання було найбільш об'ємним та найтривалішим у часі процесом. Практично усі завдання, поставлені партією і урядом перед українськими скульпторами, були виконані. Це стосувалося погрудь Сталіна та Леніна, виконаних в бронзі і камені, але наймасовішим залишався тонований гіпс. Такі погруддя обов'язково стояли у кожній школі, інституті, на заводах і в лікарнях, в шахтоуправліннях, в селищних радах, у в'язницях, армійських підрозділах і практично в кожному місці, де працювали люди. Для виробництва бюстів були задіяні цілі скульптурні комбінати, де тисячами тиражувалися різного розміру портрети керівників: від кабінетних настільних, висотою 15–20 сантиметрів до півтора-двохметрових. Менше, ніж заплановано, було встановлено монументів Сталіну. Зате після його смерті у 1953 році кількість монументів Леніну стрімко зроста. Так, починаючи з 1947 року, монументи В. Леніну авторства московського скульптора С. Меркурова були встановлені у Києві (автори п'єдесталу — архітектори О. Власов і В. Єлізаров) та у Львові (1949) [3].

1963 року у Харкові, стратегічно важливому місті на кордоні з Росією, колишній столиці Радянської України, у самому центрі навпроти славетного Держпрому було встановлено монумент В. Леніну роботи М. Вронського, О. Олійника, О. Сидоренка. Це було своєрідною відповіддю-парафразом монументу Т. Шевченку роботи російського скульптора В. Манізера 1939 року. Ритм і конструкція п'єдесталу були дуже схожі між собою. Скульптурна група, виконана в монументі Шевченку з образів героїв його творів, перегукувалися зі скульптурною групою воїнів, робітників та селян у ленінському п'єдесталі. В ті часи не існувало жодного населеного пункту, де б не було встановлено монумент вождю світового пролетаріату. На початок 1970-х у великих містах було встановлено по декілька монументів В. Леніну. Практично усі монументи Сталіну, протягом двох наступних після його смерті років, були знищені.

Пресинг на творчу людину загалом і на скульпторів зокрема з боку радянської влади зазначеного періоду був жорстким і планомірним. На кожних зборах Спілки художників обов'язково згадувалися постанови ЦК Компартії з ідеологічних питань, статті в партійній пресі, що стосувалися розвитку вітчизняного мистецтва. Кожен оприлюднений в газеті чи журналі матеріал нагадував про високі вимоги до пластичного мистецтва. Від митців вимагалось правдиво і яскраво відобра-

жати нове життя народу, багатство духовного світу радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Скульпторів орієнтували на всебічне вивчення життя і удосконалення власної майстерності. Також продовжувалася непримиренна боротьба з імпресіонізмом, проявами модернізму, натуралізму та схематизму пластичної форми. Статті та повчальні виступи з трибун декларували одне, а в житті відбувалося принципово інше: всіляко заохочувалося звернення авторів до вивчення і запровадження у своїй творчості кращих традицій світової і російської скульптури, а насправді дозволялося звернення лише до імперського російського портрету часів першої половини XIX століття. Українські пластики це розуміли буквально, тому більшість портретів радянських діячів оздоблюється вінковими орнаментами. У прихованій моді став римський портрет. Скульптори, хто має можливість познайомитися зі скульптурними роботами довоєнної Німеччини, вміло копіїували ворожі здобутки Арнольда Бреккера, Фріца Климша, Йозефа Торака, Йозефа Вакерле, Пауля Брониша, Артура Хофмана, Георга Кольба [5].

До загону українських скульпторів запрошувалися і російські. Це був, безумовно, політичний реверанс у бік Москви — кількість працюючих в Україні скульпторів була достатньою. Але, як було зазначено раніше, на спорудження центрального монумента столиці — пам'ятника Леніну — 1946-го року з Москви приїхав С. Меркуров. Архітекторами цього державного замовлення стали С. Власов та В. Єлізаров. Статуя генерала М. Ватутіна теж була розроблена в Москві російським придворним скульптором Є. Вучетичем (архітектор — Я. Білопольський). Монумент встановили на Печерську, поруч із Верховною Радою у 1948 році.

У місті Кадіївка 1947 року було встановлено пам'ятник партизанам роботи ворошилоградських скульпторів В. Федченка, В. Мухіна та В. Агібалова. У Чернівцях роком раніше (1946) виріс монумент, виконаний архітектором В. Григором і скульптором Г. Петрашевич. У Львові швидкими темпами був споруджений «Пагорб слави». Скульптурна частина розроблялася групою скульпторів у складі М. Лисенка та В. Форостецького; архітекторами були А. Натальченко та І. Швецько-Вільський. А. Білостоцьким та О. Супрун був виконаний погрудний пам'ятник І. Франку, який після незначних суперечок стосовно місця його встановлення у Києві було урочисто відкрито 1956 року.

Під впливом переможної війни суттєво змінилася дипломатія країни. Вперше за багато років були дозволені перші стосунки з українською еміграцією за кордоном. Скульптори А. Олійник і М. Вронський виконали для Канади скульптурний пам'ятник Т. Шевченку.

Отож, для вітчизняного мистецтва другої половини 1940-х і практично усіх 50-х років минулого століття стануть характерними остаточна перемога соціалістичного реалізму і залякування не лише пластиків, але й усього мистецького загалу. Пропоновані спілчанським керівництвом, викладачами мистецьких вузів, училищ та технікумів теми та сюжети стають практично обов'язковими для виконання. Скульптура в країні переживає важкі часи адаптації до нових умов життя, але не перетворюється на масове копіювання державних замовлень, що спостерігається в інших видах образотворчого мистецтва. Боротьба з формалізмом несподівано відіграє протилежну дію. Митець стає обережним. Наступне, найдемократичніше десятиліття 1960-х, стане формотворчим у галузі вітчизняної скульптури.

1. *Голомошток И.* Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 134–145.

2. *Добренко Е.* Соцреализм в поисках «исторического прошлого» // Вопросы литературы. 1997. № 1. С. 26–57.

3. *Домогацкий В.* О скульптуре. Теоретические работы: исследования, статьи, письма художника. М.: Советский художник, 1984. 368 с.

4. *Кавалеридзе И.* сб. статей и воспоминаний / Сост. и примеч. Е. С. Глущенко. К.: Мистецтво, 1988. 123 с.

5. *Маркин Ю. П.* Искусство Третьего рейха. Москва: РИП-холдинг, 2012. 382 с.

6. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: у 2 кн. / Ред.-упоряд. О. О. Авраменко. К.: Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.

7. *Роготченко О.* Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія [зб. наук. праць]. К.: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 184–197.

8. *Роготченко О.* Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. К.: Фенікс, 2007. 608 с.: іл.

ЖАНРОВИЙ СЮЖЕТ У ТЕКСТИЛЬНОМУ ТВОРІ 1940–1960-х РОКІВ ЯК ДОКАЗ ПЕРЕМОГИ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

2016

Художній текстиль займав особливе місце у системі образотворення 1940–1960 років, оскільки спирався на традиції народного мистецтва і розвивався, сповідуючи принципи універсалізму. Традиційно до явища художнього текстилю належить увесь спектр художньої обробки тканини: gobelen (безворсовий сюжетно-тематичний килим), килим з ворсом, розпис на тканині, текстильна пластика, сакральні тканини. Однак, у зв'язку з соціокультурною ситуацією передвоєнної та повоєнної України, останні вказані різновиди майже не розвивалися. Натомість на перше місце серед художнього текстилю вийшов gobelen. Саме цей вид художнього текстилю ідеологи соцреалізму сприймали як монументальну станкову картину, щоправда, виконану в іншому матеріалі і в інших техніках, ніж живопис. Це спричинило розробку чіткої системи дозволених сюжетів і виражальних засобів, які повинні були відповідати єдиному творчому методу і вивели gobelen на перше місце у сформованій пропагандистською машиною ієрархії текстилю. До виконання такого замовлення допускали винятково «правильних» художників. Гонорари за закуплені на виставках жанрові gobelenи були не виправдано високими.

Досліджуваний період позначений у мистецтвознавчих розвідках намаганням чітко відмежувати «професійне» і «народне» мистецтво. При цьому «офіційне», «професійне» мистецтво, створюване академічними художниками, повинно було розвиватися відповідно до настанов соцреалізму, тоді як «народне» було покликане «зберігати традиційні риси». У мистецтві було розроблено низку пропагандистських штампів, які кочували у творах образотворчого мистецтва й механічно переносилися в декоративне. «Офіційний» художній текстиль будувався на засадах «оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом... був звернений до неокласики як стильового орієнтиру» [7, с. 10].

Соцреалістичний принцип «народності» у творах професійних художників набував у досліджуваний період ознак цитатності, механічного й ек-

лектичного перенесення фольклорної образотворчості у твори соціалістичної тематики. Щоправда, ці тенденції вже наприкінці 1950-х і особливо в 1960-х роках привели художників до необхідності глибшого вивчення і переосмислення народних традицій, а не простого механічного перенесення їх у свої твори. Мистецтвознавці-очевидці досліджуваного періоду (зокрема А. Жук, Т. Кара-Васильєва) неодноразово підкреслювали, що професійне декоративне мистецтво радянської України розвивається за спільними законами, характерними для образотворчого мистецтва загалом, але «характерними особливостями всього радянського, в тому числі й українського, декоративного мистецтва є тісний зв'язок з прогресивними традиціями, зокрема з народною творчістю, дальший розвиток і збагачення традиційних форм відповідно до вимог сучасності, створення на їх основі нових естетичних норм художнього стилю» [7, с. 6]. Український художній текстиль 1940–1960-х, як і художня кераміка, був сферою, що менше від інших видів мистецтва потерпала від цензури. Вочевидь, це пояснюється особливостями матеріалу, який диктував художникам свої вимоги. «Радянське» мистецтво текстилю базувалося на ґрунті вікових традицій українського народного килимарства і увібрало в себе чимало досконалих, вивірених часом і неперевершених художніх технік. Тому навіть при механічному перенесенні образів і сюжетів твір змушував художника додавати у композицію традиційні національні елементи. Так з'явився, наприклад, різновид «орнаментально-сюжетного килима», який набув особливої популярності наприкінці 1940-х та у 1960-х роках.

Особливістю цього періоду був також і факт штучного переростання домашнього кустарного промислу у масове промислове виробництво з розгалуженою мережею підпорядкованих державі промислових підприємств. Такі підприємства створювали на усій території України (зокрема на приєднаних у довоєнні та повоєнні роки Галичині, Прикарпатті, Закарпатті, Волині та Буковині), вони набували статусів фабрик. Фабричне виробництво поряд з удосконаленням технічним обладнанням приносило й ідеологічний диктат, спричинений централізацією і тотальним контролем над творчістю. Зразки для масового виробництва розробляли художники, затверджували відповідні художні ради, і тільки після цього їх впроваджували у виробництво. Сфера застосування художнього текстилю була досить широкою: від побутових потреб до оформлення громадських приміщень і виставок. Позитивним було намагання художників відобразити у тиражованих для масового виробництва зразках особливості орнаментики та місцеві стильові елементи, притаманні конкретному текстильному осередку, зберігаючи декоративні і технічні прийоми етнографічного

районування України. Так, у східних і центральних областях (Київщина, Дніпропетровщина, Полтавщина) зберігалася і домінувала традиційна рослинна орнаментика, а у західних (Львівщина, Тернопільщина, Волинь, Закарпаття, Буковина) — геометрична. Та незважаючи на відмінності в орнаментиці, звернення до народних традицій забезпечувало українським гобеленам насичену мажорну барвистість і емоційну виразність. Тканий сюжетно-тематичний килим (гобелен) поставав у досліджуваний період вагомим аспектом мистецького життя. Він виник і стрімко утвердився як різновид монументального мистецтва у роки радянської влади і завдячував своєю появою тим соціокультурним змінам, що відбулися в українському соціумі з перемогою радянської системи художніх цінностей, зосереджених в єдиному творчому методі і стилі — соцреалізмі. Розвиток картини на тканинній площині відбувався за двома тенденціями. Перша — перенесення в техніку ткацтва принципів станкового живопису, друга — використання орнаментальних мотивів, притаманних давній техніці гобелену. Пояснювалося це тим, що, створюючи ескіз килима, художники (М. Дерегус, В. Касіян, Г. Пустовіт) керувалися принципами живопису і багато в чому повторювали стилістику інших видів образотворчого мистецтва. Той факт, що такі відомі художники-монументалісти зверталися до художнього текстилю, підкреслює на нашу думку, те унікальне значення, якого набував килим у радянській соцреалістичній соціокультурній системі цінностей. Уже сам факт залучення до роботи над гобеленами видатних художників свідчить про особливу увагу органів влади і про тенденцію до наслідування станкового мистецтва. Гобелени, створені художниками спеціально для виставок, були, як правило, унікальними, і робилися або в одному екземплярі, або мало тиражованою авторською серією. Заслуга у створенні ескізів належала художникам-професіоналам, а в матеріалі їх відображали майстри традиційних килимарських осередків, об'єднані на той час у промислові підприємства-фабрики. За українським сюжетно-тематичним килимом закріпилась назва «гобелен», і це не випадково, оскільки і за технікою ткання, і за мистецькими засобами, і за наповнюваністю сюжетів вони відповідали західноєвропейським зразкам. Слід зазначити, що сюжетний гобелен не був вином знахідки соцреалістичних ідеологів від мистецтва. А. Жук стверджував, що сюжетні зображення трапляються на давніх українських килимах, зокрема, подільських килимах-залавниках, де в орнаментальний малюнок вводили зображення стилізованих тварин, птахів, вершників, людських фігур, а інколи й цілі сюжетні сцени [7, с. 40].

Перші килими з радянською сюжетною тематикою з'явилися в Україні

в 1920-ті роки. Ознакою часу було те, що тоді і художником, і виконавцем був автор (С. Колос та інші). Політичної складової ці твори не мали. Митці перебували у творчому пошуку, і залучення нових технік та технологій було нормою тодішнього мистецького життя. В цей період було закладено основи радянського орнаментального килима, але оскільки держава і музеї в ті часи не практикували закупівлі мистецьких творів, то тематичні гобелени 1920-х років були радше художнім експериментом, ніж цілісним мистецьким явищем. Такого статусу художній гобелен набув у 1930-ті роки, коли держава втрутилася у систему регулювання замовлень і започаткувала обов'язкову присутність сюжетно-тематичного килима на численних ювілейних виставках. До розробки художньої тематики гобеленів були залучені знані художники графіки і живописці (М. Деревус, В. Касян, А. Петрицький, Д. Шавикін, М. Рокицький, І. Падалка). З 1935 року розпочали свою роботу спеціальні майстерні при музеї українського мистецтва (нині НМУДМУ), до яких було запрошено найкращих килимарниць з народних килимарських осередків.

Головними сюжетними лініями воєнного і повоєнного періоду були постаті керівників партії і держави, подані реалістично з детальним моделюванням обличчя, одягу. У розгорнутих композиційних сюжетах відбивалися мотиви «щасливого радянського життя та будівництва соціалізму», а також воєнна та революційна героїка. І все ж художники-станкові прагнули максимально підпорядкувати творчий задум вимогам специфіки матеріалу, звертаючись до узагальненого площинного трактування, хоча й не завжди вдало. У сюжетно-тематичних гобеленах художників-станковців «...виділяється багатоплановість, деталізація в розробці форм і кольорова ілюзорність в трактуванні сюжету» [7, с. 44]. Сюжетні сцени у гобеленах часто зображували в живописній манері, тобто з передачею лінійної і просторової перспективи, зі світлотіньовою розробкою форми. Художникам не завжди вдавалося відійти від академічності і живописності і вдатися до узагальнено-стилізованого трактування фігур. Присутнім був також мотив театральності і декорації. Остріхи траплялися з орнаментальним рішенням кайми гобелена. Обов'язковим обрамленням були дерева-квіти. Піонерська, виробнича, революційна, героїчна стали пріоритетними темами. Сюжетно-тематичні гобелени виготовляли головним чином до ювілейних виставок, після яких їх закупало Міністерство культури і згодом передавало до музеїв або державних установ. Тканий твір створювали не для конкретного інтер'єру і через те цей вид мистецтва наближався до станкового живопису.

На початку 1940-х було зроблено спробу створювати килими великого

розміру для певних архітектурних об'єктів (проекти Д. Шавикіна і В. Вовченка). З'явився новий різновид: орнаментально-тематичний. Застосовували стародавні і нові елементи — квіти папороті, п'ятикутна зірка, профілі або портрети вождів. Це твори «Навіки разом», «К. Маркс» І. Литовченка, «Щорс», «Ленін» М. Попенка, «Хліб-сіль» Г. Холопцевої та ін. При цьому усе поле килима вкривалося рослинним орнаментом. У 1940–1960-ті роки такий вид тематичного килима набув в Україні великого поширення і став домінантним. У перші повоєнні роки помітна тенденція до переведення на промислові рейки художнього текстилю. Як і в довоєнні роки, промислове виробництво орнаментальних килимів зосереджувалося у розгалуженій мережі технічно переоснащених підприємств промислової кооперації, що мали статус артілей.

У великому за розміром і яскраво проілюстрованому альбомі «Мистецтво народжене жовтнем» авторства Ю. Белічка та С. Кілессо — одному з останніх пропагандистських державних друкованих видань (рік оприлюднення 1987) — мистецтвознавці намагаються пояснити і виправдати втручання політичної складової у традиційний мистецький простір. «Прагнення до вираження патріотичних ідей і почуттів, пафосу історичного оптимізму соціалістичного суспільства приводило до пошуку урочистих форм...», — читаємо у вступному слові розділу «На відродженій землі». Дослідник професійного та народного декоративно-ужиткового мистецтва Т. Кара-Васильєва підкреслює, що «Ткацтво, як і вишивка, залишається наймасовішим та найулюбленішим різновидом народної творчості на Поділлі, Наддніпрянщині, Буковині, Волині, та Поліссі» [8 с. 406]. Такий висновок пояснює бажання керманців від мистецтва максимально залучити непрямі методи пропаганди до традиційного і, що найголовніше, улюбленого народом, виду мистецтва. Аналогічні процеси відбуваються і в інших союзних республіках. Так, литовська дослідниця текстилю, професор Елге Ганда Богданене у публічній лекції, що відбулася в Інституті проблем сучасного мистецтва у березні 2016 року у рамках заходу «Литва — Україна: культурне партнерство 2016» наводить приклади литовських гобеленів, зроблених у досліджуваний період 1945–1960-х років. Сюжети радянські, як і в УРСР і, що важливо, принцип побудови твору залишається таким самим, як і в Україні. Робимо висновок, що литовський митець виконує замовлення під примусом. Як і український колега, він залучає до композиції національний орнамент, розташовуючи народні квіткові орнаменти навколо основного сюжетного зображення воїна-переможця.

Уже з наступного періоду, 1970-х, сюжетний гобелен стане бажаним у замовленнях Художнього фонду. До сюжетних гобеленів будуть допущені

«обрані», бо гонорари за виконані на державних фабриках за ескізами професійних митців твори у порівнянні із заробітною платнею навколишнього мистецького соціуму будуть космічними.

У перші повоєнні роки до промислового виготовлення килимів широко залучали надомників (особливо у західних регіонах України). Тут арт-тілі у багатьох випадках були просто пунктами роздачі сировини та прийому готових виробів. Із 1960 року, коли промкооперацію було ліквідовано, всі килимарські арт-тілі передали до державної власності і перетворили на фабрики. Найвідомішими фабриками з виробництва художнього текстилю цього часу були фабрики: імені Т. Шевченка (Косів, Івано-Франківщина); «Перемога» (Глиняни, Львівщина); «Перемога» (Богуслав, Київщина); «Червоний килим» (Добровеличківка, Одещина); «Жіноча праця» (Клембівка, Вінничина), «Художня праця» (Городківка, Вінничина); «Килимарка» (Кути, Івано-Франківщина); імені Клари Цеткін (Решетилівка, Полтавщина); імені Івана Франка (Яблунів, Івано-Франківщина), імені 17 Вересня, імені Б. Хмельницького (Коломия, Івано-Франківщина); імені Н. Крупської (Хотин, Чернівецьщина), імені 8 Березня (Дігтярі, Чернігівщина), «1 Травня» (Ганичі, Закарпаття).

Ескізи килимів розробляла спеціальна Центральна художньо-експериментальна лабораторія «Укрхудожпромспілки» (пізніше «Укрхудожпром») в Києві. Спеціальною групою художників лабораторії, створеною у 1948 році, «розроблялися ескізи, які після затвердження Художньою радою надсилаються підприємствам для впровадження в масове виробництво». Організація, де розробляли ескізи, називалася ЦХКТБ: Центральне художньо-конструкторське технологічне бюро. Крім розробки художниками зразків, що потрапляли на виробництво, в лабораторії був відділ мистецтвознавчих досліджень. Мистецтвознавці виїжджали у відрядження і на місцях досліджували і фіксували зразки народної творчості. Автор цього дослідження з 1977 по 1979 рік працював у ЦХКТБ Міністерства промисловості будівельних матеріалів старшим науковим співробітником і досліджував текстиль західного регіону України.

Процес створення промислових підприємств замість невеликих арт-ілей у традиційних осередках призводив до уніфікації орнаментів, збіднення кольорової гами і поступової втрати національних і регіональних особливостей. Промислове виробництво і художня творчість перебували з 1960-х років у «тихому» антагонізмі. Закони масового виробництва диктували відповідність строго затвердженим стандартам: номер пряжі, щільність, товщина, розмір килима, характер і складність декору, розрахунки витрати сировини на квадратний метр тощо. Зрозуміло, що це суперечило

творчому підходу до виготовлення килимів, вони все більше уніфікувалися. Технічна сторона на новостворених фабриках удосконалилась. Значну роботу було проведено щодо механізації трудомістких процесів, які раніше виконували вручну (наприклад, перемотування пряжі). Починаючи з 1959 року дерев'яні «кросна» поступово замінювалися металевими верстатами. Змінилася також і технологія фарбування пряжі, оскільки від якості і стійкості пряжі залежить довговічність килимів та їхня мистецька цінність. Колористика здавна вважалася основною якісною ознакою українського текстилю. Якщо в давнину використовували стійкі рослинні барвники, то вже з ХІХ століття почали застосовуватися анілінові. У 1961 році в Білій Церкві було споруджено підприємство фабричного фарбування пряжі, але якість його продукції була низькою, що позначилось на художніх характеристиках килимів, тому для унікальних мистецьких творів і для «спецзамовлень» використовували стійкі барвники рослинного походження, а до побудови Білоцерківської фабрики кожне підприємство художнього текстилю самостійно фарбувало пряжу у своїх спеціальних фарбувальних цехах.

Особливий різновид орнаментально-тематичного та тематично-сюжетного килима набув популярності у 1950–1960 роки. Такі килими створювали переважно до виставок, різноманітних численних ювілейних дат: річниці революції, річниці народження і смерті очільників та відомих українських письменників (Шевченка та Котляревського), як-от Декада української літератури і мистецтва в Москві (1960). Зазначені події визначали тематику створюваних гобеленів. Механізм цієї роботи був таким: Міністерство культури замовляло ескіз художнику, той створював ескізи і картони для килимів у натуральну величину, а за цими ескізами досвідчені майстри на підприємствах виконували роботу в матеріалі. Долю таких унікальних килимів теж було визначено: спочатку їх експонували на виставці, потім вони «за рекомендацією експертно-оціночної комісії Міністерства культури... закуповувалися для розподілу по музеям для подарунків від державних установ України делегаціям братніх народів» [7, с. 132]. У середині 1960-х років спостерігається тенденція до виготовлення сюжетних гобеленів не на замовлення, а з ініціативи художника. Це передбачало виконання усього процесу творення килима від ескізу до роботи в матеріалі самим художником. Доволі часто це був лише хитрий хід, що дозволяв митцеві не затверджувати ескізів на художніх радах. Таке пробачали лише «своїм» митцям, твори яких обов'язково дорого закуповували. Квадратний метр заводського виробу складав 18–24 карбованці, а метр «творчої» роботи, виконаний на тих самих верстатах і тими ж майстринями,

оцінювався у десятки разів більше. Замовлення на великий багатофігурний гобелен, що приносив митцеві прибуток до 40 тисяч радянських карбованців, пересічний художник отримати не міг.

Значну групу сюжетних килимів-гобеленів повоєнного періоду створювали студенти художніх вишів (ЛІДПМ, ВХУ, КХУ). Найбільшого розвитку набуло виготовлення килимів із багатофігурними сюжетними композиціями. Причому у перше повоєнне десятиліття творці гобеленів тяжіли до станкової картини, тобто до вирішення зображення у пластично-об'ємній манері. Як зазначалося вище, ця тенденція пояснювалася тим, що картони для гобеленів і ескізи розробляли професійні художники-станковисти, які просто переносили у текстильні техніки зображальні прийоми живопису чи графіки. Одним із сюжетних гобеленів перших повоєнних років був твір Д. Шавикіна «Звільнення Києва» (1946). Робота виконана абсолютно в дусі часу і відповідно до вимог соцреалізму. Образ воїна зі знаменом з радянською символікою, босонога жінка, що вірно припала воїну до грудей, а він, обіймаючи її рукою — дивиться вдалину, вперед, демонструючи переможний поступ. Красномовний і задній план: бані Софії Київської, пам'ятник Б. Хмельницькому, переможний танк, спрямований на Захід: все, як і обрамлення, і колористична гама, дихає тим часом. Постаті трактовані контрастними світлотіньовими площинами, чітко виділяються на загальному тлі, тоді як зображення другого плану подані силуетно, приглушено. Загалом монументальність композиції досягнута шляхом рельєфного промальовування форм, елементами емоційного напруження. Показовим є і той факт, що композицію для гобелена художник Д. Шавикін узяв із плаката з однойменною назвою, створеного ним 1944 року. Цей же автор, у притаманній йому манері, створив у 1949 році гобелен «Возз'єднання», присвячений тематиці братання східно- і західноукраїнських земель. У композиції зображено сюжет, на якому робітник з радянської і селянин із Західної України подали один одному руки на тлі радісних облич інших робітників і селян. Абсолютним відображенням соцреалізму було і зображення на другому плані Дніпрогесу як символу індустріальної могутності, радянської символіки тощо. Характерний для творів радянського ампіру урочистий ритм полотна доповнений декоративними особливостями гобелена.

Особливо проявилися запозичені риси станковізму у повоєнній творчості В. Вовченка. Зокрема у творі «Зустріч переможців» (1949), де сюжетна лінія базована на характерному для перших повоєнних років відображенні щастя повернення до мирного життя. Килим створював урочистий святковий настрій завдяки великій кількості квітів у руках воїнів і мирних жи-

телів, використанню широкої палітри теплих кольорів. Власне, В. Вовченко переніс у техніку гобелена свою живописну роботу «Зустріч героїв», що призводило до втрати специфіки художнього текстилю.

Для ювілейних урочистостей, присвячених 300-річчю Переяславської Ради (1954), було створено багато сюжетних гобеленів, позначених помпезністю, пишністю, живописною ілюзорністю. Це твори: «Навіки разом» (1954) І. Литовченка, що виконаний у техніці ворсового килима і фактично імітує своїми виражальними засобами станковий твір; «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957) І. Литовченка — велике монументальне панно (4 × 6 м), на якому зображені дівчата в національних костюмах союзних республік та радянська символіка. Краї килима виконані рослинною гірляндю з переплетенням плодів в обрамленні стрічки.

Для сюжетних килимів у повоєнні роки обирали найрізноманітнішу тематику, про що свідчать назви: «Переправа через Дніпро» (М. Сереник, 1949); «Три богатирі» (Г. Пелегуца, 1953), «Чапаєв у бою» (П. Додяк, 1953). Причому більшість картин — це копії живописних полотен, втілені у матеріалі. Це і було головною тенденцією розвитку сюжетно-тематичного килима 1950-х — першої половини 1960-х років. Факт, що в цей час з'являються роботи з назвами «Біля моря» (1951), «Майбутні моряки» (1951) свідчить про поступове витіснення з гобеленової теми виключно «своїх» і звернення художників до більш цивільних мотивів та тем. Та усе ж чимало творів художнього текстилю було присвячено героям революції та війни. Художник М. Попенко створив килими з портретом М. Щорса (1949) та В. Леніна (1960), художник І. Литовченко — з портретом К. Маркса (1957).

Із другої половини 1950-х років у контексті «боротьби з надмірностями» формується новий вектор розвитку художнього текстилю, спрямований на переосмислення призначення форм взаємодії монументального живопису і текстильних технік. Перенесення станкових форм у гобелен було рішуче засуджено на І Всесоюзному з'їзді радянських художників. Це спричинило відхід художників від форм архаїчної пишності, помпезності, псевдокласицизму, натомість вони зосередили увагу на специфіці художнього текстилю. На певний час від «корита», як жартома називали державні гобеленні замовлення, відійшла частина митців, аби за кілька років знову повернути жанровий гобелен вкупі з монументальними розписами та мозаїками до об'єктів з надмірно великими розмірами, зробленими на стінах громадських споруд. Із другої половини 1960-х у Художньому фонді починають працювати архітектори, які розробляють інтер'єри та екстер'єри замовлень. Мозаїка і гобелен стають бажаними видами заробітку. Крім монументальних гобеленів, які розподіляли лише «своїм», митці далі

створюють невеликі жанрові та сюжетні килими. Переважна більшість художників, які працювали у текстильній галузі, відійшли від станковізму у трактуванні сюжетів, від перевантаженої сюжетної композиційності. У художньому текстилі розпочався процес утвердження специфічних стилістичних рис, які базувалися на стилізації, узагальненні форм, площинності трактування сюжетів. В авангард нових пошуків вийшли студенти художніх вишів. У цьому контексті слід згадати твори Н. Паук «Гуцульщина» (1957); Л. Богуславської «Свято врожаю» (1960). Ознакою часу стало і те, що створенням сюжетних гобеленів переважно займалися не художники-станковісти, а художники декоративно-ужиткового мистецтва. Ще одна ознака доби — створення тематичних гобеленів не київськими художниками (за виключенням «правильних»), а митцями з інших міст: Львова, Херсона, Чернівців, Ужгорода, Черкас, Дніпропетровська. Це внесло сюжетно-орнаментальну різноманітність та збагатило виражальні засоби текстилю зверненням до місцевих традицій.

Етапною у визначенні тенденцій подальшого розвитку художнього текстилю стала участь художників у виставці, присвяченій Декаді української літератури і мистецтва у Москві (1960). Монументальні за розміром і за наповненням твори І. та М. Литовченків «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» насичені радянською атрибутикою і символами соцреалізму. Але цим «правильним» митцям дозволялося те, про що годі було мріяти іншим. Мистецтвознавці завжди хвалили такі роботи: «Ідея твору гранично чітка — ушляхетлення трудового подвигу українського народу. Фігурні зображення в килимі трактуються умовно і площинно, як і орнамент, що надає композиції цілісності і доцільності», — писав про ці твори А. Жук [7, с. 151]. Характер цих творів абсолютно відповідав стилістиці художнього текстилю другої половини 1950-х.

Особливого звучання набувають сюжетно-тематичні килими 1960-х років. Ужгородська художниця Е. Медвецька створила гобелен «Соціалістичне Закарпаття» (1960). Використовуючи площинні декоративні прийоми та особливості художнього текстилю краю, художниця побудувала килим на замовну, соціально значущу та той час тему, керуючись принципами традиційних для Закарпаття смугасто-узорчатих тканин. Цікавою є і образна художня мова твору, побудована на алегоріях і співставленнях. Водночас «дух соцреалізму» проглядався у стафажному зображенні силуетних обрисів фабрик, ліній електропередач, комбайна, трактора тощо. Це повинно було констатувати життя «нового Закарпаття».

У цей час розширюється і коло тем. Серед сюжетних гобеленів чимало інтерпретацій творчості Великого Кобзаря (до чергового ювілею Т. Шев-

ченка). Це роботи художників Н. Клейн та С. Кириченка «І мене в сім'ї великій» (1964); Є. Феценко «На панщині пшеницю жала» (1964) та «На оновленій землі» (1964); З. Давиденко «Мені тринадцятий минало», «Тополя», «Реве та стогне Дніпр широкий» (1964); О. Сідак «Тарасова верба» (1964), В. Нікуліної «Лілея» та ін. Окрім того, Н. Паук у 1965 році виконала роботу «Старий Львів», що йшла дещо в розріз з ідеологічними вимогами і демонструвала своєрідне шістдесятництво у художньому текстилі. Визнання художниці приніс і її твір «Гуцульська сюїта». Щоправда, поряд із цим Н. Паук створила роботи «Радянський Львів», «Легенда про трьох братів», що свідчить про певний пошук компромісу з владою.

На виставці 1967 року було представлено роботи М. Литовченка «Пісня» Г. Холопченко «Хліб-сіль», «Оновлена земля» Є. Феценко, «Гуцульщина оновлена» Й. Джуранюка. Назви робіт, колористичне вирішення і площинність трактування композицій цих творів продовжили домінування тенденції, розпочатої на початку 1960-х років.

Досить оригінальним за своїм сюжетом був твір О. Прокопенко «Де ж ти, калино, росла» (1968), присвячений українському весіллю. Художниця застосувала новий прийому «фактурення» пряжі — у гронах калини, в орнаментах одягу дівчат тощо.

Інший контекст продемонстрував твір придворних опозиціонерів І. Литовченка та В. Прядки з назвою «Гімн життю», сюжет якого був присвячений неперервності традицій. Композиція була побудована на трьох циклах людського життя, що символізували юність, зрілість і старість. Усі елементи композиції об'єднані спільною колористичною тональністю. Домінантні кольори: золотавий, коричневий, червоний, помаранчевий.

Розвивалася тенденція виготовлення ювілейних орнаментально-тематичних килимів (В. Буднік, В. Вовченко, З. Давиденко, С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Левандовська, О. Левченко, І. Литовченко, О. Машкевич, Е. Медвецька, І. Пастух, Н. Паук, М. Попенко, О. Прокопенко, В. Федько, Г. Холопцева, Д. Шавикін, М. Шнейдер). У творах цього напрямку особливо помітно виявлявся станковізм, доповнений виражальними засобами текстилю.

1. Бадаєва Т. Искусство и ремесло (к основам художественного) // Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций: [матер. Всесоюз. науч.-творч. конф.]. М., 1991. С. 117–127.

2. Долинська М. Майстри народного мистецтва УРСР. К.: Мистецтво, 1966. 158 с.

3. А. Афанасьєв, М. Гордійчук, Н. Капельгородська, Ю. Станішевський. Взаємозбагачення і зближення українського мистецтва з мистецтвом братніх радянських народів. К.: Наук. думка, 1977. 257 с.

4. Виставка архітектури київського нео. Режим доступу: <http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео>.

5. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР. К.: Мистец., 1976. 131 с.: іл.

6. Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. К.: Будівельник. 1973. 112 с.: іл.

7. Жук А. К. Український радянський килим. К.: Наук. думка, 1973. 168 с.: іл.

8. Історія українського мистецтва: у 5 т. / Голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2007. Т. 5: Мистецтво ХХ століття — 1048 с.: іл.

9. Історія українського мистецтва: у 6 т. / Наук. ред. З. Лашкул; АН УРСР; НДІ теорії, іст. та перспективи проблем рад. архіт. К.: Голов. Ред. УРЕ, 1968. Т. 6: Радянське мистецтво 1941 р. 1967 р. 452 с.

10. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття [Текст]: У пошуках «великого» стилю / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. К.: Либідь, 2005. 280 с.

11. Кара-Васильєва Т. Оновлення стилістики і пошук нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980 років // Музеї народного мистецтва та національна культура: 36. наук. пр. К.: Златограф, 2006. С. 197–206.

12. Косачева О. Український народний орнамент: Вишивки, тканини, мережка. К., 2000. С. 144.

13. Никорак О. У пошуках «великого стилю» Декоративне мистецтво ХХ ст. // О. Никорак, Т. Кара-Васильєва, З. Чегусова. К.: Либідь, 2005. 280 с.

14. Разумный В. О партийности искусства. Полемиические очерки. М.: Изобразительное искусство, 1971. 198 с.

15. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. К.: ВХ студіо, 2008. 188 с.: іл.

16. Фромм Э. Психоанализ и религия / Пер. с англ. А. Дванова. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. 153 с.

СПРОТИВ ЯК ЛОГІЧНА ПРОТИДІЯ ТОТАЛЬНІЙ ІНДИФЕРЕНТНОСТІ ОНОВЛЕНОГО ПОВОЄННОГО МИСТЕЦЬКОГО СОЦІУМУ УКРАЇНИ

2016

Сьогоднішнє вільне суспільство дало можливість проаналізувати події і явища нещодавнього минулого, які досі не висвітлені у мистецтвознавчій та культурологічній науках. Однією з найбільш недосліджених тем сучасного мистецтвознавства залишається тема спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, що увійшла у термінологію українського образотворчого мистецтва 1950–1980-х як нонконформізм. Теоретично-термінологічні засади нонконформізму сформовані в культурологічних вченнях та концепціях, у теоріях соціологів та філософів, а сам термін «нонконформізм» походить від латинського «nonconformis» — невідповідний, неодноманітний, незгодний. На теренах колишнього Радянського Союзу й Української радянської соціалістичної республіки термін «нонконформізм» активно зустрічається лише з 60-х років XX століття. Ним позначалися культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які не сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Власне, спротив офіційній доктрині існував і раніше, про що свідчить трагічна доля школи Михайла Бойчука.

Пропонуємо події другої половини 1930-х років вважати вітчизняним мистецьким спротивом першої фази. Фаза друга у вітчизняній образотворчості починається з кінця 1950-х років. Пропонована розвідка висвітлює маловідомі факти вітчизняного спротиву в царині образотворчого мистецтва другої фази.

Серед найбільш потужних праць та досліджень у галузі вітчизняного мистецького спротиву першої та другої фази слід відзначити роботи Л. Соколюк «Графіка Бойчукістів», О. Лагутенко «Українська графіка першої третини XX століття», Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен», Е. Аккаш «Конформизм и протест как формы существования современного искусства», П. Волкова «Цена “Nostos” — жизнь», А. Боровського «Гудзенко Э.», Е. Дьоготь «Русское искусство XX

века», Ю. Зайцева «Ті, що не мовчали», О. Заплотинської «Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст.» та «Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми»; О. Котової «Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х», О. Морозова «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» та «Соцреализм и реализм», А. Оліви «Культурний номадизм та діаспора», І. Павельчук «Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського», Л. Смирної «Художественный нонконформизм Украины 1970 — начала 1980-х: “Стиль с половиной”».

Сучасне українське суспільство повертається до забутих у роки тоталітаризму, а часом і зовсім втрачених, морально-етичних цінностей. Перш за все, це повернення до практично знищеної свободи мислення і, як результат, знищеної діяльності тих індивідів, які не сприймали соціалістичну мораль і соцреалістичний напрямок у мистецтві. «Я фізично страждаю від відсутності свободи. Свобода — це можливість поважати себе і інших. Це почуття гідності», — написав у своєму щоденнику у 1981, згадуючи 1960-ті, відомий режисер Андрій Тарковський [2, с. 38]. «Не скажу, що я голодував на межі 1950–1960-х. Їжа була. Не було відчуття свободи і вільних можливостей», — сказав у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком ужгородський живописець Володимир Микита [9].

Сьогодні навіть студенти художніх вишів, вивчаючи мистецтво радянської України другої половини XX сторіччя, знають, що нонконформізм 1960–80-х років зберіг традиції вільного мислення та індивідуалізму в українській культурі. Проте ця теза (на мою думку, неправильна) — про те, що явище нонконформізму почалося з 1960-го року, — запропонована деякими представниками художнього світу, потягла за собою низку недоречностей та неправильного тлумачення багатьох, надзвичайно важливих складових розвитку та існування вітчизняного художнього процесу.

Переважна більшість мистецтвознавців, які торкалися предмету нонконформізму, зосереджують увагу саме на 1960–1980 роках. Зокрема, Л. Смирна зазначає: «Явление нонконформизма 1960–1980-х гг. в СССР начали исследовать сравнительно недавно. <...> Мы находим возможность обозначить явление украинского нонконформизма 1960–1980-х годов, как историко-культурный и художественный феномен, имеющий собственные традиции и свою художественную специфику, отличную от традиций очерченного периода в других республиках Советского Союза и европейских стран». Авторка наводить приклад: «В искусствоведческом контексте лексема “нонконформизм” определяется в “Словаре

терминов Московской концептуальной школы” как “условное название художественных течений, которые не укладывались в нормы официального советского искусства и существовали в рамках андерграунда в 1960–1980-е годы» [27, с. 31]. Звичайно, з позиції вітчизняного мистецтвознавства стверджувати, що мистецтво спротиву 1960–80-х років у складних умовах тотального панування соцреалізму стало до боротьби за власні ідеї, є цілком слушно. Однак прояви нонконформізму, які набували різних форм, зосередилися у часовому проміжку кінця 1950 — кінця 1980-х років, відтак, нонконформізм не був мистецьким напрямком, а радше проявом свідомої непокори. Таку непокору — офіційну і тиху — можна було б характеризувати як небажання залишатися маріонетками у театрі абсурду, на який усе частіше перетворювалося тогочасне життя Спілки художників та інших творчих спілок. Скоріше, це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. Водночас, струнка радянська ідеологічна система мала прогалини у тотальному контролі й цензурі — саме їх вдало використовували нонконформісти.

Ряд вживаних понять щодо тих чи інших мистецьких явищ кінця 1950 — кінця 1980 років досі не мають чіткого термінологічного окреслення. Так, в культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд з терміном «нонконформізм» досить часто синонімічно вживаються поняття «шістдесятництво», «інакомислення», «дисидентство», «неофіційна культура», «андеграунд» тощо [14, с. 55–60].

Вбачається доцільним застосування терміну «нонконформізм» для характеристики діяльності художників і письменників, які відстоювали право вільно експонувати, друкувати, реалізовувати свої роботи, вільно обговорювати художні проблеми, об'єднуватися у творчі групи, або, навпаки, працювати поза будь-якими художніми організаціями та протистояли монополії офіційно прийнятих естетичних норм, пропонуючи власні критерії творчості [7]. Очевидно, що незгода, про яку митці та літератори заявили своїми діями на початку 1960-х років, несла відбиток певних поведінкових особливостей.

В образотворчому мистецтві доволі важко визначити початок або закінчення певного стилю чи напрямку. Перша фаза мистецького «нонконформізму, за нашим баченням, належить боротьбі з існуючою офіційною доктриною митців кола Михайла Бойчука у середині та другій половині 1930-х років» [24, с. 105–110]. Натомість існує документ, що дає підстави вважати київських митців Аду Федорівну Рибачук і Володимира Володимировича Мельниченко першими «офіційними незгод-

ними» й опонентами радянського тоталітарного мистецтва другої фази. Йдеться про статтю «Искусство не терпит шумихи», надруковану у всеукраїнській партійній газеті й підписану корифеями тодішнього офіційного мистецтва. Власне, мистецтвознавчі та журналістські матеріали критичного змісту були і раніше, проте не мали продовження — на жодну не відповів обвинувачений. У випадку з АРВМ (для аббревіатури, запропонованої Адою Рибачук на початку 1960-х, узятю перші літери прізвищ та імен творчого дуету — О. Р.) історія не закінчилася лише розгромним газетним матеріалом. Митці оприлюднили відповідь і почали позиційну війну з очільниками Спілки радянських художників України М. Дерегусом і В. Касіяном [13, с. 4].

Народження нонконформізму означало копіювання до деякої міри модерністської, але ще більше постмодерністської філософії у культурному просторі радянської України. Це стало наслідком перифразу умов мистецьких вподобань та цілої політичної складової, починаючи з другої половини 1950-х років. Хоча вітчизняний нонконформізм жодним чином не був імітацією мистецького життя західного світу досліджуваного періоду, все ж світовий контекст мав досить вагомий вплив на становлення «явища спротиву» [22, с. 103–110].

У 1960-ті роки про себе заявили основні течії світової мистецької незгоди. Повоєнні шукання нової моди у молодіжному, антивоєнному, а подекуди і політичному рухах, знайшли відгомін у культурній сфері — образотворчому мистецтві, музиці, театрі. Рух хіпі охопив усю планету. У мистецтвознавстві спочатку лише італійському, а до кінця 1960-х і у світовому, міцно укорінилися ідеї Боніто Оліві, які змусили переглянути ставлення до класичного і авангардного мистецтва. Зрозуміло, що наймасивніші прояви незгоди були зафіксовані у творах образотворчого мистецтва П. Сартра, Дж. Д. Селінджера, Р. Барта, Е. Йонеско, Б. Брехта, Кензо Танге, Ле Корбюзьє, А. Антоніоні, Ф. Фелліні, І. Бергмана, С. Параджанова, Й. Бойса, М. Ротко, Р. Раушенберга, Е. Ворголі (Ворхола). Про цих митців у 1960-х роках знали не лише вузькопрофільні спеціалісти, але й широка публіка.

У 60-х роках ХХ сторіччя зароджуються та протягом 1970-х років стверджуються нові напрямки у мистецтві. Беніто Оліва у численних публікаціях тієї доби описує «кінетичне мистецтво, «новий реалізм», поп-арт, концептуальне мистецтво, мейл-арт, мінімалізм, «бідне мистецтво», ленд-арт, гіперреалізм, хепшенінг, боді-арт, «поведінкове мистецтво», «наративне мистецтво» тощо. «Закінчується довга епоха модернізму і починається короткотривалий тріумф постмодернізму» [19, с. 4]. «Однак, всі перелічені на-

прямки мистецтва не мали змоги реалізуватися в культурному просторі СРСР та його складовій частині — УРСР. І навпаки. Форми спротиву в Україні не мали продовження в країнах далекого та близького зарубіжжя через політичну складову, яка не була тотожною з проявами непокори українських митців» [8, с. 448–458]. Як стверджує О. Котова: «Український мистецький нонконформізм формувався як персоніфіковане та регіональне явище з характерними особливостями в численних містах, але провідними центрами образотворчого процесу даного напрямку залишалися Київ, Львів і Одеса» [14, с. 55–60].

Поодинокі, часом дуже яскраві, прояви нового мистецтва проявлялися у досліджуваній період у регіонах — Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Сумах, Полтаві, Черкасах. У якості приклада можна згадати про творчість самотнього митця з Черкас Едурда Гудзенка, чиї твори сягали рівня самих знаних нонконформістів СРСР. Протягом довгих років його вважали диваком і не давали змоги експонувати роботи на художніх виставках. Його творча манера і власний мистецький стиль були абсолютно індивідуальними й суперечили офіційному методу держави — соціалістичному реалізму [3]. Часом несподівано авангардною ставала творчість заводських художників на фарфорових, скляних та керамічних виробництвах Василькова, Полтави, Опішні, Коростеня.

«Друге відродження» нонконформізму, що, з нашої точки зору, офіційно розпочалося діяльністю Ади Рибачук та Володимира Мельниченка в середині 1950-х років у радянській Україні, стало відголоском «розстріляного відродження» 1930-х років і, звичайно, було підбадьорене «відлигою».

Слід згадати перших супротивників офіційної мистецької доктрини. Це, безумовно, був Михайло Бойчук зі своїми послідовниками — Василем Седляром, Іваном Падалкою, Софією Налепінською-Бойчук, Катериною Бородіною, Бером Бланком, Вірою Бурою, Кирилом Гвоздиком, Григорієм Довженком, Олександром Довгалем, Костянтином Єлевою, Антоніною Івановою, Павлом Іванченком, Сергієм Колосом, Марією Котляревською, Охрімом Кравченком, Яніною Леваковською, Іваном Липківським, Робертом Лісовським, Олександром Лозовським, Мойсеєм Фрадкіним, Олександром Мизіним, Ярославом Музикою, Оксаною Павленко, Єлизаветою Піскорською, Миколою Рокицьким, Олександром Рубаном, Євгеном Сагайдачним, Оленою Сахновською, Софією Стегно, Марією Трубецькою, Мануїлом Шехтманом, Геленою Шрамм, Марією Юнак та іншими. Сьогодні стає очевидним той факт, що моральне, а за ним фізичне знищення передових українських митців наприкінці 1930-х років, було

розроблено спеціально. У режисурі тяжких злочинів перед світом і Україною брали участь безпосередньо представники найвищої влади, починаючи від Й. Сталіна, Л. Берії, Л. Кагановича, М. Хрущова. До ідеологічного фронту система ставилася з особливою увагою. Ідеям М. Бойчука, активно продукованим і впроваджуваним в образотворчому мистецтві, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва ХХ століття. Їхня актуальність цілком очевидно й нині, в час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва.

У 1958 році відбувся Третій з'їзд Співки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів: в архівах не збереглося прізвища доповідача. В умовах закулісної співчанської гри такі безіменні доповіді зустрічаються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 року йшлося, навпаки, про вибачення і засудження старого уряду — з трибуни з'їзду навіть згадали репресованих, щоправда у кількості лише двох осіб і серед них не було імені страченого Михайла Бойчука. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. народ — безлика маса. <...> Каганович цькував українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані» [24, с. 105–110].

Вочевидь, саме національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страти бойчукізму — контркультури соціалістичного реалізму у першій фазі його виникнення — стають суттю й основою образотворчого мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття [25, с. 217–128.]

Але трапилося непередбачене. Спочатку тихі, а згодом публічні спротиви почали виникати у мистецьких організаціях і творчих спілках. Усе це відбувається попри заборони, утиски, можливість позбутися офіційного заробітку і навіть, опинитися за ґратами. Початок 1960-х років став початком вільнодумства. Серед шанувальників мистецтва знаними стають досі невідомі — А. Суммар, В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Лимарев, А. Левич, І. Марчук, Ф. Гуменюк, О. Дубовик, А. Горська, А. Рибачук, В. Мель-

ниченко, А. Навроцький у Києві; Р. Сельський та К. Звіринський з учнями у Львові. Це також і «неформальна академія» ужгородця Ф. Манайла, творчість В. Макаренка у Дніпропетровську, А. Антонюка у Миколаєві. Чимало художників-нонконформістів мешкало в Одесі — О. Ануфрієв, В. Маринюк, В. Стрельнікова, В. Хрущ, Л. Ястреб.

Свідомість українських митців, навіть популярних і визнаних, переживає докорінну трансформацію, коли відбувається перехід від панівного методу соціалістичного реалізму до власних стилів у творчості.

У мистецтвознавчій літературі, особливо російській, зосібно у працях О. Морозова, стверджується думка, що образотворче мистецтво усього СРСР — від років воєнного лихоліття до «хрущовської відлиги» — було подібним між собою [17]. З таким твердженням важко погодитися, зокрема щодо України — тобто, процеси, що відбувалися в Москві не були тотожними аналогічним подіями у Києві, Львові, Одесі тощо. «После Второй мировой войны стало ясно, что проект коллективного советского искусства так и не стал тотальным, — а в его системе это означало не что иное, как тотальное поражение. Приватные формы существования искусства показали свою неистребимость», — зазначає Катерина Дьоготь [4, с. 154]. З таким твердженням, стосовно української образотворчості, також погодитися важко. Адже приватний сектор чи «приватні форми» в УРСР практично не існували, за виключенням дрібних артілей і міні-цехів вжиткової кераміки та біжутерії, які, зрозуміло, не впливали на мистецькі процеси. Дослідниця наголошує: «Во время короткого периода либерализации, продолжавшегося от смерти Сталина (1953) до 1962 года, это нонконформистское (по отношению к соцреализму) искусство запрещено не было, но имело молодежный и “экспортный” статус. На московском Фестивале молодежи и студентов 1957 года молодые советские “авангардисты” увидели первую в СССР выставку современного американского искусства, что сыграло свою роль в моде на абстрактную живопись. Впрочем, художественная свобода была ограниченной и не слишком неожиданным оказался переход этого искусства в статус запретного, который произошел в конце 1962 года: на юбилейной выставке “30 лет МОСХ”. В московском Манеже тогдашний лидер страны Хрущев назвал несколько работ антисоветскими, после чего публично выставиться для тех, кто не был членом Союза художников, стало так же невозможно, как вступить в этот Союз. В результате искусство, которое лишилось сферы публичности (стало “подпольным”) означало особую систему институций» [Там само].

Отже, відлік існування нонконформістського руху Катерина Дьоготь

пропонує вести від 1962 року. Проте варто нагадати, що скандал довкола статті «Искусство не терпит шумихи» на ту пору тривав в Україні вже шість років, а Аду Рибачук та Володимира Мельниченка очільники Спілки українських художників уже давно називали «формалістами і продовжувачами традицій М. Бойчука та В. Єрмилова» [13, с. 4]. Справжня боротьба незгодних митців з офіційною доктриною почалася не в Москві, і не 1962.

1958 року московська журналістка Алла Ласкіна наважилася надрукувати у популярному журналі «Молода гвардія» статтю про творчість АРВМ з детальною розповіддю про тиск української влади на митців. Зокрема, у статті йшлося про виступи М. Дерегуса та В. Касіяна, які засудили твори молодих художників заочно, бо широкий загал з ними не був знайомий. Московське спілчанське керівництво запропонувало зробити виставку творчого дуету у Москві. Влітку 1958 року, у московському клубі заводу «Серп і молот», було відкрито виставку «Молоді молодим». Від України взяли участь АРВМ, від Росії — Ілля Глазунов. Виставка не була погоджена в УРСР і викликала незадоволення місцевого керівництва — випадок розглядався на закритих і відкритих зборах Спілки художників УРСР [10, с. 3].

Олексій Артамонов (був у ті роки членом парткому і заступником голови ревізійної комісії Спілки художників УРСР) пригадував, що не всі члени парткому підтримували відверту боротьбу з молодими митцями, як пропонували «згори» (так називали «поради» з райкому, або відділу культури ЦК Компартії [12, с. 1].

Досліджувати такі факти сьогодні вкрай важко, адже здебільшого документи, що безпосереднього стосувалися тогочасних подій, не збереглися, бо, насправді, їх ніколи не існувало. Вказівки надавалися у телефонних розмовах або усно при зустрічах керівників творчих спілок та інших організацій із працівниками спеціальних відомств. Проілюструємо тезу конкретним прикладом. До відділу культури київської газети «Вечірній Київ», очолюваного журналістом Вегіним, від Спілки художників надійшла пропозиція написати «критичний» матеріал про дії митців АРВМ і висвітлити цей факт як негативний. Формальний привід — митці не пройшли художню раду і самовільно відібрали твори. Вегін мав розмову з В. Касіяном і запропонував йому публічно підписатися під критичним матеріалом. В. Касіян відмовився — тому матеріал не надрукували [11, с. 8].

Роком пізніше (1959) в Москві, у столичному парку Сокольники, експонувалася Американська національна виставка. Ця експозиція мала

ефект розірваної бомби, оскільки разом зі смаком кока- та пепсі-коли, вітчизняний глядач, включно з українським, познайомився з небаченими раніше творами справжніх абстракціоністів. Тоді експонувалися твори Дж. Поллока, М. Ротко, А. Олбрайта, І. Тангі, О. Калдера, Де Кунінга. Правоохоронцям уже стало неможливо забороняти музику Бітлсів та Елвіса Престлі. На вулицях міст з'явилися перші хіпі, які підтримували американський стиль вільного життя і вільного кохання [20, с.74].

«Подпольный характер искусства означал, что оно не располагает такими банальными приметами искусства новейшего времени, как нейтральные стены и зритель, не знакомый с художником лично. При этом частный рынок у многих подпольных авторов 1950–1960-х годов, в отличие от членов Союза художников, был; однако это был не черный рынок, лишенный публичности. Покупатель (иностранный дипломат, тайно посещавший художников дома) приобретал не товар, а своего рода знаки страдания: ценность этическую, а не рыночную, и, следовательно, абсолютную, а не исчислимую [4, с. 155]. Така версія московської дослідниці пропонує бачення народження і ствердження нонконформізму, переважною мірою, з точки зору відсутності діалогу митця з покупцем і аполітичності першого. Таку ж точку зору підтримує і відомий московський критик Олександр Морозов: «В 60-х годах, например, публика нередко сбивалась где-то в глубинах Манежа гудящими группами, среди которых шли горячие споры о неких выставленных картинах. И никогда это не были шедевры соцреализма. Люди собирались у холстов Лактионова, Глазунова, каких-то молодых “левах”... Широкою публику обыкновенно привлекала умилительная салонная декоративность или, напротив, толика диссидентской соли в сюжете, непривычные для советской живописи формы, почерпнутые как раз за пределами реализма» [18, с. 14]. Вже наприкінці тексту великої і потужної мистецтвознавчої розвідки про соцреалістичне минуле держави О. Морозов написав: «Между старшими и младшими на рубеже 1960–1970-х годов возник барьер стилистического характера. Напрашивается сопоставление: начало 60-х, а затем и 70-х знаменуется в нашем искусстве нарастанием полемических настроений, заметными обострением споров, множеством всякого рода дискуссий. Однако характер их существенно различается. На волне “оттепели” главное направление полемической активности определялось по оси “художник — власть” [18, с. 11].

Аналізуючи тексти російських учених, доходимо до висновку, що для сусідів спротив 1960-х років базувався на відсутності реального покупця і розбіжностях у стилістичному характері творів. Простежуючи шляхи

відродження і ствердження мистецтва спротиву в Україні від 1950-х до початку 1970-х років, приходимо до принципово інших висновків. Практично всі дослідники вітчизняного нонконформізму розглядають версію ствердження спротиву як початок національного відродження образотворчого мистецтва, літератури і музики після репресій 1930–1950-х років. Розбіжності між другою хвилею мистецького нонконформізму в Україні і тихим стилістичним спротивом Росії — разючі.

Львівський вчений Орест Голубець слушно порівнює знакові для українського мистецтва події часів так званої «відлиги» 1960-х та «українізації» 1920-х років. Він, як і переважна більшість українських учених, вважає часом зародження другої фази вітчизняного мистецтва спротиву період 1959–1960 рр. Насправді ж, практика АРВМ на острові Колгуєв і перший офіційний конфлікт з викладачами КДХІ 1954 року, дає всі підстави віднести початок нового мистецтва до осені 1954-го року.

З середини 1950-х у творчі спілки на постійну роботу направлялися «куратори» від Комітету державної безпеки, які безпосередньо «відповідали» за культуру, тісно співпрацюючи з відділами кадрів творчих організацій та з їхнім керівництвом. З цих часів починається «будівництво» достатньо розгалуженої системи агентів, вербованих комітетом серед художників, письменників, композиторів, журналістів, тощо. Так, у Спілці художників та КДХІ офіційно одержували платню 33 особи, які співпрацювали з «системою». Кожен зі співробітників («источник» мовою оригіналу) мав свою кличку — «поганяло» на жаргоні КДБ. Багатьох агентів вербували серед тих, хто жив на окупованих територіях, добровільно виїжджав на роботу до Німеччини і, звичайно, тих, хто співпрацював з німецьким режимом. Зокрема, у Спілці художників групу «національно свідомих» очолював агент, що служив під час Другої світової війни у поліції і мав кличку «Атлант». Влаштовувалися спектаклі з виключенням студентів з вузів, а членів спілки зі спілки, але дивним чином виключені поверталися назад до навчання і до членства у СХ, а згодом практично всі обіймали високі посади, деякі досі очолюють професійні угруповання. Більшість справ агентів дублювали для архівів Москви, де вони зараз зберігаються. Особливу увагу завербовані мали приділяти тим, хто справді не сприймав офіційну доктрину тоталітарної влади. Зі свідчень учасників процесу можна зробити висновок, що переважна більшість митців, до яких підсиляли «стукачів», це розуміла [23, с. 184–197].

Досліджуючи мистецтво спротиву, слід пам'ятати, що самого лише бажання працювати у відмінній від офіційно прийнятій реалістичній манері, чи намагатися включити до композиції твору певну національну

ознаку (вишивану сорочку, хрест на цвинтарі, церкву на краю села, чи скористатися забороненим поєднанням кольорів — жовто-блакитним) — було замало. Митець, наражаючись на боротьбу з «системою», мусив бути готовим до можливих трагічних наслідків. Однокурсницю Володимира Мельниченка й Ади Рибачук, дочку відомого єврейського письменника Періца Маркіша, замордованого у катівнях НКВС, заарештували на третьому курсі КДХІ, не пред'явивши жодних звинувачень, восени 1953 року. Під час зимових канікул однокурсник Ольги Маркіш, скульптор Микола Рапай, поїхав до Москви у свою першу «подорож» у пошуках коханої. Протягом тижня він щодня відвідував кабінети слідчих на Луб'янці, доки на сьомий день один із працівників відомства повідомив юнакові, у якому таборі й за що знаходиться київська студентка-художниця. Співробітник порекомендував юнакові підшукати собі іншу наречену. Влітку 1954 року М. Рапай поїхав до концентраційного табору, де й одружився з коханою. Але такі випадки були поодинокі [11, с. 8].

Практика залучення творчих особистостей до роботи в КДБ була нормою в ті часи, а до відомих і знаних митців «приставлявся» спеціальний агент з числа близького оточення. Сьогодні практично стовідсотково відкриті архіви, де зберігаються особові справи переважної більшості українських митців, які працювали у період 1920–1960-х років. Архівні документи такого характеру ще не фігурували у культурологічних розвідках. З проголошенням вільної суверенної української держави, вчені отримали змогу дослідити навіть ті сторінки вітчизняної історії, котрі, може й не варто було б чіпати з етичних міркувань — ще живі учасники описуваних подій, живі їхні діти. Відкриті архіви дають чимало поживи для роздумів, і важливо зробити правильні висновки. Прочитавши сотні документів доби соцреалістичної сваволі, автор дійшов висновку, що перед високопосадовцями від тодішньої культури крім мети прославити соціалістичний шлях розвитку держави, стояло завдання нищити непокірних і залякувати мистецький соціум. Пропонований увазі читача документ [5] — донос, зроблений письменником (з тексту впливає, що розмова проходить у кімнаті автора доносу в Будинку відпочинку літераторів «Ірпінь»). Вочевидь він добре знайомий з О. Довженком (донос написано саме на нього) і належить до кола письменницької еліти — адже перебуває у товаристві з Бажаном і Яновським. Маловідомий літератор або початківець навряд чи зміг похвалитися подібним товариством. Крім того, О. Довженко довіряв колезі — говорив про речі, оприлюднення яких могло закінчитися табором чи розстрілом. Разом з тим, уважно прочитавши текст доносу, можна припустити, що Олек-

сандр Довженко знав про співпрацю співрозмовника з Комісаріатом внутрішніх справ і розумів, що розмова буде передана оперуповноваженому з відділу, що опікується мистецтвом. Митець, висловлюючи свою позицію стосовно нищення української культури і кадрів українського мистецтва, не називав жодного імені, крім уже загиблих високопосадовців (Косіор, Постишев, Шумятський, а також працівника кіностудії Дубового). Цілком можливо, що відомий режисер, розуміючи, що за такі слова йому особисто нічого не буде (спілкування зі Сталіним надавало певну індульгенцію), у такий спосіб оприлюднив те, що не міг сказати публічно.

Письменник Борис Антоненко-Давидович, який провів у радянських таборах двадцять п'ять років, у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком стверджував, що в Спілці письменників практично за кожним письменником проводився нагляд. Найлегше було стежити за митцями у редакціях, на відпочинку, у дворі будинку. Тому система колективного проживання, відпочинку (будинки творчості, ресторани при творчих спілках, більярні тощо) планувалися так, аби мешканці постійно були під наглядом один у одного. Це ж стосується музичних редакцій, творчих комбінатів, творчих майстерень. Чітка система стеження передбачала, що крім спеціальних агентів, стежити і доносити будуть свої.

Імен художників, літераторів, композиторів у розсекречених документах зустрічається багато. Інколи навіть складається враження, що працівники спеціальних служб навмисно згадували у рапортах не лише клички («Атлант», «Ярема», «Пастор», «Статуетка») але й імена тих, хто співпрацював з органами — вочевидь знаючи, що такі документи мають термін давності й колись будуть розсекречені для загального ознайомлення. Професійні працівники спеціальних організацій, займаючись постійною вербовкою і збиранням інформації про творчих працівників, до «стукачів» ставилися з презирством, хоча й допомагали кар'єрному зростанню останніх (з розповіді колишнього куратора НСХУ по лінії КДБ України В. Тютюнника).

Отже, питання співпраці творчих людей з органами державної безпеки залишається невивченим. Це страшні сторінки вітчизняної образотворчості, що показують невільний мистецький соціум держави зовсім з іншого боку. Насправді, йшлося не лише про політичні уподобання — існувала матеріальна складова. Тим митцям, хто погоджувався працювати з НКВС-КДБ, було набагато легше виживати у матеріальному плані. Навіть суто патріотичний радянський твір міг не пройти художню раду й на довгі роки або назавжди залишитися в майстерні художника.

Це ж стосувалося головних ролей у кіно чи театрі. Без спеціального перегляду і дозволу «куратора» кіно не потрапляло на екрани, спектакль на сцену, а твір — на виставку [5].

Досліджуючи період, можна проаналізувати декілька течій вітчизняної мистецької непокори. Здебільшого митці-шістдесятники збиралися у групи, як це видно з прикладу одеських, львівських митців. Разом з тим були митці-одинаки. Прикладом такого тихого спротиву офіційній доктрині є творчість художника з Черкас Едуарда Гудзенко.

Боротьба із «системою» наражала митця на великі неприємності і позбавляла заробітку. Боротися за своє бачення у мистецтві наважувалися одиниці [1, с. 6–12]. Але такі люди були і саме вони заклали основу нового — не соцреалістичного — бачення власної творчості. Своїми роботами, що не потрапляли на офіційні виставки, натомість експонувалися у майстернях і домівках, — торували шлях новому мистецькому соціуму.

1. Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства // Сучасне мистецтво: наук.зб. / ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 6–12.

2. Волкова П. Цена «Nostos» — жизнь. М.: Зебра Е, 2013. 568 с.

3. Гудзенко Э. / Авт. вступ. ст. А. Боровский и др.; Русский музей. СПб.: Place Editions, 2014. 259 с.: ил.

4. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник. 2002. 223 с.

5. Документи діячів літератури і мистецтва з відомих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР, ф. 1196, оп.1, 2; од. зб; 36; 1917–1990рр. 21 док.

6. Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60-70-х рр. XX ст. (іст.-культур. аспект): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Київ, 2006.

7. Заплотинська О. Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми // Український історичний збірник. К.: Інститут історії України НАН України, 2003. Вип. 5. С. 448-458.

8. Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2003. 6 трав. кас. 1.

9. Інтерв'ю з художником В. Мельниченко / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2014. 2 лис. С. 3.

10. Інтерв'ю з художником В. Мельниченко / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2015. 22 лип. С. 8.

11. Інтерв'ю з художником О. Артамановим / записав О. Роготченко // приватний архів автора. 2002. 7 вер. С. 1.

12. *Касиян В., Дерезус М.* Искусство не терпит шумихи // Правда Украины. 1959. 27 сент. С. 4.

13. *Котова О.* Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х // Сучасне мистецтво: [наук.зб.] / ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2013. Вип. 9. С. 55-60.

14. *Кравченко Я. О.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. К.: Оранта, 2005. 312 с.

15. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття. К.: Грані-Т, 2006. 240 с.

16. *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М.: Галарт, 1995. 223 с.

17. *Морозов А. И.* Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. 271 с.

18. *Оліва А. Б.* Культурний номадизм та діаспора. К.: ЦСМС, 1996.

19. *Павельчук І.* Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського // Образотворче мистецтво. 2010. № 1. С.74–77.

20. *Роготченко О.* Вітчизняний мистецький супротив 1950 – 1960-х // Мистецтвознавство України: [зб. наук.праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К.: Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 103–110.

21. *Роготченко О.* Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: [зб. наук. праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. К.: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 184–197.

22. *Роготченко О.* Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. Архітектура: [зб. наук. праць]. Х.: Вид-во ХДАДМ, 2015. № 4. С. 105–110.

23. *Роготченко О.* Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць Ін-ту проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. К.: Інтертехнологія, 2005. Вип. 3. С. 217–128

24. Словарь терминов Московской концептуальной школы // AD MARGINEM. 1999. Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>. Назва з екрану.

25. *Смирна Л.* Художественный нонконформизм Украины 1970-х — начала 1980-х: «Стиль с половиной» // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології; ІПСМ НАМ України. К.: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 217–235.

26. *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів. Х.: Березіль; Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 2002. 223 с.

ІРИНА АКІМОВА — СПІВЕЦЬ НАСТРОЮ

2017

Ірина Акімова — український, київський митець — самобутній і, як на мене, геть не цитатний. Вона перебуває сьогодні на початку творчого шляху. Не можу сказати, що все зроблене мисткинею мені подобається. Але ж таку оцінку можна дати навіть самому відомому і самому розкрученому художнику. Разом з тим у її доробку є дуже цікаві, оригінальні, глибоко філософські твори. Теми запозичені не з творів успішних колег, що, на жаль, зустрічається практично на кожній художній виставці, а переважно з навколишнього життя. Це портрети відомих і не відомих людей, що оточують автора, це миті життя, що вихопило з навколишньої дійсності око художника. Портрети не лише з реальною схожістю, а й з філософським трактуванням. Фіксація і аналіз з намаганням передати кольором та композицією своє ставлення до світу, до навколишньої дійсності яка насправді складається з людських почуттів і вибудовує авторське бачення та авторську філософію. Ірина Акімова взяла пензля до рук лише два роки тому. Людина, якій не треба самостверджуватися і заробляти на життя живописом — Ірина Акімова має чітку логіку у розумінні своєї творчості на даному етапі. Здолавши нереальні для інших вершини у житті минулому, їй сьогодні цікавим стало перебування у творчому неспокої. Це може бути як мінусом так і плюсом у загальній оцінці творчості майстра. Шляхів розвитку подій декілька. Зараз її твори базуються переважно на емоційному тлі митця. Така ситуація може залишатися довго. Може й назавжди. Але склад її характеру — цілеспрямованість і чесність — виводять майстра у принципово іншу площину. Як живописець вона працює багато, натхненно, долаючи неминучі помилки і аналізуючи перші творчі досягнення. Прожиті минулі роки Ірини Акімової можна охарактеризувати як приклад наполегливості, що приводив до перемог. Те ж трансформувалося і у житті мистецькому. Праця, аналіз, роздуми, висновки. Кожна наступна робота стає професійнішою і більш

глибокою у вмінні передати власну емоцію. Ірина Акімова — людина внутрішньої сили і, часом здається, що перенести настрій свій власний на полотно за допомогою олійних фарб для неї важке завдання. Але і в майстерні і на виставці глядач зустрічається із готовим мистецьким продуктом. Які емоції чи переживання вирували до того ми не бачимо. Але бачимо результат. У даному випадку це чесний живопис, що практично завжди має підтекст, алегорію та запрошення до співучасті у прочитанні намальованого. Часом здається, що Ірина спеціально не договорює того, про що твір. Або показує лише напрям, яким пропонує пройти глядачу не вздовж, а у глибину твору. Твір з циклу «Якщо разом тісно...» (частина перша), виконаний на полотні акриловими фарбами, показує букет квітів. Це одна з останніх робіт автора. Але придивившись уважно розумієш, що квіти не прості. Це квіти-образи. І хтось там бачить людей, а хтось людські пристрасті. Іще більш красномовно ця алегорія проявляється у частині другій цього ж циклу. Глядач розуміє, що хотів показати автор. Знову емоції — свої, чужі та запозичені. Емоції вирують, а колористично насичені роботи Ірини Акімової доводять, що живописний її світ самотутній, експресивний, потужний разом з тим незвичний і доволі вишуканий. Зрозуміло, що журналістам та мистецьким критикам завжди цікаво акцентувати увагу на новинах скандальних у мистецькому житті. Але існує й інше мистецтво, де творчість напоїна внутрішнім світлом, з красою не брєндовою, агресивною, а самотутньою, глибинною, осмисленою філософським буттям. Таке мистецтво називається авторським.

Певне, те, що Ірина Акімова почала працювати творчо в дорослому віці для багатьох не було несподіванкою. Поодинокі випадки, коли дорослі люди переборювали у собі страх і ставали учнями, призводили до нових вершин у творчості останніх. Сучасній українській та світовій образотворчості доволі часто бракує емоційного поля — справжнього, а не удаваного і не вигаданого. В даному випадку емоцій через край. Та й бажань ці емоції застосувати у нових образах достатньо. Строкатий килим почуттів нового майстра може стати шляхом до створення цілком сучасного, професійного та цікавого авторського мистецтва. А нині закладена одна з найголовніших цеглин у підвалини муру майбутнього успіху. Ірина Акімова не побоялася показати свою творчість людям. Показати і почути їх думку, зкористатися порадою і вислухати критику. Насправді свідомо таке собі дозволяє невелика кількість майстрів. Бажання сподобатися глядачеві часто перемагає і бере гору над логікою. З індивідуальної, інтровертної її творчість перейшла у інший статус. Почався діа-

лог з глядачем — процес, що для багатьох митців сьогодні залишається тихим спомином минулих перемог.

Ліричною назвою «Невигадані нариси» починається друга збірка творів Ірини Акімової. Багато творів нових, але є й ті, що були репрезентовані у каталозі «Я малюю небо...» (2016). Філософськими роздумами зустрічає глядача серія «Не зовсім квіткові історії». Квіти з циклу «Якщо тісно разом» перетворюються на зовсім не квіткові образи. За останній рік зросла майстерність: менше натуралізму, кольори складні, не локальні.

Тема природи і пов'язаним з природою настроєм залишається провідною у нових творах майстрині. Починаючи від «Небесних спалахів над сірим містом» — однією з найкращих робіт художниці, зробленої 2015-го року, живописні твори «Хмари», «Небо над китайською альтанкою», «Вечірнє небо», «Тіні на снігу», «Гроза над містом» композиційно побудовані так, що небо практично у кожному творі залишається домінуючим. Сірий дощ над сірим містом через сірі безрадісні вікна вселяють мініор і тривогу. Аж раптом в око впадає рожева квітка в правій нижній частині композиції. Настрій змінився і вмить дощ перетвориться на сонце, а сонце принесе радість. Життя продовжується.

Ірина Акімова — співець настрою. Тому так її вабить небо, тому так милується вона рідною природою, вкладаючи в образ філософські мотиви і глибокі переживання. Зрештою, право майстра малювати те, що йому до вподоби. Хто зумів передати емоцію, певне, досяг мети.

ВАСИЛЬ ЗАХАРОВИЧ БОРОДАЙ

2017

Серед сотень чи, навіть, сотень тисяч імен у образотворчому мистецтві України минулого сторіччя постать Василя Захаровича Бородає вирізняється особливою величчю. Нащадок старовинного козацького роду Василь Бородай народився буремного 1917 року у Катеринославі (Дніпропетровську). Рід майбутнього пластика походив з села Жовніно Золотинського повіту — нині Черкащина. Батько Василя Бородає — Захар був людиною творчою і малював з дитинства, а у юнацьких роках доля зводить його з відомим діячем, збирачем старожитностей, вченим археологом Д. Яворницьким. Творча атмосфера у родині Бородаїв передалася і Василеві. Доленосною стала дружба молодого митця з відомим українським графіком М. Погребняком. Трудовий шлях Василя був схожим на долі його ровесників: школа ФЗН, робітфак і, зрештою, Дніпропетровське художнє училище, куди юнак вступає 1936 року. П'ять щасливих років промайнули блискавкою. А скільки ж було цікавого. Здібності і любов до малювання обрали майбутній шлях у мистецтві. Багатогодинні копіювання гіпсових голів у рисувальному класі під керівництвом непересічної людини — досвідченого вчителя М. Паніна, а також зустріч зі скульптором О. Жирадковим — учнем уже відомого в ті роки О.Матвеева, остаточно визначили майбутній фах Василя у безмежжі мистецьких доріг. Він обрав одну єдину на усе життя любов — скульптуру. Залишаючись відмінним рисувальником, роблячи спочатку як завдання, а пізніше уже для себе акварельні і гуашні замальовки, Василь Бородай у мистецтві уже був скульптором. Він мислив тривимірною площиною, коли активна форма обіймає увесь довколишній простір, напружуючи і активізуючи зіплене. Скульптурні його завдання в училищі здобули вищої похвали художньої ради. Попереду був Київ або Харків — дві конкуруючі міцні школами вітчизняної пластики. Але залишалася інтрига у виборі. За підсумками випускних іспитів у Дніпропетровському училищі студент В.Бородай

здобув почесне право навчання у Ленінградській Академії мистецтв, бо його роботи потрапили до числа кращих. Війна внесла корективи у плани амбітного юнака. Студентську робітню замінив прискорений курс військового училища, звання лейтенанта і перша військова посада — командир військової розвідки. П'ять років війни, щоденний ризик, тисячі пройдених кілометрів, чужі селища, міста, країни... Мужність, досвід, вимогливість, лють і непримиримість до зради — увесь джентельменський набір воїна, що пройшов горнило Війни не у Ташкенті чи Самарканді, а на ратному полі бою. Не 1941, як планувалося, а 1947 Василь Бородай — кавалер трьох орденів і кількох медалей стає першокурсником КХІ — Київського художнього інституту. Він уже дорослий, одружений з красунею Лідією Красильниковою, яку знав ще у Дніпропетровському худ. училищі, спрямований лише на перемогу. Кривавий досвід минулої війни загартував жагу до мистецтва і ті якості, які здобуває лише воїн і лише на війні. Не конфліктний, без подвійного дна, він одразу стає лідером курсу і кращим учнем знакових вчителів — М. Гельмана, М. Лисенка, Л. Муравіна, О.Олійника, він багато і натхненно працює і, зрозуміло, досягає творчих успіхів. 1951-го на Всесоюзній художній виставці експонується перший самостійний твір талановитого студента — «Юність». Дипломною роботою стає скульптурний портрет полководця Олександра Невського. Образи, пов'язані з військовою доблестю будуть зрозумілі і рідні Василю Бородаю. Вдалою творчою роботою стане кінна композиція «Іван Богун», смілива, як до вибору теми, на початок 1950-х років. Наступною великою роботою буде кінний пам'ятник М. Щорсу у співавторстві з однокурсником Миколою Суходоловим та їх учителем Михайлом Лисенком. Скульптурна частина цього проекту, як на мене, бездоганна. Це один з найкращих монументів епохи. Стосовно політичної складової і тих дій, які відбуваються у наш час, треба робити корекцію на політичну складову тоталітарної держави зразка п'ятдесятих років минулого сторіччя.

За роки самостійної праці у скульптурі Василь Захарович Бородай досягне вершин професії. Він виліпить сотні психологічних портретів, пластичних композицій, монументів, він візьме участь у створенні монументу «Мати-Батьківщина», стане автором візитівки української столиці — пам'ятника засновникам Києва Кию, Щеку, Хориву та сестрі їхньої Либеді, знаного у всьому світі пам'ятника Тарасу Шевченку у Нью-Йорці, виконає пам'ятники героям української держави кошовому Запорізької Січі Петрові Калнишевському та Івану Богуну.

Василь Захарович Бородай увійшов у історію вітчизняної образотворчості як скульптор могутнього таланту, як справедливий керманч Національної спілки художників України і як невтомний ректор Київського державного художнього інституту (Нині НАОМА). Його талант був яскравий і багатогранний. Його творчість продовжується у роботах учнів і у неперинному розвитку вітчизняної пластики, якій Василь Бородай віддав більше семи десятиків літ свого життя.

ПІСЛЯСЛОВО

Мистецтвознавство — це одне з найбільш загадкових, недосліджених і для більшості людей не зрозумілих понять. Мистецтвознавство не лише наука: це комплекс знань, помножених на почуття, історичну справедливість, детективну складову і глибоко прихований зміст твору чи процесу, що стає зрозумілим під час дослідження лише фахівцеві. Мистецтвознавство — це всеохопна складова істини, схованої у тенетах завуальованих міфів. Мистецтвознавство — наука про долі і вчинки — логічні і алогічні, чесні і безчесні, такі, що рятують, і такі, що нищать життя своє й чуже. Мистецтвознавство — це надто складна наука, що дається далеко не всім і вже зовсім не кожного допускає до глибин своїх істинних знань. Мистецтвознавство — це наука, яка сама обирає собі слугу і стає його господарем, другом, порадиником, підмінюючи собою вічний почуттєвий ряд — дружби, любові, ненависті, поваги, зневаги, самоствердження. Раз на рік, починаючи новий цикл лекцій, я розкажую майбутнім критикам про мистецтвознавство як науку. Щороку і щоразу це визначення в моїй інтерпретації стає більш змістовним і глибшим, адже додаються нові факти, висновки, у які й сам починаю щиро вірити. Але не договорюю лише одного. Мистецтвознавство — це солодкий наркотик, скуштувавши якого хоча б раз, стаєш залежним на все життя. На превелике щастя, це стосується не кожного з тих, хто проходить повний курс світової історії мистецтва у вишах. На мене ж наркотик подіяв відразу. А тому стверджую: мистецтвознавство — це глибоко національна, інтернаціональна, інтровертна, екстровертна, багатопшарова, багатовекторна штука, що складається з величезної кількості різноманітних знань і вторинних допоміжних наук, які доводять або спростовують головну мету науковця — істину. Мистецтвознавство стримить на вершині всіх інших «знавств», бо об'єднує і скеровує їх. Мистецтвознавство — наука про людські почуття і тому вона не може бути до когось чи до чогось подібна, адже двох однакових почуттів у природі не існує. Мистецтвознавство — наука напрочуд ло-

гічна і чітка. У мистецтвознавстві, на відміну від образотворчого мистецтва, не буває випадковостей. У мистецтвознавстві усе підпорядковано логіці, щоправда зовсім не кожний це може побачити і відчувати.

Я віддав служінню професії півстоліття. І озираючись сьогодні на пройдене, не шкодую, що вибрав такий шлях. Життя – що довга нива. Цілком слушне і справедливе визначення. Бувало різного. Про це хочу поділитися.

So... Отже. У моєму мистецтвознавстві, початок якого припадає на ще у школі написане дослідження, яке несподівано здобуло на всеукраїнській (як тоді говорили, республіканській) олімпіаді призове місце, аж ряснить від епізодів. Я досліджував історію вітчизняного народного мистецтва, народної архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва: ткацтва, гончарства, ковальства, ювелірної металопластики, писав про живопис, скульптуру та графічні мистецтва в контексті вивчення вітчизняної образотворчості 1920-х — 1970-х років, писав про архісучасне мистецтво України та світу, репрезентоване на різних бієнале і форумах, і, звичайно, писав про творчість друзів — українських художників та мистецтвознавців. Мистецтвознавство ділиться на два магістральні напрямки. Перший — історико-культурознавчий — коли вивчаються факти і події історії. Другий — контемпоральний — дослідження мистецьких процесів, які щойно відбулися і мають місце тут і зараз. Ще з'явився підвид — мистецтвознавство комерційне. Це коли замовник замовляє, а мистецтвознавець виконує, доволі часто пишучи нісенітницю або й відверту брехню. Але про це пізніше.

Моєму перу належить перша в Україні монографія про професійного скляра і перша на сході монографія про тоталітарне вітчизняне мистецтво. У моєму житті кілька напрямків були обов'язковими: мистецтвознавство, служіння у війську, екстремальні види спорту, мисливство, риболовля, металопластика. Я належу до тих киян, рід яких прожив у місті понад сто років. Батько моєї бабусі прибув пароплавом з Ржищева 1879-го. Тоді його друг уже рік як працював у кузні київських доків. Порфирій Дринь мав чотири класи освіти, статуру під два метри і неабияку силу в руках. Друг допоміг влаштуватися на роботу кочегаром на одному з багатьох маленьких заводів на Подолі. Порфирій працював і безоплатно вчився у ремісничому училищі при підприємстві, а по закінченню влаштувався на престижний КПВРЗ — Київський паровозовагоноремонтний завод, у кузні якого пробув п'ятдесят наступних літ. Коли сьогодні хтось жартома говорить, що ковалем стають у кузні, маючи на увазі те, що теоретично мистецьку професію вивчити неможливо, в моїй уяві постає ре-

альна людина — прадід Порфирій Григорович Дринь, який пройшов шлях од молотобійця (найважча робота в кузні) до старшого по цеху. На кінець життя він набув і всіх хвороб професії — макулу очей, астму і пробиту голову (з-під молота в юнацькі його роки вилетіла заготовка і пробила череп). Порфирій став глухим, як і решта ковалів, які виготовляли котли для паровозів. Їх так і називали — «глухарі». До революції їхня праця оплачувалася досить високо. Тож прадід 1895 року придбав пай у новозбудованому двоповерховому будинку на Солом'янці. Дві просторі кімнати, кухні – зимова й літня (без опалення), сарайчик дров'яний і сарай великий у нижньому дворі. П'ятеро дітей одержали освіту.

1894 року з Каліберди, що на Полтавщині, виїхала до Києва дівчина Євдокія Біленька. Їй ще не виповнилося 16, але близькі родичі Шевченки, які мали в столиці бізнес — готель, у першій лінії від залізничного вокзалу, пообіцяли допомогти з роботою. Каліберда — поселення вільних козаків, що постало на місці хутора після розгрому Січі. Мешканці займалися риболовлюю і полюванням, бо плавні до будівництва радянських гідроелектростанцій доходили впритул до селища.

Семен Біленький відслужив 25 років у війську і повернувся до рідної Каліберди у віці 50 років. Він збудував дім, одружився з дівчиною у половину від себе молодшою, і упродовж наступних дванадцяти років подружжя народило 9 дітей. Семен був освічений, як на ті роки, з гарною репутацією служивого і тому зумів стати на державну службу егеря. Плавні аж кишіли пернатою дичиною. Водилися тут і кабани. На полювання приїздив різний заможний люд. Один із саратівських купців — Василь Васильович Воронков після третього відвідування Каліберди попросив руки Ані — молодшої дочки. Аня вийшла заміж за Базиль Базиліча, як жартома називали Воронкова, і стала багатою. Подружжя Воронкових жило заможнo, мали пароплави, будинки, конюшні. Але це багатство скінчилося 1917-го. Доля ж старшої дочки Дусі складалася інакше. Працювати вона почала в магазині родичів, де і зустріла коваля Порфирія Дриня. Невдовзі вони побралися. 1901-го народилася перша дитини Люба (моя майбутня бабуся). Потім з'явилися на світ Павло, Михайло, Катя і останній — Валя. Родину Дринів знала вся Колонія (так називали вулиці, прилеглі до вокзалу, бо тут переважно жили працівники залізниці). Моя бабуся Любов Порфирівна закінчила гімназію 1917-го. Павло і Михайло вчилися в ремісничому училищі при київській залізниці. Катя закінчила 8 класів школи і швидко вийшла заміж за бравого кавалериста, героя громадянської війни, який не зміг пройти повз першу красуню міста (1916-го на київському конкурсі краси Катя одержала призове місце). Повз наш

будинок проходив пішки цар Микола Другий у день відкриття Кадетського корпусу 1913-го. Усі діти власників будинків стояли в першій лінії. Дорослі позаду. Про революцію бабуся розповідала зовсім не те, про що мене вчили в школі. Бруківкою за кілька метрів од наших вікон щоденно марширували різні військові угруповання. Місто переходило з рук у руки, і місцеві жителі часто не могли збагнути, яка влада сьогодні керує. В усьому місті, і в Колонії також, з'явилися безробітні і бездомні, які, користуючись безвладдям і особливо тим, що не працювала жандармерія, понаїхали до столиці з усіх усяд. Литі великі ворота у будинку на Солом'янській, 71 зачинили на міцні засови. Хвіртку відмикали ключем. Молодшим дітям не дозволяли без супроводу дорослих виходити за межі садиби. Усе скінчилося так само несподівано, як і почалося. Відтриміла незрозуміла революція. Влада перейшла до обшарпаних солдатів та матросів. Залізниця працювала, як і раніше. КПВРЗ став радянським, а професійні робітники залишилися ті самі, що й були за царя. Діти подорослішали. Найстарша Любов, моя майбутня бабуся, першою вийшла заміж за червоноармійця Костянтина Стрелова. 1927-го у подружжя Стрелових народиться перша дочка Зоя — моя майбутня мама, а 1938-го друга дочка Елеонора — моя тітка. Костянтин Стрелов закінчив Вищу військову академію у Ленінграді, і до війни вже був інженером бригади. Він мав легку вдачу, спілкувався з Валерієм Чкаловим, якого знав по спільній службі у Ліпетському аерополку, був інженером маловідомого туполєвського бомбардувальника ТБ-3 — літаючої фортеці. Однополчани літали на бомбардування до дружньої Іспанії. Льотчики привозили додому заборонені платівки Лещенка та Вертинського. Дід мав мотоцикл Харлей Девідзон — весь хромований з надпотужним двигуном. Про «мот» знав, звичайно, увесь прикордонний аеропорт Скоморохи і Житомир, що за чотири кілометри від військової частини. 1938-го дід, у складі прикордонної делегації, літав на військовий авіаційний парад до Тушина, що під Москвою. На присвяченій повітряним силам СРСР вечері у Кремлі був присутній Сталін.

У цей час «столипін» (спецвагон-теплушка) віз молодшого брата бабусі Павла Порфіровича Дрина у концтабір. Павло був засуджений у березні 1937-го за статтею 58' (прим) на 10 років без права листування. Ворог трудового народу. До суду «ворог» працював директором Електромеханічного технікуму залізничного транспорту. Строк Павло Порфірович відбув повний, відсидівши майже одинадцять років у Комі АССР, селищі Ухта, в таборі під назвою «Комбінат». Реабілітували після смерті вождя народів не одразу. До Києва повернувся лише 1955-го (у столичних містах колишнім політв'язням жити було заборонено). Другому братові бабусі

Михайлу Порфіровичу пощастило більше. Він також проходив по п'ятдесят восьмій статті і вісім місяців провів у СІЗО на Лук'янівці, але до табору не потрапив. Найгірша доля спіткала чоловіка бабусиної сестри Каті — Отто Карловича Квасневського — однополчанина Будьонного, поляка за походженням. Його страчено за тією ж п'ятдесят восьмою, як ворога народу. Співкамерник розповів пізніше, що з допиту винесли мішок з кістями замість людини. Його жорстоко замордували ще до суду. Причина страти Отто була всім відома, але про це боялися говорити вголос. У Катю закохався командир кавалериста, з яким той воював ще в громадянську. Чоловіча розмова закінчилася трагічно для одного із співрозмовників.

Костянтин Стрелов помер перед війною від пневмонії, що стала результатом випробування літака на надвисотах. Обігріву кабіни тодішня техніка не мала, а пеніцилін з'явиться лише через кілька років.

Війну бабуса з двома дітьми зустріла в Скоморохах (нині Озерне) на військовому летовищі, з якого не злетів у небо жоден літак. Ворожа авіація зрівняла Скоморохи із землею на двадцятій хвилині війни. Родина залишила все нажите майно і пішки вирушила до рідного Києва, а з Києва до села Орлика, що на Полтавщині, де і перебувала в окупації до кінця війни. Рішення їхати з Києва було правильним, бо родини колишніх військових були практично винищені за роки окупації. Поліцаї обов'язково доносили на людей, чиї родини мали у минулому військовослужбовців чи комуністів. Знаючи багато нині розсекречених архівних фактів, я негативно ставлюся до поліцаїв, які б казочки не розповідали їхні рідні. Німецька окупаційна політика була розроблена бездоганно. Усі поліції без винятку проходили спецперевірку, а більшість з них брала участь у страдах.

Про залишені речі у Скоморохах упродовж наступних мирних років у родині згадували часто. Дівчата найбільше шкодували за блискучим мотоциклом. Про війну і бабуса, і мама, і тітка говорили вкрай мало. Дуалізм у їхніх споминах вималював у моїй уяві таку картину окупаційного життя. З одного боку, «добрих німців-офіцерів», які дарували чотирирічній Елеонорі (Лялі) плитки шоколаду, з другого — «невлучних п'яних німців-офіцерів», які розважаючись стріляли по чотирнадцятилітній Зої як по живій мішені. Яскравим міфічним образом залишається дупло на згорілій вербі посеред поля, в якому десять разів переховувалася мама від призову на роботи в Німеччину. Односелець, хлопчик-інвалід, який працював у комендатурі і був у Зою закоханий, щоразу попереджав, що Зоїне прізвище знов у списках на відправлення. Мама сиділа у вербо-

вому дуплі по декілька днів, поки вантажівка з молоддю не переїжджала до наступного села. На одинадцятий раз хлопчину продав хтось із своїх же поліцаїв. Вони ж, поліцаї, його і повісили на невеликому майдані коло селищної ради. Через тиждень до Орлика увірвалися радянські війська. Зрада, безсилля, хитрість, повна залежність від тоталітарної влади, а також особи, хто цю владу уособлював, — теми, що стануть для мене важливими і в мистецтвознавчих розвідках.

Приблизно у часи звільнення Орлика від німців з фронтового шпиталю, розташованого на не відомій ще нікому Малій Землі виписували після важкого поранення майора — редактора дивізійної газети, друга начальника Політвідділу Олексія Роготченка. Ворожий снаряд розірвався за кілька метрів поруч. Двох убило, двох поранило. У майора була побита вся ліва сторона, плюс важка контузія. Увесь метал, що застряг у тілі, хірургу вилучити так і не вдалося. На спомин про «друзів», як буде не раз сказано пізніше, в нозі залишиться два осколки. Фронтний лікар, пожалівши чолові'ягу-красеня, їх витягати не ризикнув, щоб не ампутувати ногу. У відпустку після поранення майор не поїхав. Бо належного часу вистачило б хіба що в один кінець до батьків і сестрички. Улан-Уде був занадто далеко. У повітрі вже пахло Перемогою. Мовчазний і сердитий, бо біль у нозі не стихала ні на хвилину, майор складав в уяві тексти майбутніх романів та оповідань. Дещо записував, але більшість тримав у голові. Відмінник третього курсу факультету журналістики Харківського держуніверситету. Він хотів стати письменником. Так скінчилося його блискуче студентство. Ніхто ні про що з його довоєнної біографії не дізнався. Друкуватися у радпресі почав ще з першого курсу. На літо сорок першого було заплановане редакційне відрядження у складі геологорозвідувальної експедиції Академії наук до Надчорномор'я. Ольвія, Херсонес, кіммерійці, скіфи, сармати, греки, історія, міфи. Не на статтю — на повість би вистачило. Однокурсник Олесь Гончар аж підсвиснув, коли дізнався. Зрадів за друга. Адже жили в одному гуртожитку, і навіть в одній кімнаті. Лесь вчився на історика, одразу зрозумів задум Олексія.

Проте війна, яка вже висіла в повітрі, перебила плани. Не всі студенти опинилися на фронті. Дехто попрямував з університетом у евакуацію. Зрозуміло, це не стосувалося Олеся і Олексія. З першого дня війни їх було зараховано до студентського батальйону. Вижило мало. Згодом про ці події Олесь Терентійович Гончар, уже відомий і популярний письменник, детально розповість у блискучому романі «Прапорonosці». «Студентський батальйон» — це саме про них, святих тих хлопчаків, що загинуть у нерівній боротьбі. Доли Олеся і Олексія склалися ледь не одна-

ково. На базі незакінченого вищого їм було присвоєне перше звання — лейтенанта. Війну обидва закінчать майорами, обидва напишуть чесні твори про тяжкі роки випробувань і будуть дружити до самої смерті. Обое будуть мати спільних ворогів у Спілці письменників, в особі тих «фронтівиків», які пройшли «горнило» кривавої війни у... Ташкенті. Дивним чином ці «ташкентці» за підтримки спецслужб, бо практично всі будуть їх працівниками, прийдуть до високої спілчанської влади і всіляко намагатимуться боротися з фронтовиками справжніми. Цей процес буде тожний і в інших творчих спілках.

Олексій Роготченко — мій майбутній батько, приїхав до Харкова 1938-го. Приїхав туди вдруге. Документи переконували приймальну комісію університету, що абітурієнт закінчив 10 класів середньої школи в Улан-Уде. Батько народився 1919 р., у селі Бітюги на Полтавщині в родині заможного селянина. Дід мав кілька будинків, магазин, коней, корів, багато орної землі і лісу. Уся родина працювала з молодих років. Разом з найманим людом улітку ставав до праці й батько. Спочатку його, як решту дітей села, вчив піп, а у десять років батько перейшов до звичайної школи. Революційні події не сильно вплинули на місцеве життя. Зміни почалися лише у тридцятих. 1931-го в Україні був сильний спровокований голод, але про нього і сьогодні згадується вкрай мало. Цей перший голод, і його наслідки стали затьмарені трагедією Голодомору наступних 1932-1933 років. Родина Роготченків, зрозуміло, не голодувала. Але на осінь 1931-го дід Петро Омелянович добровільно передав сільській громаді, в особі Голови, все належне йому майно. Список склав 51 позицію. Відійшли у загальне користування будівлі, магазини, земля, реманент. Петро залишив собі підводу і коня. На підводу поскладали необхідні речі і між ними сіла вагітна дружина Марфа — моя бабуся по батькові. Батько з дідом ішли поруч пішки. У Куп'янську завантажилися в поїзд, і кілька тижнів їхали до Улан-Уде, де у діда були родичі, що виїхали з України ще 1913-го на столипінські поселення. Під час розпочатої на батьківщині кампанії боротьби з куркульством родина Роготченків певно що б не вижила. Усіх господарів, таких як Петро Омелянович, стратили в наступні довоєнні роки. Ми з батьком неодноразово проговорювали цей сюжет, але до єдиних висновків щодо дій діда так і не дійшли. Здавалося, що він передбачав усе. Це його ідея відпровадити сина до Харкова на навчання. Іншого способу повернутися в Україну, мабуть, він не бачив. Знаючи, що трапилося пізніше, можу засвідчити, що дідівський задум був геніальним. Дід Петро з бабусею Марфою повернулися в Україну лише 1969-го, купивши дім у Білій Церкві, і прожили в мирі та злагоді ще де-

сять років. Поховані на центральному білоцерківському кладовищі, куди я приїжджаю раз на рік.

Після війни батько переїхав до Києва. З роботою поталанило. Він став власним кореспондентом «Комсомольської правди» в Україні. Заочно закінчив перервану війною освіту і вже 1947 р. опублікував першу свою повість. Звичайно ж, про війну. Фронтові друзі — це окрема каста. Батьковим товаришем серед інших був Леонід Брежнєв, з яким він воював на Малій Землі. Саме Брежнєв, до речі, посприяв одержанню двокімнатної квартири у щойно збудованому будинку по вулиці Горького, 12, де я і народився. Згодом, коли гостро постало питання потреби у приміщенні для редакції журналу «Райдуга», куди батько прийде працювати спершу заступником головного редактора, а пізніше й головним редактором, Леонід Ілліч зробить один телефонний дзвоник до Києва і «Райдуга» переїде у власне приміщення на Пушкінську, 32, де розташована й нині.

1951-го мама закінчить факультет філології Київського державного університету і поїде за призначенням на Тернопільщину русистом у село Зелене. Та доля змилостивиться над нею, і замість села Зелене, де перед цим вбито кілька вчительок російської мови, вона опиниться у редакції газети «Вільна Україна», де і пропрацює повний термін. Далі редакція «Вечірнього Києва». І там вони зустрінуться — мої батьки. Яскраве подружнє життя, але, на жаль, недовготривале. 1958-го ми вдвох з мамою переїдемо у класичну київську комуналку на вулиці Пушкінській, 25, де на 36 сусідів два туалети, 3 газові плити і одна конфорка наша. У колись панській квартирі на одній кухні житимуть українці, росіяни, євреї, чехи, поляки. Ми будемо святкувати різні пасхи, куштувати різні національні страви, поважати чужу історію. У комуналці стають інтернаціоналістами. Про Бабин Яр і Голодомор я дізнаюся набагато раніше, ніж про це говоритимуть уголос. Старші сусіди — чоловіки майже всі були фронтовиками. У нашої найближчої сусідки — Клари Соломонівни, яка мешкала через стінку, яка завжди говорила тихо і ніколи не сміялася, фашисти знищили всю родину. Одній їй лише вдалося врятуватися, її, дівчину, переховували знайомі в селі під Іванковим. У дворі, в напівпідвальному приміщенні мешкав інший сусід, високий чолов'яга, який служив при німцях у київській поліції. Він відсидів двадцять років і повернувся до рідної оселі. З ним ніхто не розмовляв. І він ні з ким не розмовляв. Ще один сусід — дядя Міша. Під час війни служив танкістом. Танк згорів, а Міша вижив. Він був комуністом. Єврей — переконаний комуніст, це особливий випадок. Працював заступником директора маленького заводу на Куренівці і починав керувати підприємством з шостої ранку по телефону, який вва-

жався предметом загального користування і висів на стінці коло кухні. Міша був глухенький після контузії і тому кричав. Тому я знав усі подробиці заводського життя. Якось пізніше (коли я вже був студентом) за мною погналися два дружинники, бо ми з хлопцями і дівчатами розпивали спиртні напої у парку між нашим будинком і Хрещатиком. Чомусь дружинники вибрали мене і побігли за мною. Наша квартира на Пушкінській була на бельповерсі, тобто десять сходинок від вуличного асфальту. Я встиг відчинити двері здоровенним ключем і вже зробив крок усередину, як на плечі повисли два дружинники з пов'язками на рукавах. Звідкись з'явився дядя Міша. Він схопив дружинників, одного в одну руку, а іншого — в другу, підняв і стукнув одного об іншого лобами. Дружинники впали. Дядя Міша мене врятував. Я перелякався, що буде продовження цієї історії, але на цей раз усе закінчилося мирно.

Дитинство згадувати не люблю. Яскравий, недобрый спомин 115-ї солом'янської школи, що вціліла під час реконструкції 1965-го і успішно працює і зараз. Якось ми одержали в класі завдання написати батькам поздоровчі листівки до 23 лютого. На той час ми вже давно жили без батька, але в класі таким я був єдиний. Я підняв руку і спитав у вчительки, кому мені писати. Вчителька була місцева з Колонії і, звичайно, мою історію знала. Вона подумала і сказала: «Пиши діду». Я відповів, що один дід загинув до війни, а другий не воював. «Пиши Герою», — сказала тоді вчителька. Я і написав невідомому герою без жодного чесного слова поваги. Наступним жахливим спомином залишаються піонерські табори. Я був у таборах 18 разів. Був тому, що мене ні з ким було залишати вдома. Мама працювала на радіо, бубуся часто хворіла і лежала в лікарні. Я змушений був їхати у табір, який зненавидів уже після першого сезону. Раз на тиждень, у неділю, приїжджала мама або бабуса. Мама частіше. Певно я став дорослим уже в другому класі, бо не скигив і не просився додому, як інші, і рахував дні до школи. Було сумно, але виходу не було. Мамі треба було працювати: заробляла на родину, адже бабуса одержувала зовсім мало, а батько гроші присилав не регулярно. Мама просила потерпіти, і я терпів, ненавидячи все довкола. У таборі, як старожила, мене завжди обирали головою піонерзагону. Посада трошки скрашувала існування на кшталт гітлер'югенда. Про дідівщину я дізнався не в армії.

У нас ніколи не було власної дачі. Навіть маленької з чотирма сотими і дерев'яно-картонним театральним будиночком, які масово зводили у 1960-х на Осокорках Перших і Других, на Русанівських садах, у Глевасі, на Чорторії. Улітку місто переселялося на дачі. По Дніпру легко снували двоповерхові рейсові катери, що причалювали поблизу станції «Метро»

або до красеня річкового вокзалу. Звідти наземний транспорт — метро і трамваї розвозили людей по місту. Річкове сполучення було майже ідеальним, і багато років по тому вапаретто у Венеції — точна копія київських «лаптів» з мого дитинства — нагадає про цю напівзабуту історію. Я навіть наважився написати про щось подібне в розлогішому мистецтвознавчому звіті про відвідування бієнале, який буде надрукований у модному журналі, і це «щось» відмітить світова мистецтвознавча спільнота. Думаю, що спомин підсвідомості нездійсненого дитячого бажання переплететься з оцінкою нових для мене і Держави подій контемпорарного світового життя. Це буде друге відвідування і перша офіційна участь України з потужним проектом Віктора Сидоренка «Жорна часу» після піввікового затишшя і насильницького непускання вітчизняних митців до щодвохрічного форуму сучасного мистецтва. Отже, це «щось» буде дуже правдивим і чесним.

За шкільні роки я зміню три школи. Не з власного, зрозуміло, бажання. 1965-го по-варварському знесено дідів будинок на Урицького, 71. Почнеться реконструкція вулиці, і з землею зрівняють усе, що стоятиме між вулицями Урицького і Мокрою. Від Колонії залишиться кілька вулиць від Островського до Повітрофлотського проспекту. Найбільше сумуватиму за своєю маленькою голуб'ятнею з двома парами голубів — рудих і білосніжних. За нашу власну квартиру, побудовану прадідом ще до революції, бабуса одержить однокімнатну ізольовану квартиру загальною площею в 24 квадратні метри, на другому поверсі хрущовської бетонної п'ятиповерхівки на вулиці Автомагістральній, 5 (нині Харківське шосе). У десяти метрах од вікон щохвилини проходитиме трамвай. Бабуса Люба була глухенька. Шум їй не заважав. Але для нас із мамою почнеться торгога. Жити за таких умов було неможливо.

Рік ходитиму в Дарницьку школу, а до сьомого класу піду в престижну українсько-англійську школу № 92 імені Івана Франка — колишню колегію Павла Галагана, де 1886 року у внутрішній церкві Святого Павла письменник вінчався з Ольгою Хоружинською. Згодом ця церква буде трансформована в кабінет директора. А в школі вчитиметься вся еліта українського радянського письменництва. Мій батько також був письменником і досить на той час відомим, але в супершколу мене візьмуть не з політичних міркувань, а тому, що наш будинок по Пушкінській, 25 територіально закріплено за цією школою. Починався новий етап у моєму житті. Етап національної свідомості. Як і переважна більшість киян, моя родина говорила російською мовою, хоч українську, звичайно, знали. Дев'яносто друга була одна з небагатьох українських шкіл у центральній

частині міста. Діти письменників, які переважно жили в письменницьких будинках на Леніна, 68 та на Червоноармійській, 12 з книгарнею «Сяйво» на першому поверсі, розмовляли українською. Більшість були насправді національно свідомі і своєю свідомістю впливали на інших школярів. Ми грали у заборонені підпільні гуртки, потай бігали до пам'ятника Шевченка у березні, не знаючи, що за кожним присутнім вівся нагляд. До нашої школи приходив Євген — син письменника Бориса Антоненка-Давидовича, який 25 років відсидів у сталінських таборах. Ми багато читали і багато спілкувалися на літературні та історичні теми. Вчителі приділяли багато уваги позакласному вихованню. Моєю улюбленою була легендарна вчителька української мови та літератури Матрона Федосіївна. Дружина партійного високопосадовця, із страшною власною трагедією, вона була уособленням знаменитої фрази Василя Сухомлинського «серце віддаю дітям». У Матрони Федосіївни від лейкемії у молодому віці помер син. Вона дуже страждала і знаходила порятунк у спілкуванні із нами. Можливо, вона говорила про українство дещо більше, ніж повинна була говорити учням звичайна вчителька. У мене з нею склалися дивні стосунки. Знаючи мою історію, вона намагалася заохотити мене до літератури, журналістики і мистецтвознавства, займалася зі мною окремо, повторюючи одну й ту саму фразу: «Ти мусиш бути освіченим. Тобі нема кому допомогти». Спочатку примушувала, а потім пропонувала вчити напам'ять цілі сторінки з класичної і сучасної української літератури. Ми годинами писали диктанти і перекази, відточуючи українську літературну мову.

В моєму класі вчилася Таня Павленко — дочка голови Національного банку, майбутня дружина відомого актора і діяча Олександра Биструшкіна, у паралельному класі вчилася Ліля Боженко — дочка головного редактора газети «Радянська Україна», та Женя Микитенко — онук відомого письменника Івана Микитенка і син майбутнього головного редактора журналу «Всесвіт» Олега Микитенка. Класом вище — Марина Загребельна, краща подруга і однокурсниця по університету Олі Щербицької, Сергій Іванов, відомий усій країні, як Ларіосик та Кузнечик, а класом нижче — син Олеся Гончара, а ще двома класами нижче Соломія Павличко. Цим дітям у житті була прокладена правильна дорога. Останні класи школи я дуже багато працював. Крім нудної шкільної програми треба було вивчити самотужки історію мистецтва. Завдання було вкрай не простим, адже спеціальних підручників не було. Це пояснює, чому дівчата й хлопці вступали до КДХІ на факультет мистецтвознавства по п'ять-шість разів. Рекорд — сім років побила моя, на жаль уже покійна, одно-

курсниця Лариса Бондар з Дніпропетровська. Абітурієнти вчилися само-тужки. Тут мені поталанило. Мама працювала в Національній спілці художників референтом. У ті часи кожен з п'яти референтів вів декілька секцій та комісій. Мама вела художників графічного мистецтва, прикладного мистецтва та мистецтвознавців. Секції проходили у приміщенні Спілки, на третьому поверсі дореволюційної споруди, на площі Калініна. Я був сином полку, тобто сином Спілки, про що згадає на захисті моєї докторської мистецтвознавець Ольга Миколаївна Петрова.

До вступу в інститут мене готувало багато людей. Усі особи непересічні, усі, звичайно, мамині друзі. Леонід Владич, Петро Говдя, Борис Лобановський, Регіна Вартиванова, Володимир Цельтнер, Лідія Попова. Я ходив на лекції в Російський музей до Михайла Фахтаровича та Лідії Пелькіної, я не просто вчив, я забурював сотні імен, прізвищ, творів, запам'ятовував школи, напрямки, стилі. Мистецтвознавство тих років було наукою колегіальною. З Москви і Ленінграда, Львова і Донецька, до творчих зібрань у Седнів, що проходили щовересня і називалися «Говденьською осінню», збиралися мистецтвознавці. Ще у старших класах школи я слухав лекції і доповіді Селіма Хан-Магомедова, Валерія Прокоф'єва, Григорія Островського, братів Канторів, Работягова, Ніни Велігоцької, В'ячеслава Глазачева, Юхима Еткінда, Раїси Клішарової... При МОСХУ, ЛОСХУ, НСХУ працювали відомчі готелі. Проживання в такому готелі обходилося для членів, працівників Спілок та їхніх родин по 70 коп. за добу. Квиток до Москви по учнівському — 3 рублі. Навіть мізерна мамина заробітна плата у 127 карбованців і зовсім смішні мої підробітки дозволяли мені поїхати до Третяковської галереї, Російського музею, Ермітажу. Я проводив там тижні, а мама домовлялася в школі, аби не ставили прогулів. Я геть не знав хімії, фізики, математики, але дедалі більше заглиблювався у світ мистецтвознавства, літератури, історії, мови. Я напам'ятав знав експозиції практично всіх київських музеїв, Третяковки, Пушкінського і частково Ермітажу. Власне, стільки ж знала переважна більшість майбутніх моїх однокурсників. За два останніх шкільних роки я кинув спорт, але не кинув відвідування майстерні Юрія Мазуренка. Він був одним з перших приватних київських ювелірів. Доля звела його з мамою, бо здавати свої вироби в художній салон мали право лише члени спілки і народні майстри. Майстри проходили атестації щодва роки, показуючи свої творчі досягнення на комісії при Спілці художників.

Народних майстрів і професійних художників, що займалися ювелірним мистецтвом, у ту пору було обмаль: Мазуренко, Вірачев, Стародубцев, Шинкаренко, Маро, Гуцин, Рапай. Бурхливий розвиток вітчиз-

няного ювелірного мистецтва в Києві почнеться через 10 років. Стати учнем ювеліра було практично неможливо. Ця каста не приймала новачків. Вчити мене погодився лише Юра Мазуренко — колишній олімпійський чемпіон з важкої атлетики, людина обдарована і непересічна. Рік я був підмайстром і виконував найскладнішу і нецікаву роботу. Юра давав мені грошей, але зовсім небагато. І не тому, що шкодував їх, це була така умова фінансових розрахунків як частина навчання професії. Він неодноразово повторював, що за учнівство треба платити або відробляти. Я й відробляв. Відробляв і здобував знання. 1968-го зміг уже зробити свій перший самостійний ювелірний витвір — обручку із відкованою шинкою, двома маленькими мельхіоровими зернятками збоку від закритого каста. У каст виточив малесеньку бірюзинку. З моєї точки зору твір був бездоганим. Але, певно, Вчитель так не думав. Він сказав: «Можеш продати за десятку». Я зрадив, але не продав. Подарував. А в цей час далеко від Києва у дитячому візочку лежав мій майбутній опонент. Йому виповнився рік. Я збагнув, чого Юра платив мені мало лише тоді, коли вже мав власну ювелірну майстерню. Великі гроші затьмарюють учня, і той кидає основне навчання. Юра не хотів, аби я кинув мистецтвознавство, хоч заробітки ювеліра були більш ніж пристойні.

Буяла весна 1971 року. Я закінчив школу у сторічний її ювілей. Ніхто тоді і не підозрював, що вже через рік її підпалять і 92-ї легендарної школи на Леніна більше ніколи не буде.

Настав час вступних іспитів до Художнього інституту. Конкурс у той рік був жакликим. На десять традиційних міст кафедри мистецтвознавства претендувало сто двадцять поданих заяв. Багато хто із вступників подавали заяви по три, чотири, п'ять разів. Прийшли хлопці у військовій формі — звільнені з армії пільговики. Проте інтрига була ще в іншому. Серед абітурієнтів у списку значилися прізвища Касіян, Вронська, Лисенко, Мезенцев. Стало зрозумілим, що місць не десять. Я легко склав усі іспити із спеціальності, одержавши чесні п'ятірки з мистецтвознавства, історії та літератури. Залишався твір, якого я, зрозуміло, не боявся. Тем було декілька. Обрав для себе цікаву: «Тема боротьби за мир у творчості українських радянських письменників». Легшої було б годі шукати. Швидко написавши чотири сторінки, я одним з перших віддав написане і сидів разом з іншими в аудиторії. Екзаменаторка швидко прочитала роботу і кудись побігла, залишивши вступників без нагляду. Через кілька хвилин прийшов завкафедрою і декан. Зрозумів помилку лише тоді, коли Юрій Сергійович Асеев, проходячи повз мене, сказав упівголоса: «Дарма». 2/5 і напис червоними чорнилами: «Не повністю розкрита тема». Уже

знав, що біда неминуча. Так і сталося. Балів не вистачило. Пройшли лише ті, хто мав усі п'ятірки, і два золотих медалісти. У творі я написав, що за мир у всьому світі крім корифеїв вітчизняної літератури борються і молоді письменники — Василь Симоненко, Віталій Коротич, Іван Драч. Цього було достатньо. Я був у розпачі і не брав слухавки. Але Матрона Федосіївна сама прийшла ввечері до нас на Пушкінську. Ми жили у двох-стах метрах одне від одного. Вона подзвонила чотири рази у комунальний дзвоник, і мама відчинила. Вони плакали разом, а я кутив цигарку за цигаркою. Мама побігла в майстерню до Ади Рибачук і Володі Мельниченка. На ранок Ада пішла до Василя Захаровича Бородая — близького друга і ректора інституту. Маючи 18 балів, я проповз на заочне відділення. Перспектива була не трагічна, але й не проста.

Треба було влаштуватися на роботу і чекати на призов до армії. Два чи три роки, залежно від того, у які війська потрапиш, вилітали зі студентського життя. Насправді перерва розтягувалася на п'ять років, що й трапилося з моїм однокурсником Толею Криволапом і майбутнім головою Національної спілки художників Володею Чепеликом, який закінчив навчання в інституті кількома роками раніше од мене. Починаючи з курсу, де вчився Андрій Чебикін, хлопці з освітою служили рік. Щоправда така лафа тривала не довго.

У липні 1971 року я був зарахований на роботу до Музею народної архітектури та побуту у відділ Полісся на посаду наукового співробітника. Певно, долі було потрібно, аби я опинився в музеї, через що і не потрапив з першого разу на стаціонарне навчання. Життя почалось цікаве. Від тих подій промайнуло без малого півстоліття, і тому багато фактів сьогодні не можна ані підтвердити, ані спростувати. Байки тих часів стосовно створення такого потужного музею з фантастичним на ті часи фінансуванням і виділенням величезних територій, практично в міській зоні, стверджували, що хтось із українських висопосадовців відвідав скандинавський скансен — музей-село і вирішив зробити в Україні такий самий. Інша версія говорить, що причиною появи Музею народної архітектури та побуту була національна свідомість Петра Тронька — голови управління Українського товариства охорони пам'яток історії та культури з 1967 по 1988 роки, який переконав Петра Шелеста — першого секретаря ЦК КПУ, збудувати музей, якого раніше в державі не було. Я маю свою версію стосовно тих подій, хоча документально вона нічим не підтверджена. Це спрацювала підсвідомість. У нашій державі від часів знищення Центральної Ради і до дня сьогоднішнього все було і буде надалі підпорядковано політичній складовій. Змінювалася лише структура політичного

мислення, спрямована на ту нагальну потребу, яка домінувала на певному часовому проміжку. Кардинального зрушення в магістральній лінії ніколи не відбувалося. Одна людина чи навіть група людей нічого змінити самостійно не могла. Друга половина 1960-х ознаменувалася відродженням творчої незгоди, частково спровокованою нещодавною хрущовською відлигою, а частково тим, що від часів останніх масових арештів минуло десять років — одне покоління. Люди перестали боятися нічних дзвінків у двері оселі, вільно чи напіввільно розказували анекдоти про голову держави чи навіть співали пісеньку на кшталт: «Куба отдай наш хлеб, Куба возьми свой сахар, Куба Хрущева давно уже нет, Куба пошла ты на ...». У свідомості і підсвідомості людей поставала національна складова, практично знищена голодоморами, колективізацією, індустріалізацією, війною. У суспільстві загальному радянському кволо і обережно проростали паростки індивідуального. Усе частіше в містах люди спілкувалися українською, влаштовувалися вечори, клуби, диспути, де звучали вже не загальні лозунги. Виникли групи авторської пісні. В літературних і художніх колах заговорили про перших непогоджувальників — людей, які не побоялися виступити проти політики Спілки письменників чи Спілки художників. Слово «формалізм», яке ще два десятиліття тому звучало вироком, а для школи Бойчука означало фізичне знищення, вже не несло такої тотальної загрози. В майстернях художників почали з'являтися роботи далекі від офіційного творчого стилю-методу — соціалістичного реалізму. Літератори зверталися до робіт розстріляного відродження української прози та поезії 1930-х років. Зрозуміло, що такий процес некерованим бути не міг. І якщо творчий люд був зосереджений навколо спілок, усі інші — інженери, робітники, службовці, які мали небажані політичні погляди, залишалися без нагляду. На другу половину шістдесятих людей з недержавними поглядами вже було досить багато. Їх треба було об'єднувати в один простір для зручності стеження. У часи правління Петра Шелеста прокотилися дві великі хвилі арештів дисидентів: перша припала на серпень-вересень 1965 року. Тоді було заарештовано 24 особи, друга — січень-квітень 1972 (73 особи). У період між двома головними «акціями» органами КДБ республіки ізолювали 148 антирадянськи настроєних громадян. За ґрати потрапили Іван Світличний, В'ячеслав Чорновіл, Михайло та Богдан Горині, Василь Стус.

Новостворений музей національної культури і старожитностей став ідеальним місцем, де зібралися свідомі з усіх усюд. Люди кидали посади в інститутах, на заводах, в лабораторіях, аби влаштуватися в музей і важко там працювати задля відродження української історії. Умови

праці були дуже несприятливі. У 1970-1972-х, поки не буде відреставрована німецька кірха на Лютеранській, тоді Енгельса, музей матиме дві кімнати у флігелі музею Тараса Шевченка. За одним столом сидітиме три співробітники. Лише те, що науковці по вісім-десять місяців на рік перебуватимуть у відрядженнях та експедиціях, досліджуючи народне мистецтво та збираючи для музейної колекції старожитності Волині, Поділля, Полісся, Слобожанщини, півдня України, Карпат, залагодить ситуацію. Увесь колектив збирався лише на новорічні свята. Працювали за ідею — велику і справжню ідею відродження. Готелі у ті часи існували не в усіх районних центрах, що вже казати про села чи хутори. Ми ночували в селищних радах, на фермах, у школах, просто по хатах, у кузові бортової музейної машини. Музей просто неба, як влучно його назвали журналісти, саме таким і був для тих, хто змінив комфорт міського житла на бездоріжжя Батьківщини.

З осені мене перевели до новоствореного відділу Поділля. Наступний рік пройде у відрядженнях. Приїжджатиму до Києва лише за тим, аби взяти у спілчанській бібліотеці нову порцію книг, які читатиму і конспектуватиму вечорами. Не скажу, що читав при каганці, хоча випадки, коли на хуторах не було світла і тоді розводили керосинову лампу, бували. Я від першого і до останнього дня був під час перевезення із села Дорогинки Фастівського району унікальної трибанної козацької Михайлівської церкви 1750 року побудови. Це була важка і специфічна робота, коли треба було промалювати кожен дощечку не в переносному, а в прямому розумінні. Згідно з кресленням нанести номер, вибитий на квадратній бляшанці, і прибити його цвяшками до дерев'яної деталі. Коли вся споруда була промаркована, її треба було розібрати, зберігаючи тиблі — дерев'яні цвяхи, що закріплювали балки між собою. Розібрані конструкції оброблялися спеціальним розчином від шкідників і на платформах великих вантажівок перевозилися до Пирогово. Через рік церква виросла на території музею, де стоїть і зараз.

Крім важкої фізичної праці в Дорогинці трапилася ще одна історія, яка різко перекреслить мої юнацькі ейфорійні роздуми і мрії. Біля церкви постійно працювало декілька науковців: Юра Зморевич, Лесь Сергієнко, Валера Романов, Олександр Візир, Сергій Верговський і я. З Лесем Сергієнком ми жили в одній кімнаті і спали на вузьких ліжечках, що стояли впритул одне до одного. Вечорами я читав своє мистецтвознавство — історію Єгипту, а Лесь — своє. Ми здружилися і багато розмовляли, особливо коли в селі вимикали світло. Двічі він залишав експедицію, бо у Львові, де мешкала його дружина, у них народилося дитя. Лесь був еру-

дитом і розказував дуже багато мені раніше не відомих фактів, переважно з вітчизняної історії. На кінець експедиції в нашому гурті з'явився новий співробітник, який уважно дослухався до наших розмов. Освічений історик, він і сам часто говорив про щось цікаве. Не знаю, чи зрозумів Леся, але я не зрозумів нічого. Науковець був працівником КДБ. Одразу по поверненню до Києва Леся Сергієнка заарештували за націоналізм. Він відсидів десять років.

Новий 1972 рік у музеї святкували гучно. Було чому радіти, бо фонди швидко поповнювалися, а в Пирогово зводилися нові й нові об'єкти. Ковгар був завфондами і найстарший працівник музею, а я наймолодший. Мені 17, йому під 60. На новий рік нас одягнули у спеціально взяте у театрі вбрання Нового і Старого років. На службовому рафіку ми об'їхали зо два десятки наших співробітників, вітаючи їхні родини, і особливо дітей, з Новим роком. Нас усюди пригощали і на останніх відвідинах ми вже ледь стояли на ногах. Я жив у одній хвилині ходу від музею, і якось до дому доповз. Ковгар з водієм залишились ночувати в музеї. Після нового року Ковгар зник. Пішли чутки, що його було направлено до спеціальної психіатричної лікарні. На відкритих партійних зборах заступник директора Віктор Шмельов повідомив, що завідувач фондами був запеклий націоналіст. Більше про цю людину я нічого не чув. Жити стало моторошно і страшно. Про арешти ніхто не згадував. Анекдотів уже ніхто не розповідав. Люди працювали, як і раніше, до виснаження.

У відділі Поділля працювати було цікаво. Вінниччина, Хмельниччина, частково Тернопільщина. Кордони Поділля сягали від межі київської області до Молдавії. За рік я сходив ногами сотні сіл, перемалював десятки хлівів, степок, повіток, млинів, кузень, церков. Ми фотографували і замальовували, аби зберегти колір, фасади сільських подільських хат, записували фольклорні пісні, вивчали народне ткацтво та вишивку. Я розбирався у орнаментах і в конструкції народного костюму, у малюнках на глечиках та горщиках, у формах керамічного посуду і, звичайно, в архітектурі сільського житла. 1972-го експедицій поменшало. Фонди і фотолабораторія переїхали з нижньої Лаври до кірхи, декому з науковців треба було приїжджати на роботу в Пирогово, бо активно йшла підготовка до відкриття експозиції. Добиратися до скансена було вкрай важко. На дорогу в один кінець витрачали дві, а то й дві з половиною години. Вибратися звідти було ще складніше, бо якщо не встигав на останній автобус з боку Корчуватого, треба було до проспекту Науки йти пішки.

Серед уже запущених експонатів була кузня. Справжня сільська кузня, перевезена звідкись з Полісся. В кузні працював дід і молодий хло-

пець. Хлопця звали Олег Стасюк. Ми швидко здружилися і весь вільний час я проводив у кузні або на подвір'ї коло кузні. Олег працював з ранку до вечора. Йому подобався процес ковальства. За задумом дирекції музею ковалі мусили виробляти залізні деталі до архітектурних споруд і реманент для внутрішнього та зовнішнього оздоблення експозиції. Крім того, відвідувачі могли ознайомитися з процесом ковальства. Роботи було багато, але ніхто не заперечував, аби ковалі працювали і для себе. Старший коваль брав якісь замовлення, а Олег робив виключно творчі речі. Він був фанатом ковальства. Одного разу, ввечері, я спізнився на автобус і мусив вертатися до музею. Виявилося, що Олег частенько залишається в кузні ночувати. Я залишився на ніч, і з того часу став залишатися в музеї регулярно. Ночували в просторій хаті заможного селянина з дозволу її наглядачки, яку задобрювали цукерками. В Києві ми жили недалеко один від одного. Він біля старого ботанічного саду на Микільсько-Ботанічній, а я на Пушкінській. Попиваючи біле міцне, розмовляли про мистецтво, часом я допомагав йому в кузні, працюючи на примітивному обладнанні кінця 19 сторіччя. Далі наші шляхи розійшлися. Я вчився в інституті, а Олег почав працювати з Сашком Міловзоровим. Вони стояли у витоків відродження вітчизняного ковальства. Пізніше Олег перейшов до кооперативу «Ремесла», а я організував власну ювелірну майстерню. Ми часто бачились, бо він любив бувати серед ювелірів, а я серед ковалів. Ми дружили до самої його смерті. У моїй пам'яті він був і залишається світлою людиною. Три ковані хвіртки для моєї дачі в Опішні ми зробили разом. Дачі давно немає, а хвіртки є.

1972-го мені мало виповнитися 18. Я готувався до осіннього призову до війська і за порадою Леоніда Владича екстерном складав іспити у художньому інституті. Леонід Володимирович порадив здавати одразу два періоди кожного предмета і за два курси. Я так і зробив, і на кінець літа вже був студентом третього курсу заочного відділення мистецтвознавчої кафедри художнього київського інституту. А далі трапилося несподіване. До мене додому зателефонував декан Юрій Асеев і запропонував перейти на стаціонар, бо там звільнилося місце. Дівчина йшла у декрет і написала заяву на переведення до заочного відділення. Решта моїх однокурсників по заочному були з інших міст або працівники у віці чи на посадах, і стаціонарне навчання їм було нецікаве. На вересень я прийшов на третій курс стаціонарної форми навчання Київського державного художнього інституту. Казкова пригода, в яку я й досі не можу повірити.

Три наступні роки стали одними з найкращих миттєвостей мого життя. Курс був ідеальним. Десять дівчат і чотири хлопці. Усі інтелек-

туали, усі ерудити. Ми міцно дружили між собою і з художниками, у нас не водилося інтриг. Ми їздили на практику до Росії і Прибалтики, відвідували музеї, багато читали і багато знали. Але найголовнішим багатством студентської пори були наші вчителі. Одне з тих везінь, яке випадає раз на життя. Спілкування з мистецтвознавцями світового рівня, з елітою вітчизняної інтелігенції Платоном Білецьким, Людмилою Сак, Петром Говдею, Оленою Говдею, Людмилою Міляєвою, Леонідом Владичем, Юрієм Асєєвим, Олександром Тищенком, Ганною Заваровою, Тетяною Орловою піднімали планку самосвідомості і створювали бажання невпинно працювати. Ми не прогулювали лекцій і виконували всі завдання. Нам було комфортно і радісно вчитися. Практично ніхто не зрадив професії. Молодими померли Женя Кривенко і Микола Костюченко. Минулого року не стало Лариси Бондар. Із чотирнадцяти випускників 1975 року двоє стали докторами мистецтвознавства, троє заслуженими діячами мистецтв України, двоє були кураторами національних проектів на Венеційському бієнале, один лауреат Шевченківської премії і один професор. Сподіваюся, що Вчителям не буде за нас соромно.

Вихором пролетіли три інститутські роки. Навесні 1975-го я — дипломований спеціаліст-мистецтвознавець, одержав розподіл на Українське телебачення, у редакцію дитячих та юнацьких програм як редактор. Робота журналіста на радіо і телебаченні мені була знайомою. Після заступництва у Лідії Рачковської в кабінеті живопису Київського художнього інституту (1958-1962 рр.) мама повернулася до журналістики і була редактором радіопередач про мистецтво у літературній редакції Держтелерадіо. Тож, зрозуміло, я бував у редакції, бачив величезну за розміром дивну апаратуру, пересувні студії на автомобілях «Волга». Це не могло не вабити. Я їздив з мамою у відрядження до села Болотня Іванківського району до дивної художниці Марії Примаченко, до народних майстрів-гончарів села Дибинці, на інтерв'ю до бельгійського представника опору під час війни. В інститутські роки наші друзі — редактори Ніна Новоселицька, Валя Дуб, Тамара Бойко, Валерій Лапікура давали мені можливість заробити копійчку. Як позаштатний кореспондент, я робив передачі про мистецтво. До двадцяти п'яти карбованців стипендії, яка була не завжди, додавалося 40-50 карбованців «радійних». Та справа навіть не в грошах. Спілкування з Сергієм Григор'євим, Олексієм Артамоновим, Віктором Шаталінім, Ігорем Григор'євим, Михайлом Дерегусом, Саламом Заде і десятками інших художників було щастям.

Представник телебачення, який був присутній на випускних іспитах і на захисті мого диплому, обіцяв, що я буду робити цикли передач про

мистецтво для шкільної молоді. Тоді мені це сподобалося. Реальне життя виявилось зовсім іншим. Про мистецтво встиг до армії зробити аж дві телепередачі. Основною роботою стали репортажі зі шкіл, гуртків, спортивних майданчиків. Нецікаво. Єдиним яскравим спомином залишається Дід Панас – актор Петро Юхимович Вєскляров, який працював у передачі «Катрусин кінозал» та «На добраніч, діти» і виголосив на всю країну знамениту фразу: «Отака х...я, малятка». Це не вигадка, як стверджує тодішній редактор Володимир Заманський, який сидів за столом ліворуч од мене, а правда. Стіл редакторки Каті, за яким перед ефіром сидів Дід Панас, межував з моїм, у нас були спільні олівці і ручки.

На осінь мене призвали до лав армії. Я пішов до війська. Батько пропонував домовитися з військовими друзями, які друкували свої оповідання і спомини в його журналі. Обіцяв службу на Подолі. Але я відмовився. Напевно, дарма. Про армію не скажу нічого, ані хорошого, ані поганого. Сало, як сало. Я не виріс, не змужнів, не подорослішав. У загальному розвитку це був крок назад, бо на політичних заняттях нам читав лейтенант лекцію «Дитячі роки Леніна». Після творів Юнга, Фрейда, Канта, Гегеля це було трохи дивно. Неприємність крилася попереду. 1976-го в країні відбулися супер масштабні навчання. Нас, піхоту, перекидали з місця на місце, з регіону до регіону. Сьогодні я роблю висновки, що це була підготовка до Афганістану. Машина — бортовий ГАЗ-66 зупинилася коло колодязя. Всі, хто напилися води з колодязя, захворіють на жовтяницю невідомої раніше формули. Криниця для спраглих стане смертельною для одних і такою, що змінить життя для інших. З Москви до шпиталю, де я лежав з такими ж, як і сам жовтенькими воїнами, понаїхало багато особовців. Детально розпитували про маршрути, зупинки, контакти. Виявилось, що про колодязь згадають усі. Він був отруєний. На все життя мені не можна вживати алкоголю. Це була майже трагедія. На день сьогоднішній я відсвяткував сорок років тверезості. Жах! Від тієї доби залишилося кілька газетних вирізок з моїми статтями і оприлюдненим наказом Міністра оборони СРСР маршала Устинова про звільнення солдатів та старшин строкової служби в листопаді 1976 року. Отакої. Призивав Гречко, звільнив Устинов. Серед десятка збережених листів залишилися листи до мене від Ади Рибачук, Олени Кодьєвої, Оксани Жирко, Сашка Солов'єва, Миколи Костюченка. Я їх бережу.

«Дембель неминучий, як і крах світового імперіалізму». Такі слова написані на першій сторінці практично кожного дембельського альбому. Восени 1976-го, у приталеній шинелі і в ялових чоботах з чистими погонами гвардії рядового я вийшов з потяга на київському вокзалі. Ми по-

прощалися з Льошею Муричем, який хотів ще до ранку дістатися рідного Чернігова, а у війську залишався ще на півроку інший Льоша – Пурхало, мій друг. (Сьогодні Льоша живе у Балтиморі). Я сів на перший тролейбус і поїхав до центру. Армія давала можливість не повертатися на телебачення, чим я і скористався. Вчергове повезло. На Київському заводі художнього скла звільнилася посада мистецтвознавця у асортиментному кабінеті. Це була удача. Заробітна плата 170 карбованців плюс прогресивка плюс тринадцята зарплата. Настала реальна можливість утримувати родину. 1976 рік був високосним. 19 січня 1977-го я одружився з Мар'яною Євтушенко, моєю однокласницею. Весілля святкували у ресторані «Лейпциг». Для гостей співала скандальна Люба Успенська. В кінці вечора я дав їй 50 карбованців. Подружнє життя було довгим і складним, і закінчилося через тридцять п'ять років. Народився син Костя, який став талановитим професійним художником-живописцем. Напевно, я не був зразковим чоловіком.

Дві глобальні дороги мого життя йшли паралельно: мистецтвознавство і ювелірне мистецтво, часом випереджаючи одна одну. З двотисячних років мистецтвознавство перемогло остаточно.

Робота в асортиментному кабінеті на заводі художнього скла була цікавою. Нові люди, нові твори. Раз на квартал, на художні ради приїжджали митці з усієї України. Заводські художники затверджували нові роботи для серійного або малотиражного виробництва. Персонально для кожного митця, чиї роботи проходили раду і одержували рекомендацію для тиражування, наставало маленьке свято, бо авторові тиражів додавали у заробітній платні. Рада закінчувалася могутнім бенкетом. Часи були веселі. Пізніше ми, мистецтвознавці, ці роботи описували, складали паспорти, наклеювали фото і залишали на зберігання. Я знав більшість склярів країни, брав участь у конференції в Гусі-Хрустальному, але найголовніше — вивчив усю технологію варіння скла і його обробки у гутному і кришталевому форматі. Вивчив не з книжок, а в цеху, коло печей. Мистецтвознавство було моєю професією. До чергового «ліття» заводу я написав буклет, а в журналі «Декоративное искусство СССР» опубліковано мій матеріал поряд з Адою Сафаровою, Людмилою Крамаренко та Леонідом Смирновим — метрами російського мистецтвознавства. Та трапилося таке. У ЦХКТБ (Центральному художньо-конструкторському технологічному бюро) Укрхудожпрому відкривали новий відділ мистецтвознавчих досліджень. Відомство одне — Міністерство промисловості будівельних матеріалів. Мене почали переманювати, заохотивши вищими заробітками і посадою і, врешті, переманили. Посаду справді дали

вищу — старший науковий співробітник. Грошей більше було рівно три місяці. Далі сума зрівнялася із заводською і врешті стала нижчою. Я повернувся до того, з чого починав — експедиції, пошуки нових зразків народного мистецтва, розробка нових моделей для втілення у місцеві цехи та арт-ілі під патронатом Укрхудожпрому. Те саме, вид з боку. Працювати ставало усе менш цікаво. На допомогу прийшло відкладене на декілька років ювелірне мистецтво. На той час я вже був членом молодіжного об'єднання СХ СРСР і мав право здавати свої твори до художнього салону. Але головним було інше — можна було переходити на вільні хліба, тобто не ходити щоденно на роботу і при цьому не бути дармоїдом і не потрапляти під статтю. Маленька майстерня у 10 квадратних метрів на вулиці Стрілецькій перетворилася на справжній мініатюрний ювелірний цех. Почалася нова сторінка життя. Не мистецтвознавчо-ювелірна, а навпаки, ювелірно-мистецтвознавча.

Крім художників, акторів і спортсменів, усе інше населення від шкільного до пенсійного віку мусило ходити на роботу. Практично так і було. Не ходили обрані — актори, музиканти, митці. Я потрапив до цієї славної касты. Згодом прийде до влади Андропов і почнуться облави серед денних сеансів в кінотеатрах, на бензинових заправочних станціях і просто на вулиці. Спільчанський білет ставав золотим. Це була індульгенція від соціалістичного кретинізму і потурань прав людини. Ювелірне мистецтво захопило мене цілком. Рік збирав майстерню, рік відшліфовував майстерність, а на олімпійський вісімдесятий уже міцно стояв на ногах. Заробітки високі, але головним досягненням стало те, що віра в себе перемогла рутинність. Віра, Надія, Любов і мати їх Софія. Не було хіба що матері. Переважна частина моїх колег перехід на власні хліби не схвалювала. Залишитися без стабільного, хай і невеликого, заробітку люди боялися. Я увірвався туди, куди не пускали з вулиці. Каста ювелірів країни складалася з трьох десятків митців, майстерні яких виробляли ювелірні твори, мали право реалізації своєї продукції у художніх салонах, а обрані досягали рівня Худфонду країни, що потроювало офіційні заробітки. Мені комфортно працювалося з металом. Не знаю, чи прокинувся дідів ген коваля, чи справді магія металу причарувала, але мій робочий день тривав по шістнадцять годин. Було цікаво відкривати для себе нові й нові таїни, відковувати мініатюрні деталі, шукати нові форми, створювати нові зразки. Я придумав технологічну філігранну модель — «Листок», яка в різних варіаціях тиражувалася відрами. Попит на «Листок» тривав майже десять років і приніс мені цілком заслужене благополуччя. З моторолера «Електрон 150» я пересів на престижну «Яву 350», далі

на «Запорожець», а через рік на мрію дитинства — «Жигулі 2101». Я знав усіх художників — ювелірів центру, сходу, заходу країни і Криму, який завжди стояв осторонь. Ми конкурували, дружили, їздили в гості одне до одного, дарували коштовності на ювілеї, допомагали діставати дефіцитні інструменти та матеріали для виробництва і ніколи не залазили на чужі території впливу. За неписаними законами таке суворо каралося. Мої роботи потрапляли на художні виставки та ярмарки. Початок вісімдесятих різнився від попередніх періодів реальним спокоєм, великими грошовими замовленнями у всіх видах і жанрах образотворчого мистецтва, а також тотальним конформізмом. Потужно працювали творчі групи в Седневі, Гурзуфі, Очакові, Дзинтарі, Майорі, Паланзі, Сенежі. Система пропонувала ситість в обмін на мовчання. Переважна більшість і не думала протестувати. Про секретарів комсомольської та партійної організацій ходили анекдоти, в кожному колективі були люди, які уважно слухали, про що говорять товариші. 1981-го я вже так скучив за мистецтвознавством, що почав писати тексти для себе. Публікацій у ці роки небагато. Але швидко перебудувати свій спосіб життя і мислення не вдалося. Мистецтвознавство «образилося» і достатньо довго матеріали не «клеїлись». Щось увесь час заважало. Перший серйозний текст буде написано і оприлюднено лише 1982-го. Сусідка по будинку на Курганівській і близький друг родини Марфа Ксенофонтівна Тимченко — люба Марфуша, сестра, аби статтю про неї написав саме я. Мотузка розірвалася, і з мішка знову посипалися мистецтвознавчі дослідження. Але й ювелірне мистецтво в моєму житті уже не могло претендувати на першість. Минули роки, поки два стрімких потоки мого буття не примирилися. Мистецтвознавство перетворилося на таке собі елітне хобі. Грошей за статті практично не платили, головну оплачувану доповідь у Спілці я намагався не брати, навіть тоді, коли пропонували, бо розумів, що багато моїх колег заробити на стороні не можуть. За книжки і каталоги грошей не брав. Біжутерійна ювелірка годувала пристойно, навіть у роки чорнобильської трагедії. Вищим моїм досягненням у металопластиці стали просторові емалеві композиції, зроблені в творчій групі, у Седневі 1987 року. До цього творчі групи прикладників були лише керамічні і «текстюльні». Ми з Олександром Міловзоровим запланували і втілили у життя давню мрію — справжню творчу групу металопластів. Складність полягала в тому, що керамічна пічка в Седневі вже була побудована, для текстилю потрібні були лише нитки і верстати, з якими художники приїжджали самі. Специфіка ювелірного виробництва складна і багатогранна. Ми двічі завозили необхідне з моєї майстерні. Привезли муфелі, вальці,

емалі, каменерізний пристрій, багато інструменту. Олег Стасюк з друзями у ковальському цеху на Ямській зварив мені спеціальний верстат, що розбирався і вміщувався на задньому сидінні «Жигулів». Окремо купили вогнегасники, лопати і гостроносі відра, аби були виконані протипожежні норми. Творча група працювала два місяці. Керівником виступив нинішній голова кримських художників, відомий сімферопольський кераміст Антон Павлючик. До складу першої вітчизняної творчої ювелірної групи увійшли Генадій Медер із Запоріжжя, Анатолій Спіранський із Сімферополя, родина Смирнових — Ельза та Женя із Керчі і я з Києва. Девіз групи був «Забуті емалі». Усі учасники зробили творчі роботи з використанням емалі — традиційної української техніки. Я виконав дві просторові композиції великих розмірів. «Біг» та «Янголи пекла». Схоже, що це було нове слово у вітчизняній емал'єрній пластиці. У тодішньому образотворчому мистецтві вже існували площинні емалі Сашка Бородая і цікаві твори Віталія Хоменка із застосуванням перегородчастої емалі. Емалі також використовувалися у народних промислах західної України, але об'ємного твору із залученням великих мідних конструкцій, тифованих великих за розміром (до 50 сантиметрів) листів, укритих емалевим малюнком, на виставках раніше не було. Група пройшла успішно. Усі твори — кераміка, текстиль, метал, два місяці експонувалися у Трапезній Михайлівського монастиря, яка в ті часи була муніципальною художньою галереєю. Кращі роботи відібрали на всесоюзну виставку у Московський Манеж. Мої «Янголи» потрапили до Москви, де було представлено твори кращих художників усіх п'ятнадцяти республік. 1989-го у «ДИ ССРСР» за номером 7/380, на другій сторінці журналу композицію «Янголи пекла» буде надруковано разом з творами Нелі Юсупової, Олександра Бородая, Людмили Красюк, Наталі Борисенко, Марти Базак. Це був триумф. Більш популярного мистецького видання імперії не було. Відгомін подій тих буремних у мистецькому сенсі років розкочується хвилями брехливої ненависті й досі. У енциклопедії художнього металу я прочитав, що мої емалеві просторові композиції виконані на початку ХХІ століття і є доповненням творчості львівського творця Петра Старуха. Ну що ж. У мистецтвознавстві буває і таке. П'ятнадцять років туди чи сюди — не відстань. Щоправда, на час виконання «Янголів» високоповажний львів'янин був студентом третього курсу Академії і, як пише довідник спілки художників, працював з деревом. Нехай їм щастить. І митцю і мистецькому критику.

Час збігав. Молодіжне об'єднання давало спілчанські пільги до 36 років включно. Треба було вступати до дорослої Спілки художників. Процедура вступу тих років була таємнича і більш ніж не проста. Вступ три-

вав два роки і проходив у п'ять етапів. Фінал відбувався на заключному пленумі в Москві. Там і видавали посвідчення. Обов'язковою складовою вступу до мистецтвознавчої секції доби розвиненого соціалізму була надрукована книга. Для переважної більшості це непереборна умова. У крайньому разі книгу могли замінити декілька каталогів із вступними статтями. Але і це виконати було вкрай важко. У видавництвах, яких було лише кілька на п'ятдесятимільйонну республіку, перспективні плани версталися на десятиліття наперед. Численні комісії розглядали заявки, їх погоджували, коригували, редагували. Люди стояли роками в чергах. Друкували не всіх. Перш за все треба було знайти тему. Краще сприймалися монографії. Я збагнув, що досвід, набутий за роки праці на заводі Художнього скла, стає у реальній пригоді. Монографія мусить бути про «скляра», тобто художника, який працює зі склом. Я обережно підійшов до кожного з шести митців, що працювали на КЗХС. Першою відмовила Лідія Мітяєва, бо про неї уже писав Ігор Верба. Другим відмовив Іван Зарицький — головний художник підприємства, бо мій рівень для нього був замалий. Про Олега Балабіна писала його дружина, Володі Геншке книга і клопоти були не потрібні. Залишався Іван Аполлонов. Я зайшов до нього в заводську майстерню і здалека почав розмову. Геніальний Іван — кращий з кращих «склярів» світу, погодився одразу. Він був художником Господньої милості, власником могутнього таланту, людина щедра, душевна, без подвійного дна. Він погодився на цілковиту аферу, яка, як не дивно, спрацювала. Чесно кажучи, йдучи до заводських митців, я вже мав деякі напрацювання. У видавництві «Мистецтво» працювала мистецтвознавець Людмила Масловська. З нею про мене дуже обережно поговорив Володимир Цельтнер. Я прийшов до редакції з джентльменським набором — шампанським, цукерками та індійською розчинною кавою. Досі пам'ятаю цю зустріч. У малесенькій кімнатці сиділи Мілочка і Юра Іванченко, а в ще меншій кімнатці поруч Ніна Прибега. З Ніною я вчився разом на заочному, а її чоловіка — архітектора Леоніда Прибегу знав по кількох випиваннях та закусованнях, що регулярно відбувалися у майстерні Вадика Шемотюка — мого друга. Я виголосив мету приходу, але жодної відповіді не отримав. На вулиці буяв бузок. Восени ми знову зустрілися з Мілочкою у Седневі на «Говдинських читаннях». Там і виник план дій. Міла запропонувала на перший погляд абсолютно аферистичну ідею. Пропрацювавши у видавництві довгі роки, вона бездоганно володіла ситуацією. Пропозиція була такою. Без дозволу і погодження за власний кошт я роблю книгу: текст, макет, фотографії. Сенс дії полягав у тому, що високоповажні метри мистецтвознавства набирали собі тем і часто

їх не виконували у намічені строки. Один із дописувачів видавництва не приніс у вересні тексту і відеоряду — слайдів. Стало зрозуміло, що намічається «вікно». Попереду був жовтень і листопад. Якщо на десяті числа грудня усе буде готово, можна звертатися до керівництва з пропозицією заміни автора. Тобто незроблену книги замінити на готову. Для цього необхідно було організувати листа від Міністерство промисловості будівельних матеріалів і від Спілки художників. Спілчанський документ зробили швидко. З міністерським трохи повозилися. Допоміг Олег Гуцин, який був тоді головним художником міністерства і близьким другом Івана Аполлонова. Усе тримали в таємниці. Працювали по двадцять годин на день. Я писав, складав каталог, возив на своєму авто на зйомки. Приватно домовилися з фотографами з видавництва, бо лише їх фото проходили на видавничій раді. Іван справно розраховувався за плівки і реактиви. Станом на перше грудня все було готове. Подробиць не знаю, бо Мілочка померла, а Юра мовчить і досі. Певно, до високого керівництва ходила Ніна Прибега. І сталося диво. Моя робота пройшла раду і негайно була затверджена. У лютому 1985 року тираж побачив світ. Це була перша в Україні монографія про художника-скляра. Видання мало ефект бомби, що розірвалася, а мені відкрився шлях до вступу у Спілку. Як з'ясувалося пізніше, радів я зарано. З маловідомого мистецтвознавця я опинився у центрі уваги мистецтвознавчого і «скляно-кришталевого» поля. Про красиву кольорову книгу, з сотнею кольорових репродукцій, з портретами Івана Аполлонова і великою вступною статтею про його творчість гомоніли на сорока тоді працюючих скляних та кришталевих заводах України, в майстернях на Перспективній, Дашавській, Філатова та Сошенка. Офіційна Спілка мовчала. Телефоном мене привітала Фаїна Петрякова зі Львова і колеги з редакції ДИ ССРСР. Я подав документи на вступ. Секція і Київське Правління пройшли гладенько. Настала черга Республіки. Отут і почалося. У день засідання Республіканського правління в газеті «Говорить і показує Україна» (скорочено ГПУ), де зазвичай друкують програми теле- і радіопередач на тиждень, з'явилася пасквільна, повністю брехлива, з перекрученими фактами стаття-рецензія на мою книгу. Газета вийшла з типографії о сьомій ранку, а о десятій вона вже лежала перед кожним членом Спілчанського уряду. 50 членів Правління читали про мене. Як не парадоксально, ефект був зворотній. Гнівню виступив Голова ревізійної комісії Олексій Артамонов. Його підтримали Віктор Шаталін і Тетяна Яблонська. Обурився Петро Говдя і Олександр Данченко. Отже, я пройшов одноголосно. Мама, Рада Даскалова, Людмила Турунова, Зоя Кучеренко, Оля Баранова, Регіна Вартеванова, Юля Кулі-

ковська спочатку напилися валеріанки, а по обіді шампанського. Зробити таку подлянку було дуже не чесно. Ваня плакав від люті і сорому за тих, хто це замовив і тих, хто виконав. Газета, яку читають бабусі, в цей тиждень стала напрочуд популярною. До мене телефонувало багато людей. Одні співчували, інші приколювалися. Врешті я не витримав і пішов до редакції славної газети. У видовженому кабінеті за Т-подібним столом сидів мужчина. Він був паралізованим і сидів у візочку на колесах. Це був головний редактор. Він подивився на мене і сказав: «Ви, певно, прийшли мене бити. Вибачте. Не міг відмовити». Я розвернувся і тихо вийшов з кабінету. На вулиці Неманській сяяло сонце. Сьогодні немає в живих того, хто замовив, і того, хто написав цю статтю, злякавшись поставити своє прізвище, і того, хто розклав. Усі повмирали. Матеріал вийшов у світ у кращих традиціях боротьби з українським буржуазним націоналізмом. Тобто — без підпису. Для багатьох моїх попередників такі статейки закінчувалися таборами та розстрілом. На кожного страченого українського митця від тридцятих до сімдесятих були донос і аналогічний пасквіль у пресі. Врешті, ситуація мене ще більше загартувала, додавши рубця на серці. Через місяць вийшла друком справжня мистецтвознавча аналітична розвідка про першу українську книгу, присвячену чудовому художнику Івану Григоровичу Аполлонову, написана Петром Івановичем Говдею, який не давав образити будь-кого зі своєї пастви. Через рік я став офіційним членом СХ СРСР. Членський білет, підписаний Айдаром Салаховим, мені вручали в Києві.

Початок вісімдесятих звів мене з непересічною людиною, кращим українським керамістом минулого сторіччя, живописцем, графіком, склярем, митцем, який відродив вітчизняне ковальство, організатором і духовним наставником творчих груп прикладників у Седневі — Олександром Міловзоровим. Ми плідно пропрацювали багато років, придумали і організували об'єднання «Триптих», виконали багато керамічних творів і допомогли багатьом художникам знайти свій творчий шлях у мистецтві. Чорнобильську трагедію ми пережили разом. На день мого народження 12 травня 1986 року я організував виїзд шести автомобілів з художниками та їхніми родинами до Криму у селище Ельтиген, яке тоді називалося Героївкою. Ми прожили в Криму майже рік, маючи майстерню на Керченському склотарному заводі, шамот, барвники, печі для випалу з бажаними 1300 градусами і керамічне замовлення на оформлення великого нового санаторію в Євпаторії. Замовленням поділилися Сімферопольські художники на чолі з Анатолієм Бородкіним. За це їм слава і глибока подяка. Ми жили між Керчю та Києвом, організувавши у Героївці

щось на зразок постійно діючої творчої групи. Туди приїжджали Неля і Володя Юсупови, Женья і Анатоль Бороджіни, Вітя Баррас, Олег Гуштин, Юрій Барановський, Олексій Косулін, Олександр Задорін і Вітя Данилов з Ленінграда та багато іншого прекрасного творчого люду. Я щось писав, але мало і безплідно. Мистецтвознавство не було на часі. Воно не було потрібно насамперед соціуму. Треба було виживати. Художнє життя по-трошку налагоджувалося. Мало по малу щось із написаного друкувалося, але прожити мистецтвознавством було не реально. Гірше продавалися в салонах твори ювелірного мистецтва. На порозі стояли страшні 1990-ті. Друга у мистецтвознавчому житті перерва цього разу затяглася майже на десять років. Коли заробітки впали до критичної межі, я сів за кермо власного автомобіля і почав заробляти таксуванням. Іншого виходу не було. Грошей було взяти ніде. Нелегальний, важкий і небезпечний промисел допоміг вижити. У наукових інститутах зі співробітниками розраховувалися гречкою. 1990-ті пережили важко. Ключовим словом тих років було «байдужість». Держава розпорошилася на тисячі окремих господарств, у яких кожен вів свою політику, не питаючи згоди і думки іншого. Культурне художнє життя затихло. У Спільці проходили традиційні, часом зовсім малоцікаві виставки. Тихо помер Художній фонд і з ним щорічні ярмарки. Усе перекотилося до суто комерційної складової. До Києва почали з'їжджатися митці з областей, бо в маленьких містах і селищах твори мистецтва взагалі ніхто не купував. Відкривалися нові приватні галереї, де з митців дерли три шкури, і за двотижневу виставку треба було віддавати два твори. Почався час дикого капіталізму, щось на зразок Америки тридцятих. Відсутність художніх рад і можливість пропонувати для продажу будь-що сильно понизили загальний рівень творчого і комерційного мистецтва. До Андріївського узвозу потяглися навіть дуже відомі у минулому художники. Голод диктував свої правила. Зупинені цехи на комбінатах системи художнього фонду викинули на вулиці сотні людей. Щось треба було придумувати. Ми з трьома друзями організували кооператив «Ювілекс». Наявність розрахункового рахунку трохи вирівняло ситуацію, бо приватні особи твори мистецтва практично не купували. Залишалася надія реалізації творів у державних чи напівдержавних підприємствах та організаціях, а тим був потрібен безготівковий розрахунок. Те ж стосувалося художніх салонів у Москві, Ленінграді, Ташкенті. «Ювілекс» сильно допоміг. Притулок у ньому знайшли не лише ювеліри, але й художники, які працювали у текстилі, ті, хто робив шкіряні прикраси і, звичайно, керамісти. Демократична прозорість ведення художнього господарства протримала кооператив до середини двотисячних.

Після занепаду і практичної бездіяльності мистецтвознавчого поля в Спільці художників з середини 90-х почалися слабкі рухи відродження. Прокинулася секція критики і мистецтвознавства. Практично це була приватна ініціатива тодішнього голови секції Михайла Олександровича Криволапова. Творчі групи припинили своє існування, оплачена доповідь на республіканських художніх виставках почила в Бозі, каталоги не видавалися. Аби підтримати бойовий мистецтвознавчий дух, голова придумував заходи, які мали згуртувати колектив. Однією з таких акцій був огляд преси. Малося на увазі, що члени секції досліджували окремі видання журналів та газет і робили аналіз мистецтвознавчих чи літературознавчих критичних матеріалів, надрукованих на шпальтах видання. Мені зателефонували з бюро секції і запропонували дослідити журнал «Вітчизна». Я з радістю погодився, бо це була перша зацікавленість мною за останні десять років. З того часу мене почали активно запрошувати на бюро, а 1997-го обрали спочатку членом бюро секції, тоді наступного 1998-го — заступником голови. Заступників у голови — Михайла Олександровича Криволапова було два — Анатоль Мороз і я. Анатолій Леонідович жив між Москвою і Києвом і тому лівову частку рутинної секційної роботи вів я. Але мені це подобалося. На перевиборах 1998-го головою став Анатоль Мороз, а я заступником. Відтоді практичне керування секцією лягло на мене. Колишній всесильний голова Художнього фонду Української РСР Анатоль Леонідович Мороз був людиною публічною. Його поважали і до нього прислухалися. Мистецтвознавець за освітою, він довгі роки керував Фондом і досяг небачених результатів. На рахунках Фонду лежали мільйони карбованців, у кожній області працював комбінат, фонд мав розгалужену систему народних промислів, при фонді працювали мистецтвознавці, економісти, аналітики. Зрозуміло, керівникові такого рівня секція була замала. Ми ретельно проводили засідання бюро, вирішували незначні проблеми в контексті спілчанського життя, але реальної влади не мали. До мистецтвознавців ставилися як до прислуг. Крилата фраза Василя Касіяна, яку неодноразово повторював Мороз: «Де нам взяти таких мистецтвознавців, які б про нас за наші гроші писали правильно». На превеликий жаль, це було актуально. Анатоль Леонідович, з яким я був другом і мав одну на двох двадцятиметрову майстерню на Горького, несподівано захворів і швидко помер. Я залишився виконуючим обов'язки голови. Це не всім подобалося. І насамперед не в захваті було керівництво Київської організації Національної спілки художників України. Власне, усе було зрозумілим. Я не мав досвіду керування великим підприємством, і за своєю природою не був конформістом. Напівтони

у стосунках, навіть з високим керівництвом, для мене були неможливі. Я виріс на Солом'янці, де все вирішувалося кулаком, силою і хитрістю. Я тричі ходив на тирло, це коли йшла стінка Солом'янських на стінку Костопалівських із Совських озер. У першому ряду виставляли найменших — школярів перших класів, а за ними старшокласники, і зовсім позаду дорослі з кастетами і велосипедними ціпками. Ми билися не до удаваної, а до справжньої крові. Першими билися наймолодші. Один раз я програв, бо суперник був старший за віком, і два рази виграв. Востаннє бригади зібралися величезні. З нашого боку було до п'ятдесяти, з їхнього не менше. У Солом'янських головував старший хлопець з поганялом Кіт. Кіт підзвав мене і сказав: «Треба щоб усе скінчилося на малих. Інакше повбиваємо одне одного. Підеш перший. Той, хто вийде проти тебе, буде сильніший. Не сди. Вдареш по нозі у коліно. Він зупиниться, а тоді два рази в ніс і в голову. Тільки швидко. Тобі нічого не буде. Ми за своїх стоїмо. Ми своїх не кидаємо». Дві останні фрази стануть ключовими в моєму подальшому житті. Все так і трапилося. Ми спеціально вийшли пізніше і зустрілися з Костопалівськими не біля нижнього сьомого ставу, а біля першого нагорі, тобто на нашій території. Я боявся панічно. Хлопець з їхнього боку був високий і нахабний. Він плював крізь зуби під ноги, як дорослий. Під мої ноги. Пролунав сигнал, і я щосили вдарив пацана по нозі. Він зупинився, не розуміючи, що сталося, а я в той час, як учив Кіт, вціпив у ніс. Але хлопець був значно вищий за мене, і удар тонюсінських моїх рук-сірничків потрапив у горло. Хлопець зупинився, а через секунду впав спочатку на коліна, а тоді на землю. Підбігли старші з двох боків. Про мене забули, бо увага була прикута до бездиханного хлопчика. Врешті, він розплющив очі і застогнав. Відтоді стінка на стінку більше не ходила. Кіт відбув два терміни в колонії і працював пізніше у таксі, в другому парку на Автовокзалі. Ми з ним інколи бачилися.

Непорозуміння почалися з першого розширеного секретаріату. Офіційного голови секції критики не було. Я був виконувачем обов'язків. Вирішувалося питання чергового вступу до Спілки. За безглуздою квотою — один від п'ятдесяти — наша секція могла прийняти дві і дві десяті людини, бо у списочному складі було 112 осіб. Я запропонував схему, коли можна позичити залишені десяті в іншій секції, наприклад у секції плаката, яку очолював мій друг і однодумець Володимир Вештак, або у живописців, якими керував Ляоня Сотник. У такий спосіб можна було б прийняти у секцію не дві, а три особи. Я пояснював необхідність такої дії тому, що проста арифметика свідчила про наступне. За рік померло вісім осіб, бо середній вік секції був вкрай поважний, а поступить лише дві.

Скандал, що розгорівся з цього приводу, переріс межі дружнього діалогу. Я сказав, що напишу доповідну в Міністерство культури і туризму (як тоді називалося відомство і повністю відповідало дійсності, бо культура була тотожною туризму) і в комісію з гуманітарних питань Верховної Ради. Особливо балакучому голові іншої секції пообіцяв начистити пику. Товаришам це явно не сподобалося, бо за законами жанру голови секцій мусили мати ту саму думку, що й голова спілки. До моєї появи так і було. Скандал стався вперше, і був далеко не останній. На порозі були вибори голови секції критики і мистецтвознавства. Моя кандидатура не влаштувала спілчанське керівництво, але з'ясувалося, що влаштувала переважну більшість членів секції. Зі мною разом узяли участь у перегонах кандидат наук Галина Яківна Склярєнко і доктор мистецтвознавства Михайло Романович Селівачов. Селівачов зняв свою кандидатуру в першому турі. За Склярєнко проголосували два члени секції — Зоя Анатоліївна Чегусова і Тамара Олександрівна Придатко. Мені було 46 років. Я став наймолодшим і найнетитулованішим головою секції критики за всю історію Спілки від 1938 року. Почались двотисячні. Секція мені дісталася не проста. Існувало декілька груп неоднодумців, які між собою не товаришували на ідейному і професійному ґрунті. Основним протиборством була оцінка ролі мистецтвознавця у загальному соціумі і проблеми національної ідентичності. Другорядним, але значущим, було питання тигульної нації і участі представників інших національностей у вітчизняному мистецтвознавстві. Та наріжним каменем непорозуміння залишався соціалістичний реалізм і ставлення до нього. Це стосувалося питань довкола творчості митців, які були учасниками Великої Вітчизняної війни і творчість яких була присвячена цій темі. Стосовно національного питання я, як син комунальної квартири, мав своє інтернаціональне бачення. Як син і онук воїнів Громадянської та Великої Вітчизняної воєн — я не міг допустити тотального плюндрування учасників тих подій. А як онук куркуля мав своє ставлення щодо тих, хто розкуркулювання чинив, і до тих, хто першими, викинувши білети комуністичної партії, хором заспівали колядок і затанцювали гопачка.

На початок двотисячних я вже активно працював у Центральному державному музеї-архіві на території Софії Київської, з щойно розсекреченими персональними справами митців та документами Спілки художників, переданих з архівів Комітету держаної безпеки для загального користування. Коли науковець бере для роботи справу в архіві, він мусить заповнити спеціальний циркуляр у лівій стороні документа. Там пишеться, хто отримав, коли отримав, яка мета. Переважна більшість до-

кументів була мною розкрита вперше. Інколи на документах, що стосувалися Розстріляного відродження, був підпис Івана Драча. Стенограми спілчанських з'їздів, комісій, розширених секретаріатів, засідань секцій наводили жах на нормальну людину з ХХІ століття. У стенограмах траплялися знайомі прізвища. Особливо гидко було вивчати документи, де «товариші» відверто брешучи своїми полум'яними промовами вбивали супротивників. Відкрилися сторінки, що їх замовчував мій учитель Леонід Владич — Іоан-Вольф Пінхусович Ройзенберг — гвардії старшина, про якого соратник по мистецтвознавчому цеху писав, що останній пробрався на фронт Сталінградської битви, аби агітувати за імпресіонізм. Я дізнався з першоджерел, як нищили батька Нелі — Зіновія Толкачова, проскакували виступи зі звинуваченнями Ади Рибачук та Володимира Мельниченка у формалізмі. Та, напевно, найбільшим розчаруванням стали прізвища «національно свідомих» митців, які тупо були провокаторами, під прикриттям. Як очільник секції, я не міг примиритися з тим, що дізнався з документів. Журнал «Образотворче мистецтво», який виходив під егідою НСХУ і дотувався за її рахунок, почав реальну травлю незгодних з його позицією. Головним редактором був Микола Маричевський — член секретаріату. Я прораховував різні варіанти розмови з головним редактором і вирішив таке. Власним коштом, в Опішні, на території моєї дачі, я провів конференцію під назвою «Мистецтвознавці всіх країн і напрямків, єднайтеся». На конференцію офіційно були запрошені офіційні організації і неофіційні. Як це не парадоксально, але приїхало більш як тридцять осіб. Національна спілка спорядила власну машину «Рафік» у якій гордо сиділа одна особа — голова ревізійної комісії Микола Миколайович Кіщук. Гадаю, що офіційна спілка, підбурена «свідомими», вважала, що секція, і я особисто, будемо робити заколот. Насправді, ідея була зворотна. Роки непорозуміння, скарг, доносів розпорошили мистецтвознавчу громаду. Користі від цього не було жодної. Вигравали кілька осіб, страждала громада. Конференція працювала три дні. Зі Львова прибули Раїса Захарчук-Чугай і Орест Голубець, з Києва — Віктор Хаматов і Михайло Селівачов, з Опішні зареєструвалася Тетяна Зіненко. Була присутня Галина Склярєнко і Леся Авраменко. Ніхто Спілку нищити не збирався. Микола Миколайович заспокоївся і, навіть, виголосив цікаву промову про економічні факти, які переважній більшості присутніх були невідомі. Наступного 2002 року секція провела ще чотири конференції. Остання вже була міжнародна, бо приїхали мистецтвознавці з братньої Білорусі, з Москви. Проблема залишалася у друкованому органі. До шпальт «Образотворчого мистецтва» переважно більшість секційних мистецт-

вознавців не допускали. Ми зібрали загальні збори і запропонували небувале: зробити спочатку секційну газету, а пізніше власну збірку мистецтвознавчих досліджень, де б могли оприлюднювати свої розвідки не лише члени секції, але й митці та мистецтвознавці цілої країни. Думаю, що у таку ідею мало хто з присутніх повірив. Та я зіціпив зуби і продовжував розпочате. На осінь 2003-го ми зібрали достатньо матеріалів. Тамара Олександрівна Придатко — колишній працівник «Образотворчого мистецтва», безкоштовно їх відредагувала, художник і видавець Віктор Хоменко і його працівниця Марина Боголій зробили макет. Гроші на друк дав головний редактор, тобто я. Збірку назвали «МІСТ» — «Мистецтво, історія, сучасність, теорія». Статті у збірнику були різнопланові, сучасні і дуже цікаві. Спілка мовчала. Згідно зі Статутом заборонити громадське видання було неможливо. Без жодної копійки допомоги, власними силами секція спромоглася видати справжній мистецтвознавчий часопис. Такого від народження організації ще не було. Я зрозумів, що час настав і пішов до голови НСХУ Володимира Чепелика, якого знав ще зі студентських років. Володя особливої любові до мене не мав, бо на одному із з'їздів я його відкрито критикував, що в таких організаціях, як Спілка є недопустимим. Я подарував примірник «МОСТу». Голова удавано зрадів, хоча про все, зрозуміло, знав. Ми позгадували студентське минуле, викладачів, адже закінчили інститут з різницею у кілька років, і я спокійно повідомив першій особі, що більше так, як було раніше, не буде. «Образотворче мистецтво» не є власністю групи осіб, а належить усьому загалу, і якщо українське керівництво не хоче, аби я виступив на Конфедерації у Москві, раджу прийняти правильне рішення. Згідно із Статутом в «ОМ» можуть друкуватися всі члени Спілки, а не обрані. Через два дні до мене зателефонував головний редактор. Ми домовилися про зустріч, і замість двадцяти хвилин проговорили чотири години. Микола багато чого не знав. Я сказав, що сваритися не збираюся, образливі статті на адресу секції, зрозуміло, не забуду, але якщо таке повториться, винуватець відповідь не за законом, який порушує, а за поняттями. Так народився круглий стіл «Соціалістичний реалізм: інфляція ідеї чи золотий запас?». Уперше за багато років висловлено не дві думки — моя і неправильна, а декілька. Проблему з узурпацією спілчанського часопису вирішено. Надалі ми з Миколою Маричевським мали дружні стосунки. На жаль, він помер ще досить молодим. З новим головним редактором Олександром Касіяновичем Федоруком ми були і є у дружніх професійних стосунках.

2004 рік. Мені виповнилося 50. Спілчанське керівництво дозволило відсвяткувати дату у Петриківському залі. Гостей прийшло багато. На мое

запрошення зі Львова приїхали мій однокурсник Михайло Станкевич із дружиною Марією та Орест Голубець з Галею. Я готувався до захисту кандидатської дисертації у Львівській національній академії мистецтв. Захист було призначено на листопад. Обов'язковою складовою тих часів було те, що дисертант має працювати за спеціальністю. Посада голови секції громадська і для документа не годилася. Я пішов до майстерні Віктора Сидоренка, з яким працював у Спілці, з проханням прихистити мене хоча б на пару місяців у щойно відкритому Інституті проблем сучасного мистецтва. Віктор зателефонував наступного дня і сказав, що є посада молодшого наукового співробітника. Я, зрозуміло, погодився.

У країні почалася Помаранчева революція. На кафедру мистецтвознавства у Львові я привіз кольорові світлини з київського мітингу. Важко повірити, що таке врешті трапилося. Дисертацію захищено, але затверджено лише через півроку. Текст у ВАКу читав чорний рецензент. Щоправда, помилок не знайшов. Чорний рецензент перевіряє тоді, коли є скарга. На інакше я і не сподівався. Вирували пристрасті навколо Майдану, лакмусовим папірцем перевірялися люди. З Лесею Авраменко ми стали кураторами найбільшої мистецької події — художньої всеукраїнської виставки «Мистецьке „Так“ Помаранчевій революції». Виставка художніх творів — живопису, графіки, скульптури, інсталяцій проходила в залах Спілки художників, на Львівській площі. Люди несли роботи звідусіль. Виставка вийшла могутня, свідомо, чесна. На відкриття чекали Віктора Ющенка, але він завітав згодом. У супроводі народних обранців прийшла дружина майбутнього президента. Офіційне керівництво мовчало, але не протидіяло. Перші особи не прийшли, а Микола Кіщук і Василь Перевальський з'явилися, хоч і не надовго. Виставку відвідало рекордна кількість людей. 80 країн світу бачили нашу художню акцію по телебаченню.

Потрошку все запрацювало. Художнє життя видозмінювалося. Активно відкривалися галереї, запрацювали засоби масової інформації, в Інституті проблем сучасного мистецтва виходило сім товстеньких збірочок мистецтвознавчих досліджень. Мене переобрали головою секції. Національна свідомість Ющенка позитивно впливала на загальний розвиток образотворчості. Я продовжував розробляти неоране поле художньої культури 1940–1960-х, знаходячи нові й нові документи. Картина минулого благополуччя трансформувалася в жахливі сторінки невивченої власної історії. Я так захопився дослідницькою діяльністю, що і не помітив, як пролетіло наступне десятиліття. Зупинка і перепочинок від документів, кожен з яких мав не два дна і сенси, а набагато більше. Я на-

вчився розуміти мову пленумів і з'їздів, а в архівах виявляв нові й нові свідчення безглуздої боротьби системи зі своїм митцем. Деякі, раніше відомі істини, перекручувалися з ніг на голову, відомі з дитинства факти набували зовсім іншого, протилежного звучання. Потрібна була перерва у штурмі фактів, подій, імен, дат, назв творів, вистав, протоколів. Але ж мистецтвознавство — наука непроста. Кого вона до себе підпускає, тому і надає преференції.

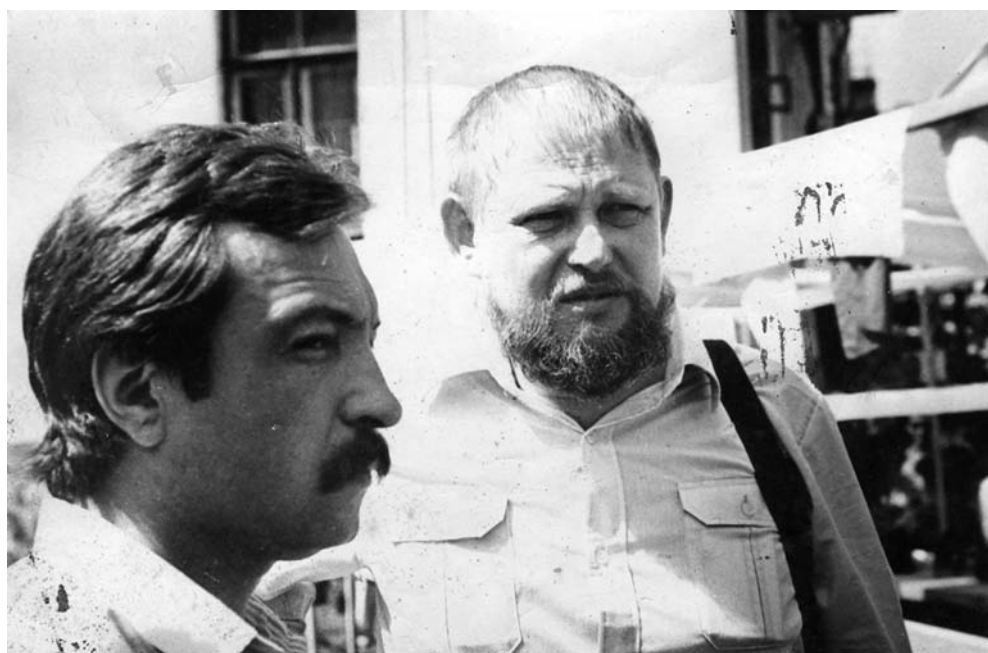
В одинадцятому році, влітку, я поїхав мотоциклом на щорічний байк-форум «Гоблін-шоу» до Одеси. Роком раніше, у Москві, на московському бієнале сучасного мистецтва я познайомився із одеситкою Оксаною Мась, яка подарувала мені відмінної якості каталог-книгу своїх творів. Вражаючих, треба сказати, творів. Маючи по життю аферистичну вдачу, я придумав, здавалося б, нездійснену пропозицію, але по телефону її висловити не схотів. Був чудовий одеський сонячний вересень. Я під'їхав на великому мотоциклі, а Оксана на білому кабріолеті під пам'ятник Дюкові. Ми сіли поговорити на терасі відкритого ресторану. Оксана вже була відомою, але від того, що я запропонував — знімавіла. «Я не потягну», — сказала. «Ще й як потягнеш, ти ж дужа», — відповів на те. Йшлося про участь у Венеційській бієнале — найкрутішого мистецького форуму світу. Ми разом бували у Венеції раніше, і нам легко було говорити про твори мистецтва, бо ми їх бачили і пам'ятали. Домовилися, що Оксана зателефонує наступного дня, але телефон задзеленчав опівночі. Оксана сказала, що згодна. Треба було швидко писати концепт і нести до Міністерства культури. Про перипетії наступного ходіння по установах, кабінетах, до чиновників від культури можна було б написати роман. Нас поставили в чергу разом з іншими, і почалося викручування рук. Головним претендентом залишався Віктор Пінчук зі своєю армією митців, мистецтвознавців, кураторів, з якими ми опинилися на фінішній прямій. На відміну від Пінчука грошей у нас не було. Ми пішли до фонду Ахметова, де нам сказали, що поставлять у чергу на розгляд пропозиції наступного року. Акція зривалася. Запропонований проект був реально крутим. Яйце — модуль знайомий і відомий усьому світу. Наш проект передбачав з таких яєць-крапок викласти величезні за розміром (до 17 метрів) композиції, запозичені в Гентському вітварі братів Ван Ейків — першого твору епохи Відродження. Робоча назва нашого проекту була «Друге відродження». Фішка крилася в тому, що на кожному яйці-модулі різні люди зобразять гріхи. Свої і чужі. Офіційно я був представлений у документах як куратор проекту. Ідея виникла з повітря і народилася одразу в головах Оксаниній і моїй. Про це треба було написати світочу світового

контемпорарі Акіле Боніто Оліві і залучити його. Це був останній шанс. Ми запросили геніального італійця стати куратором нашого проекту. І трапилося диво. Він відповів. За законами жанру, першим куратором мусить бути представник держави. У такий спосіб я залишався у перегонах. Оліва погодився і прилетів до Києва. Другий раз у моєму житті стався ефект бомби, що розірвалася. Крутішого рівня годі було шукати. Солодкі спонсори знайшлися одразу. Наш проект переміг. Комісар Віктор Сидоренко, куратори Олексій Роготченко, Боніто Оліва, художник Оксана Мась. Україна прозвучала так потужно, як мало кому вдається. Проект сподобався світу і побив усі можливі рекорди за кількістю фотографій навколо наших композицій на Гранд-каналі. Ми потрапили у претенденти на Золотого Лева і не одержали його виключно з політичних міркувань. Проект «Друге відродження» увійшов у історію світового мистецтва і приніс багато користі Державі, привернувши до себе увагу суспільства.

2015-го в моєму житті відбулися зміни. Дружина Світлана — мистецтвознавець. Вона взяла моє прізвище. В Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України я доріс до посади головного наукового співробітника. Першим захищеним у нашій раді кандидатом наук була Тетяна Зіненко — моя дисертантка. 2016-го я став доктором мистецтвознавства. «Я спробував розглянути життя науковця як лабораторію його думки, де головну увагу в колбах і ретортах присвячено проблемній єдності творчості, яку приховано за тематичним розмаїттям і яку не можна звести до системи. Це спроба показати, як таке розмаїття впорядковує або сам науковець, або вже якась чужа особа... Потреба в науковій біографії виникає там, де дослідник, цей “чиновник власного письмового столу”, опиняється перед завданням зворотної проблематизації концептів, поглядів... Здається все ж, що біографована особа ніколи не помилялася й не міркувала по-різному. Але чи справді це так?» Слова у лапках, що подані вище, належать доктору наук Андрію Пучкову. Краще про те, нащо були написані мої тексти, я не скажу. Чесно.

Життя, у якому морськими вічними вузлами переплелися мистецтво, історія, сучасність, теорія, мистецтвознавство і моє власне мислення — триває.

Очаків, осінь 2017 року



1987





1889. Сестра прабабусі



1916. Т. Лісовська



1934. Любовь Дринь, Зоя Стрелова, Костянтин Стрелов



1934. Мама з прадідом Порфирієм Дринем



1946, 9 травня. Київ. Парад на Хрещатику. Третя зправа — З. Стрелова



1954. Мама і батько



1954. Батъки



1954. Родина Роготченків



1954. У візочку



1958. Вул. Урицького



1961. Київ. Перше вересня



1962. Двір



1965. Солом'янка. Батьківський дім



1966. Піонертабір



1966. Київ. Станція юних техніків

Ле Корбюзье
Творческий
путь

Предисловие
Мориса Жардо

Дорогой Алена!
мы надеемся — нет,
мы уверены — что
изучение твоей книги
облегчит тебе
поступление в художес-
твенный институт

А. М. В.

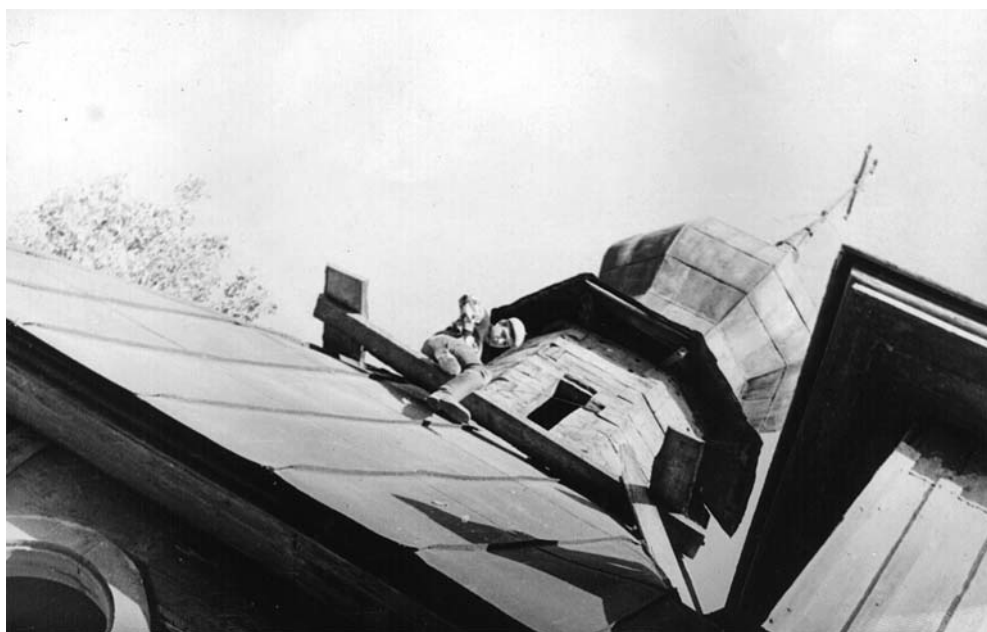
сентябрь 1970г.



Перевод
Ж. Розенбаума
Вступительная
статья
и научная редакция
О. Швидковского

1970. Подарунок АРВМ





1971. Дорогинка. Підготовка до перевезення храму до музею Народної архітектури та побуту в Києві



1971. Музей Народної архітектури та побуту



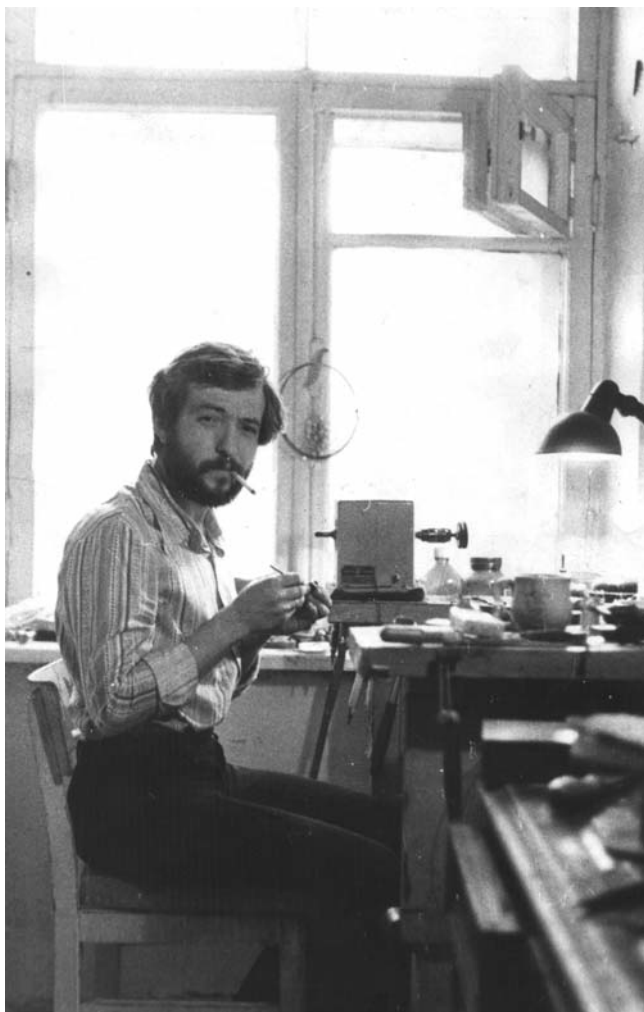
1974. Київ, вул. Хрещатик



1975. Закінчення худінституту



1975. Військо



1978. У майстерні



1978. Експедиція Укрхудожпрому до Закарпаття



1980. Ташкент



1981. Узбекистан. Шахитау. Копальня бірюзи



1982. Самарканд. Українська делегація
на симпозиумі декоративного мистецтва



1985. Зустріч однокурсників



1988. Славянськ. Художники на заводі кераміки



2008. Из сином Костянтином



2008. 200 км на годину



2009. Венеція. Куратор, комісар, мистецтвознавець



2009. Венеція



2009. Проект «Металеві серця». Куратор і модель



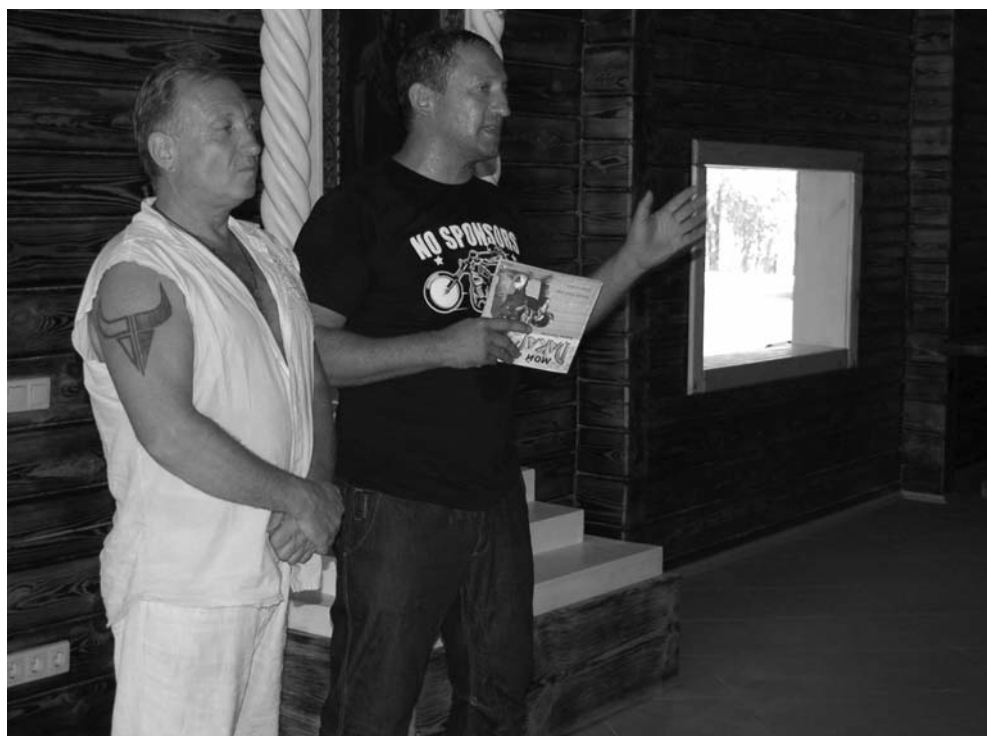
2010. У дворі ІПСМ



2011. Перед Венеційським бієналле



2011. Куратори українського проекту «Друге відродження»
А. Б. Оліва та О. Роготченко



2012. Презентація книги В. Притуляка «Мій Даккар»



2013. Голуби миру



2013. Одеса. «Листи до Планети». Куратор проекту





2013. Венеція



2013. Майдан. На чергуванні



2014. Однокурсники



2014. Перший захист кандидатської дисертації в ІПСМ.
Дисертант Т. Зіненко, керівник О. Роготченко



2014. Харків. Єрмілов-центр



2014. Подарунок українських митців фронту



2015. Друге місце у контактних боях



2015. Контактний бій



2015. Із мамою



2015. Із литовськими друзями



2015. Венеція



2016. На відкритті виставки



2016. Із мамою



2016. Опонування на захисті кандидатської дисертації у ІПСМ



2017. Івано-Франківськ. Фестиваль «Орнаментальне ковальство».
Хуб Сенсор та О. Роготченко



2017. Івано-Франківськ. Фестиваль «Орнаментальне ковальство»



Екслібрис

ЗМІСТ

Переднє слово	7
Від спонсора	10
Preface	13
From the Sponsor	16
Трое з однієї майстерні	19
Керамічна веселка	20
Щедре мистецтво народу	21
Світло «Факела»	22
Художник-воїн. Художник О. Артамонов	24
Виставка Саламзаде в Києві	28
Сяйво таланту	30
Полотна різних років	38
Виставка молодих	39
Натхнення	44
В каждом счастливом дне... ..	51
Наши радиопозывные	53
Ужгородські сувеніри	55
Возрожденные промыслы	57
Достижения и трудности текстильного производства	59
Петриківські традиції	72
Выставка Л. Е. Жоголь	75
Союз корисності і краси	77
Творчество Л. Жоголь	81
Звіт косівських митців у Києві	87
Іван Григорович Аполлонов	89
Наталия Борисенко	93
Заслужений художник Української РСР Іван Григорович Аполлонов	95

Буковинська чарівниця	110
Виставка Петра Печорного	116
Емоційна образність Олександра Міловзорова	120
Лист до редакції	122
Сьогоднішнє мистецтво здалеку і зблизька	127
Київська організація Національної Спілки Художників України: шляхи розвитку і становлення	133
Малая скульптура	151
Християнські образи у творчості київських митців декоративно-ужиткового мистецтва дев'яностих років ХХ століття	154
Вступна стаття до збірника «МІСТ»	162
Венеційське бієнале до соціалістичного реалізму і після	165
Ювелірне мистецтво України: радянський період	179
Ковальство від промислу до мистецтва	194
Мистецтвознавство: розповідь про неспокій. Соціальні явища у формотворенні елітарної науки	201
Мистецькі сновидіння ювілейного форуму	213
Національний за формою, соціалістичний за змістом	215
Юрій Савченко	232
Аналіз особливостей розвитку образотворчого мистецтва Радянської України 1930–1940-х років	234
Секція критики	248
Соціалістичний реалізм як обов'язкова складова українського тоталітаризму 1930–1980-х років. Філософсько-мистецтвознавче трактування	250
Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази	260
Кузнечний мастер-класс,или сравнительная характеристика событий, разделенных столетием	271
Мій і ваш соціалістичний реалізм, або невивчена власна історія	275
Могилевський	284
Своїми словами, близько до тексту	286
Соціалістичний реалізм: інфляція ідеї чи золотий запас?	289
Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму	294
Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціалістичного реалізму	304

Графіка Буковинської України	
як модель нищення образотворчого мистецтва	
в умовах тоталітарної сваволі (1930–1950)	315
Тетяна Яблонська	327
Владимир Виравчев. Никто не забыт... ..	328
Едуард Базилянський	333
Кований металл глазами искусствоведа	342
Роздуми про незбудовані площі	349
Мистецтво Радянської України 1930-х років.	
Графіка, живопис	358
Yuriy Nagulko	400
Б-52	402
Графічне мистецтво України 1930–1950-х років	406
Дорогами судеб	453
Переглядка деспотій	459
Бієнале–55 як лакмус сучасного концепту	462
Ніхто не забутий. Анатоль Навроцький — нетипове явище	
соцреалістичної пори	468
Юрій Нагулко. Нарис про життя й творчість	474
Як арт-Женева відкрила Арт-Україну	510
Реалістичний нереалізм родини Надеждіних.	
Нотатки глядача	514
Рассказ об Алексее Тимофеевиче Шевчуке	527
«Стена». Виставка Виталия Васильева	
и Евгения Матвеева	529
Друг мій Кока. Спомин про Миколу	533
Спомин про вчителя: Леонід Владич	536
Хортица по Браткову	543
Чи вистачить у нас сил намалювати свій гріх?	548
Друге відродження	553
The Second Renaissance	557
Українське ковальство посттоталітарного періоду:	
шляхи розвитку	560
Венеційська бієнале — інтелектуальний прорив	569
Зока	571
Квантовая молитва Оксаны Мась	575
Микола Моргун. Спомин юності бешкетної	577
Одесса голубиная	581
Скульптор Борис Микитенко	583

Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму. 1930–1950-ті	585
Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов’язкового стилю художнього життя до- і повоєнної доби СРСР–УРСР	596
Традиції та новації, сучасне та надсучасне в творчості Євгена Матвєєва	604
Харків–Київ–Венеція–Світ. Фрагменти з творчого життя українського митця Віктора Сидоренка	610
Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х	616
Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України	629
Соціокультурне тло 1945-1960-х років Радянської України як модель нищення вільної думки	640
Ідеологічний фантом вітчизняної пластики повоєнного періоду (1940–1950)	648
Жанровий сюжет у текстильному творі 1940–1960-х років як доказ перемоги соціалістичного реалізму	656
Спротив як логічна протидія тотальній індіферентності оновленого повоєнного мистецького соціуму України	668
Ірина Акімова — співець настрою	682
Василь Захарович Бородай	685
Післяслово	688

Наукове видання

Олексій Олексійович Роготченко

Мистецтвознавство: роздуми і життя

Українською та російською мовами

Редагування — *Галина Луків*

Коректура — *Наталя Рогозіна*

Дизайн і верстання — *Іван Кулінський*

Формат 70 × 100 ¹/₁₆. Гарнітури «Ното», «Арсенал»

Ум. др. арк. 37,7. Обл.-вид. арк. 42

Наклад 250 прим.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт ІПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Виготовлено у друкарні «Видавництво “Фенікс”»

Україна, 03680, Київ, вул. Полковника Шутова, 13-Б

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 127 від 07.12.2000