

Петрова О. М.

УТОПІЯ ХУДОЖНЬОЇ СВОБОДИ 60-Х РОКІВ У ПРОЕКЦІЇ НА ОБРАЗОТВОРЧІ РЕАЛІЇ ПЕРЕДПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Оцінюючи здобутки творчого суб'єктивізму в мистецтві України 90-х років, автор статті зосереджує увагу читача на предтечах та творчому поступі художників 60—80-х років у їхній боротьбі за право мати творчу свободу в добу панівного методу соцреалізму. Унаочнено роль яскравих мистецьких особистостей у формуванні образотворчого полістилізму, виявлено домінуючі стилістичні лінії його розвитку.

Для художників, які прийшли в мистецтво наприкінці 80-х та на початку 90-х років, у час розквіту творчого суб'єктивізму, попередників нібито не існує. Молоде покоління, яке особисто не виборювало свободи, митці, які, оминаючи всі фази художнього поступу, бажали негайного успіху, популярності й одержали їх в атмосфері демократичних зрушень та напіввідкритості суспільства, часто не хочуть усвідомлювати, що творчу свободу вони одержали з рук бунтівних "шістдесятників" та від безкомпромісних колег з 70—80-х років. Якщо навіть погодитись з егоцентризмом, притаманним кожній артистичній особистості, то все ж складовою фахового обов'язку історика мистецтва є систематизація, класифікація художніх явищ, знаходження кожному з них належного місця в системі. Отже, високо цінуючи здобутки художнього суб'єктивізму 90-х років, не забудьмо про передтеч з далеких тепер уже 60—80-х десятиліть.

- Тому трохи історії.

Початок 60-х — історичний злам. Його визначено смертю диктатора, короткою, але такою жаданою духовною відлигою, коли із сталінських таборів повернулися ті, кому пощастило вижити. В мистецтво долинав вітер політичної провесни — починалася реабілітація репресованої творчості "бойчукістів", авангардистів, навіть тих реалістів, яких було покарано за те, що вони не відповідали нормам сталінсько-жданівського соцреалізму. За часів диктатора всі мистецькі напрями — реалізм, імпресіонізм, не кажучи вже про фольклоризм чи абстрактне мистецтво, були приречені на існування в андеграунді. Те, що не вкладалось у прокрустове ложе "політизованого реалізму", вважалося несуттєвим. Найталановитіші худож-

ники вилучалися з мистецтва. Страшна політична фантазмагорія перевернула догори ногами нормальні людські поняття. Художні експозиції радянських республік ще довго віддзеркалюватимуть взірці московських виставок. Зал Манежу, що біля Кремля, для художнього загалу був своєрідним Чистилищем. Саме під час "декад культури і мистецтва" тут формувалися художні стереотипи соцреалізму щодо України, на яку завжди було націлене недремне око "Людини з Кремля" — про розмивання національної специфіки її мистецтва керівництво дбало постійно. У 60—70-ті роки політика уніфікації щодо мистецтва національних республік триває. Сталінська політика "випаленої землі" проросла в мистецтві всієї країни поколіннями пристосуванців. Мистецький вододіл відокремив завязятих прислужників влади від тих першокласних реалістів, які не писали вождів, а, дбаючи про свою честь, працювали у жанрах пейзажу, натюрморту. Сподівань на визнання у них було обмаль. Соцреалізм як монолітний стиль, безальтернативний у тоталітарній державі, теж створювали різні за світоглядом художники. Поряд з ідеологічними кон'юнктуристами працювали митці, які наївно вірили у райдужний міф комунізму. Держава добре оплачувала лише тих, хто присягнувся комуністичному міфу. А інакodomці проголошувалися формалістами, майже "ворогами народу". Таким був початок 60-х років. Визначаючи патологічну форму соцреалізму в Україні, Л. Плющ зауважив: "офіціоз був... провінційно важким, беззастережно душив все чужорідне". У ситуації суспільних, політичних вражень нації та особистості зрозумілою стає велич творчого протистояння художників 60—70-х рр. офіційній владі, яка міцно тримала

диригентську паличку аж до кінця 80-х рр. Саме від тих, кому судилася внутрішня еміграція, простягнулися животворні паростки сучасного плюралізму. Центрами художньої та інтелектуальної опозиції були "неформальні академії" — майстерні Ф. Манайла (Ужгород), Р. Сельського (Львів), в Києві — квартири М. Гельмана та М. Трубецької (учениці М. Бойчука), оселі С. Параджанова та Г. Гавриленка, майстерні В. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської та В. Зарецького, М. Грицюка, дім Г. Кочура (Ірпін), квартира І. Світличного, та нечисленні "творчі клуби", зорема, клуб творчої молоді "Сучасник", після 1964 року ліквідований КДБ. В енергетичному полі непересічних індивідуальностей визрівала контркультура шістдесятників. Паростками художнього плюралізму 60-х років ми зобов'язані Західній Україні — Львову та Ужгороду. Історично й географічно ці міста завжди тяжіли до Заходу та його мистецьких традицій. Крім того, й під Радянською владою вони були не так довго, щоб із пам'яті старшого покоління здиміли спогади про власне експериментування. Один з лідерів опозиції, слухач Паризьких Академій К. Звіринський та його оточення відроджували у Львові традиції фовізму, експресіонізму, абстракціонізму.

В 60-ті роки в художніх осередках Західної України також набирав сили образотворчий "фольклоризм". У творах Ф. Манайла, Е. Контаровича, А. Коцки він поєднався з європейськими традиціями фовізму та наївізму. У Львові неофольклоризм був дотичний до традицій європейського еспресіонізму. В Києві, де, здавалося, національна свідомість була вже остаточно винищена, у творах "шістдесятників" А. Горської, Л. Семикіної, В. Ламаха, І. Марчука, О. Губарева, В. Перевальського і ще багатьох теж поставало національно ангажоване мистецтво. Фольклорний стиль 60-х років був переважно декоративним, дещо стилізаторським. Митці, не байдужі до народної спадщини, одними з перших руйнували соцреалістичне табу. Вони звернулися до джерел, до мудрості; а в 70-ті роки — до знакової змістовності архетипових образів. Твори Ф. Манайла, А. Коцки, В. Микити, О. Заливахи (захід України) та І.-В. Задорожного, Т. Яблонської, А. Горської, Л. Семикіної та їхніх колег (схід України) підносили ідею національної самобутності як антитезу "шароварному фольклоризму". Він представляв Україну Кремлю на "декадах дружби народів". Саме в цей час офіційна Україна запевняла Москву, що викоренить українську мову. Політика і мистецтво. На превеликий жаль, вони йшли поряд, силоміць політизуючи життя митців. В 60-ті роки фольклоризм так

само, як "суворий стиль" та абстракціонізм (поки що андеграунд) стали дійовою формою опору безальтернативному соцреалізму.

"Суворий стиль" 60-х років протиставив живопис нового покоління штучному пафосу офіційних експозицій з обов'язковими героїзованими персонажами. Художники "суворого стилю" підкреслювали сенс буття звичайної людини в буденних обставинах. У полотнах О. Орябінського, М. Вайнштейна, В. Рижих та інших першість перебрала художня форма. Місце ілюзорної просторовості зайняла площинність та колористична стриманість за особливої уваги до культури кольорового шару, його фактур. "Суворий стиль" багато в чому завдячував кубофутуризму, відроджуючи конструктивність та логіку його композиційних структур. Ігор Григор'єв, — безсумнівний лідер української гілки цієї художньої антитези. Його невпинні пошуки формальної довершеності полотна зустрічали шалений опір з боку соцреалістів та коштували І. Григор'єву передчасно обірваного життя. Драму під назвою "митець і влада" І. Григор'єв пережив з усіма однодумцями. Після його смерті в 1977 р. таємничим чином зникла, як здиміла, вся спадщина маестро... Та жертва не була даремною — у системи народився ще один опонент. В цьому історична роль "шістдесятництва" загалом та "суворого стилю" зокрема.

70-ті роки почалися так само, як закінчилися 60-ті. 28 листопада 1970 р. від руки вбивці трагічно загинула відома націоналістка — художниця Алла Горська. З кола української інтелігенції КДБ виривало найсвітліших. Невдовзі розпочнеться судилище над С. Параджановим. Та духовний опір системі, розпочатий ковтком "хрущовської відлиги" набирав обертів, а в мистецтві — нових художніх форм. У графіці та живописі України поглиблювався образотворчий фольклоризм. Якщо у "шістдесятників" домінував наївний етнографізм, який швидко перетворив етнічно заангажованих митців на салон з національним присмаком, то у молоді 70-х років і далі — у 80-х твори з очевидною фольклорною аурую звільняються від зовнішнього етнографізму — митці йдуть до джерел. Знакової глибини архетипу досягають: І. Остафійчук, В. Перевальський, М. Демцю, П. Гулін, Н. Кирилова та інші так звані "неофольклористи". Графіка України 70-х взяла на себе функцію національного просвітництва.

Шалений опір з боку "критики у штатському" зустрічали художники, які за взірцем москвички Наталі Нестерової або киянки Любові Рапопорт надихалися самодіяльною образотворчістю міста; мистецтвом, яке В. Прокоф'єв

визначав як "третю культуру". За його концепцією, це — "нечистий фольклор", або примітивізм. Його творці.— так звані "нові міст'яни". Вони знайшли свій спосіб самовиразу на перетині призабутої традиційності села і заманливого, але недоступного академічного вишколу. Саме цим наївним, виразним, з певним присмаком кічу мистецтвом, в пошуках людяності захопився цілий гурт художників-графіків у Києві, Харкові, Одесі, Чернівцях. З. Лерман, М. Глейзер, Л. Загорна, В. Морозова, В. Векслер та інші, як у 20-х роках А. Тишлер, робили мистецтво тихої інтонації та експериментальної форми. Теплі людські зв'язки ставали сенсом і натхненням їхньої творчості. Офіційна критика не мовчала: "Перекрити шлях посередності в мистецтво" — вимагав чин КДБ від мистецтва Ю. Беличко. Це була звичайна реакція системи на новизну, тим більше, що авторами багатьох робіт так званої "нетрадиційної графіки" були художники єврейської національності.

Своєрідним відгалуженням національної теми була "україніка" єврейських художників. Цю лінію зумовлено відкритістю єврейської свідомості до середовища, в якому живе митець. Коли на полотні Я. Левича бачимо єврейський похорон, зображений на тлі православного цвинтаря, то не закинемо авторові етнографічної помилки. З усіх прадавніх народів (Вавілон, Єгипет) вижили тільки євреї через пластичність до чужих культур.

Художня чутливість привела Ольгу Рапай та Зою Лерман до українського фольклору. Художник-графік з Одеси — Віктор Векслер, дошукуючись витоків, зауважив: "Високе й звичайне надає фольклорові найтаємнішого змісту. Він цементує людську спільність. Позацензурність міцно пов'язує фольклор з моральністю".

Як відомо, державний антисемітизм в Радянській Україні було поставлено на чільне місце. Згадаймо сумну історію "діалогу" Зиновія Толкачова — автора малюнків з Майданеку та Освенціму зі Спілкою художників України, або арешт і заслання студентки О. Рапай-Маркіш — пізніше — відомого скульптора. Вона як Бог з глини ліпить казкових істот. В чому була її провина, чи провина її батька — поета й перекладача Переца Маркіша — замордованого у Лефортовській в'язниці? Давида Мирецького було заарештовано під час покладання квітів у Бабиному Ярі.

Зауважимо, що в найглухіші часи в художньому середовищі не було антисемітизму, не було його в майстернях, де саме й творилося те справжнє мистецтво, яке з лихої долі довго лишалося андеграундом. Ганебність антисемітизму цілком на совісті ідеологізованої верхівки

Спілки художників. У немилосердній боротьбі сірості з усім непересічним найбільше страждала творча молодь 60-х — початку 70-х років. З єврея Михайла Вайнштейна — справжньої жертви художнього офіціозу знущалися так само, як і з українців Михайла Грицюка та Валентина-Івана Задорожного. В них одна національність — інтелігент, внутрішньо вільна особистість. Пам'ятаєте з "Ван-Гога" Ліни Костенко: "Боже — вільний, Боже! Я вільний. На добраніч, свободо моя!"

Визріванню нових тенденцій 70-х рр. завдячуємо спільній роботі у творчих майстернях Сенежа, Паланги, Гурзуфу, куди з усіх куточків СРСР з'їжджалася творча молодь. Тут молоді українці звільнялися від запаморочення тупою владою, захоплювалися розкутою колористикою Литви, гіперреалістичними тенденціями в живопису Латвії та Естонії, наївізмом та образотворчою свободою грузинів пластичними експериментами московських митців. Художня Москва, її прогресивне, дуже могутнє крило так само, як і московський андеграунд рішуче вплинули на творче самоусвідомлення "сімдесятників" України.

Лише прогресивні часописи "Творчество" та "Декоративное искусство СССР" надавали тоді поодиноким українським критикам-опозиціонерам змогу висловлювати мистецтво художньої антитези. Яскраві індивідуальності увійшли до обігу завдячуючи цим публікаціям. Матеріали вітчизняного часопису "Образотворче мистецтво" лишалися справжнім "ідеологічним мавзолеєм". Полярна ніч накривала все живе у виставкових залах України. Але вже тоді в атмосфері ловів з боку КДБ молодь знаходила можливості для "хатніх", або "клубних" одноденних виставок. Це був шлях до мистецтва тихої людяної інтонації, до перевикриття надбань європейського та й власного модернізму початку XX століття. Скромну поезію "ліриків" 70-х років розробляли вишуканий колорист Зоя Лерман, аристократичні за формою Галина Григор'єва та Яким Левич, Ірина Макарова-Вишеславська, зі старшого покоління — Євген Волобуєв, експресивна Галина Неледва та інші. Для них не сюжет чи оповідальність, а саме музика ритмів, закони пластики були професійним завданням.

Цей пошук, за спостереженнями І. Світличного, переслідувався "малоросійськими землячками". "Тихий живопис" як альтернатива офіційній бравурності радянського академізму підтримала група молодих, чия своєрідність визначалася в конфлікті дітей з батьками, тоді — керівниками реакційної Спілки художників. Нову хвилю підносили С. Лопухова, Г. Бородай, С. Одайник та інші їхні колеги.

Звернення до класичних мистецьких систем, передусім до міметичного Ренесансу, а далі — до бароко, сецесіону, було ще однією з форм художнього опору нормативному методу "реалістичного за формою, партійного за змістом". У полотні Сергія Пустовіта "В майстерні" лине тиха музика творчого самозаглиблення, самоцінності індивідуального світу. "Діалоги" молоді з художньою класикою були екологічною нішею духовності, проявом "вільної волі, що визначає себе" (за Кантом). Гра з класичними стилістиками є трансгресією — перенесенням власної творчості в інші культурні виміри. Таке собі передчуття трансавангарду (саме в 70-х визначеного Аккіле Боніто Оливою). Це оновлення погляду на світ, на завдання мистецтва. Неоренесанс С. Пустовіта, а згодом — Є. Гордійця, Г. Неледві, В. Рижих, необароко Ю. Луцкевича, нео-сецесія В. Зарецького, нео-наївізм Л. Медвідя (тих років), Л. Рапопорт і ще багато інших "нео" розмивали поняття периферії мистецтва та його центру, свідчили про причетність українського малярства до світового контексту. Так молодь повертала "права громадянства напрома, які були заборонені для старшого покоління: імпресіонізм, фовізм, експресіонізм тощо.

Всі ці "нео-форми" були героїчними спробами (і досить плідними) митців вирватись на чисте повітря; якщо не майбутнього, то хоча б дорядняського минулого. Безумовно, "ретро-класика" була компромісом і до певної міри вишуканим конформізмом від мистецтва. Справжній ривок до берегів нової свідомості зробили зовсім молоді тоді "чотири Сергії": Якутович, Гета, Шестюк та Базилов. "Портрет Пікассо" в манері фотореалізму наприкінці 70-х експонує С. Гета. Далі з'являються асоціативно-метафорична графіка С. Якутовича, олійний гіперреалізм С. Гети, "документалізм" С. Шестюка та С. Базилова. Прорив до модерної парадигми мислення, до нового світовідношення були очевидними. Ірреальні дійства, напружена метафізична тиша при підкресленій натуралістичності в зображенні антиміметичного стану тої чи іншої події відкрила шлях до нових зображальних принципів. В них "ландшафт душі" та суб'єктивного відношення до світу художника заявляв постмодерністський спосіб мислення... Не випадковою була "еміграція" поодиноких гіперреалістів до Москви, де наприкінці 70-х широкою хвилею виривалося на поверхню море художньої свободи, де була аудиторія та одностудійці. Коливання та струси "молодіжної революції" долинали до Києва, бо мистецький кровообіг прогресивних сил набирав сили. Водночас незворушні Художні Ради — справжні судилища для митців ніби пишалися власною застійністю. Вони множили

жертви серед найталановитіших. Анатоль Лимарев — ключова фігура українського колоризму 70-х років і безсумнівна жертва системи. Він вкоротив собі життя (1985 р.) напередодні суспільного оновлення, не витримавши багаторічних знущань, приниження, напівголодного існування його родини.

Його живопис був "країною сонця". Лимарева, закоханого в землю донецького краю, цілком слушно називають українським "Ван-Гогом". "Знавці" з Худфонду кілька разів примушували майстра переробляти замовлення, заганяли в кут дріб'язковістю, оголошували божевільним. Від цього лайна митець рятувався перед полотнами. Він дебютував у 1974 році в Києві сповнений надій і дитячої закоханості в світ, у людей. Біля його багатства в офіційних експозиціях твори художнього чиновництва сприймалися не більш як бліді відбитки. Ті, від кого тоді залежали долі митців в Україні, не подарували очевидної першості А. Лимареву. Його надії реалізувалися у широкосердних дружбах, у власній вимогливості, в професіоналізмі, в учнях. Якось Анатоль сказав: "Ми невчений народ і надто розраховуємо на власний талант. Його не можна експлуатувати... Потрібно професійно вирішувати питання, якщо ми дійсно зайняті живописом... Хай кожен знає, за що він відповідає в мистецтві".

Живопис А. Лимарева відбувся як свято колоризму, звільнення кольору як самодостатньої субстанції. На кшталт прадавніх китайців, які малювали не хмари, а їхнє хвилювання, А. Лимарев писав сяюче свято чистих кольорів. В тому було багато від розуміння космізму. Фовізм А. Лимарева відкривав моделі гармонійного світобудування, яке дивним чином втілювалося в контрастуючих кольорах та напружених ритмах. Ця парадоксальність була своєрідним прологом, передчуттям зламу світоглядної парадигми нового покоління митців вже у 80-х роках.

Рік 1989-й. Молодь куштує на смак свободу. До того прецедент був лише в короткій історії класичного авангарду. Останнє десятиліття ХХ сторіччя для українських митців — час унікальний. Всі, хто ще не забув "розкошів" безальтернативного, керованого радянськими ідеологами мистецтва, одержали право мати власний голос. На зміну "єдиному методу" прийшов полістилізм із множинністю неповторних індивідуальностей. Пошук молодих митців пішов двома річищами — перших природна жага пізнання невідомого кинула до відчайдушного експериментаторства. Постмодерністський метод був деструктивним — в розриві з будь-якою традицією.

Друга група митців власну вільну творчість починала там, де було насильницьки перервано традиції класичного авангарду 20-х років. Пошуками художньої форми, яка розуміється як зміст твору; сама себе створює і через себе висловлює духовну програму мистецтва — цим шляхом за останні десять років пройшло багато особистостей. Відроджений абстракціонізм має дві тенденції: "живопис кольорового поля" і картина "живописного жесту".

Безсумнівним здобутком мистецького нон-конформізму стала відроджена молодими художниками початку 90-х років система "образотворчого метафоризму". Вона побудована на принципі недомовленості, яка провокує фанта-

зію глядача, залучає його до інтелектуально-уявної співтворчості. Про метафоризм розмірковував у 10-х роках О. Архипенко: "Митець дає глядачеві імпульс, що штовхає і його, глядача, згідно із законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати і сам творчо мислити..."

Для молодих важливим був сам "дух волі". Його знаходили не лише в бунтарській атмосфері авангарду 10-х — 20-х років ХХ ст., а навіть глибше — у розкутій фантазії народної демонології. Кінець 80-х — середина 90-х років для багатьох художників був часом усвідомлення приналежності до власної землі, до її більш ніж тисячолітнього культурного життя.

Petrova O.

THE UTOPIA OF ART LIBERTY IN SIXTIES OF XX CENTURY PROJECTED ON ART REALITIES OF COMING XXI CENTURY

In evaluation of the heights of creative subjectivism in Ukraine's art of the 90-ties author of the article draws reader's attention to the fore comers and creative process in the 60—80-ties, to their struggle for the right of freedom in creativity during the epoch of social realism as a ruling method. The role of personalities of the prominent artists in appearing of art polystylism is shown, dominant style directions of its evaluation are stated.