

P. Moshenska, M. Sobutsky

THE SOVIET IN THE POST-SOVIET

The article is devoted to examining some Russian post-soviet re-makes of classical soviet films. The reasons of the interest to soviet heritage shown by the post-soviet subject are conjectured, as well as his/her ways of appropriating it and investing in it, so to speak in psychoanalytic terms.

Keywords: post-soviet, irony, nostalgia, cinema, re-make.

УДК 75:7.0362(092)(477)“19”

Петрова О. М.

ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК МАРГІНАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ 50–70-х РОКІВ ХХ ст.

У статті висвітлено віхи життя та творчості українського художника-імпресіоніста Григорія Хижняка. На прикладі його біографії автор демонструє конфронтацію між офіційним стилем соцреалізму та імпресіонізмом в українському мистецтві 50–70-х рр. ХХ ст.

Ключові слова: французький імпресіонізм, український імпресіонізм, соціалістичний реалізм.

Імпресіонізм як специфічна система живопису реалізується у миттєвому відтворенні вражень від об'єкту споглядання. Імпресіонізміві властиві пошуки виключно у царині колоризму та смакової, формально-вишуканої довершеності твору. Імпресіоністи вилучили з композиції оповідність, спрощуючи сюжет заради гармонії полотна, яке покривалося кольоровими міріадами мазків. Ілюзорному просторові усталеного живопису імпресіоністи протиставили сюжети, вихоплені із життя натовпу. Дослідник імпресіонізму М. Бессонова зауважила: «Вібрація пульсуючих шорсткуватих мазків, унаочнюючи споконвічну двовимірність полотна, знищила ілюзію тривимірності простору та спонукала глядача... розшифровувати таємниці власне живопису» [1]. З кола інтересів виключено соціополітичну ангажованість. Французький імпресіонізм, що народився як бунт проти академічного мистецтва, був вільним від будь-якої кон'юнктури. Імпресіонізм підвівся в атмосфері ворожого неприйняття соціумом їх творчого методу та мав активних супротивників у колах модних салонних живописців, художньої критики та паризьких обивателів. Імпресіонізм починався як рух опору багатовіковій усталеній традиції мімезису.

Проекція імпресіонізму на мистецьке тло України за радянщини унаочнює несумісність богемно-артистичної системи з офіційним соцреалізмом з огляду на ідейно-виховну, політизовану функцію останнього з його напутливою літературністю. В атмосфері керованого мистецького процесу (30–70-ті рр. ХХ ст.), з практикою «пошуку ворогів» та навішування ярликів, прояви імпресіонізму в поодиноких сміливців було кодифіковано як «безідейне, буржуазне явище», що у соцреалістичному процесі відсувалося на маргінеси. Французький митець-бульвар'є та радянський чиновник зі Спілки художників не мали точок дотику, тим більше спільної мови. Їхні світи не перетиналися. Наше таврувалося як вороже. «У радянський час імпресіонізм в історичному аспекті розглядався як занепад, – зауважує М. Герман, – “етюдність”, побачена у творах художників, вважалася крамолою. Із музейних колекцій – особливо після Другої світової війни – полотна імпресіоністів переселялися до запасників... Поняття “імпресіоніст” у вітчизняній нормативній естетиці залишалося... сумнівним та суперечливим до 1980-х років» [2].

Навіть у тому, що проблематику імпресіонізму як історико-художнього явища у мистецтві

цтвознавстві України порушено лише тепер, у 2009 р. (при розробленості цієї теми у Європі та в Росії ще у 80-х рр. XX ст.), навіть це запізнення у академічних розвідках засвідчує постідеологізований шлейф, який дістався українській естетичній свідомості від часів радянської нормативності.

Український варіант імпресіонізму був запозиченням французької образотворчої системи та творчого методу вітчизняними художниками на зламі XIX–XX ст. Н. Ю. Асєєва була в авангарді дослідження взаємин українських майстрів як з паризькою художньою ситуацією в цілому, так і з найновітнішими проявами імпресіонізму, зокрема. Її монографія 1989 р. й по сьогодні лишається ґрунтовним джерелом інформації про європейськість українського пошукового живопису О. Мурашка, П. Левченка, О. Новаківсько-го, А. Ерделі, інших [3].

За аналогією із продуктивним запозиченням Україною у XVII ст. стилістичних характеристик італійського бароко, яке на наших теренах перетворилося на власний, національний стиль, імпресіонізм українців втілює укорінені риси вітального світовідчуття, притаманні вітчизняному національному характеру. Якщо наприкінці XIX ст. прибічники імпресіоністичного методу мандрували Європою, працювали в Парижі, надихалися першоджерелами, то для імпресіоністів в Україні за часів радянщини (для «другої хвилі») імпресіонізм перетворився на *fata morgana*, на марення про Париж, на сновидіння «внутрішнього емігранта». Для вітчизняного митця пристати до системи імпресіонізму це було не лише обрати манеру письма, а й зробити досить небезпечний вибір долі. Плата митця в радянському соціумі за відданість імпресіоністичній мові була занадто жорсткою. Бунт проти єдиного соцреалістичного методу відкидав індивідуальність на маргінеси, а почасти й до андеграунду.

Утім, в українському живописі 60–70-х рр. XX ст. з'явилася ціла плеяда офіційних художників, які компромісно поєднали ідеологізовану радянську тематичну картину з формальними ознаками імпресіоністичного письма. Найвиразніший випадок фіксовано у творчості Т. Голембієвської («Безсмертя» 1973, п/о 240×354). Твори, писані в імпровізаційно-ескізній манері досить часто помилково маркувалися як імпресіоністичні, спираючись на зовнішні ознаки ефектного письма. У випадку творчості Т. Голембієвської, О. Лопухова, С. Григор'єва, інших імпресіонізм як художній метод з його принциповою аполітичністю, духовними та оптичними ознаками губить визначеність дефініції, розсуває історичні береги: від живопису доби еллінізму до ескізної реалізації художньої ідеї у XVII–XXI ст.

Автентичних імпресіоністів за радянщини в українському малярстві було обмаль. Навіть ті особистості, які, завдячуючи фаховим, родинним та соціальним стосункам із художньою номенклатурою, були допущені до офіційних експозицій, вважалися художниками «другого ешелону». П. Сльоті, Г. Зорі, І. Беклемішевій, Є. Волобуєву, О. Яблонській, В. Вироховій-Готье та ще декому влада вибачала «імпресіоністичні вибрики». Однак важкими були соціальне та виставкове становище духовно незалежних талантів, вільних від загравань із керівництвом СХУ, таких як А. Ерделі, Ю. Луцкевича, М. Вайнштейна, А. Лимарева, Г. Хижняка. Кожен з них пережив тяжку творчу драму.

Ситуація Григорія Омеляновича Хижняка (1899 р. Київ – 1975 р. Київ) у контексті сказаного є кричущо виразною. Розквіт його імпресіоністичного живопису припадає на 70-ті рр. XX ст., коли сприйняття альтернативних соцреалізму художніх систем було агресивним. Автор була свідком, як один із колег кинув в обличчя Г. Хижняку: «Цією палітрою та тобі б по пиці». Сьогодні настав час та слухна нагода об'єктивно оцінити творчість митця, який пішов із життя із болем образи, але не зрадивши мистецтва.

Григорій Хижняк – одна із тих персоналій, на долі яких радянська система (художній офіціоз) відпрацьовувала методи придушення інакодумства. Юність Г. Хижняка пройшла в колі, наближеному до майстерні-студії Олександри Екстер. У 1927 р. він закінчив Київський державний художній інститут та експонувався на виставці «Десять років Жовтня». Доля всієї експозиції виявилася трагічною. У 1937 р. всі твори першої післяреволюційної виставки було «заарештовано» та відправлено до спецфонду, фактично для подальшого знищення [4]. Талан подарував Г. Хижняку участь ще в одній виставці «Двадцять років радянської влади» (Київ, 1937 р.)... Наступною була лише посмертна виставка, організована Георгієм Хижняком (сином) у 1977 р. У 1998 р. одну з його композицій експонувала С. Рябічева у проекті «Спецфонд».

У 1950-х рр. Хижняка як формаліста із симпатією до сезанізму та імпресіонізму було виключено зі Спілки художників України. Його ім'я мало всі об'єктивні підстави загубитися серед поколінь художників 1930–1970-х рр., знищених або відкинутих на маргінеси радянською владою. Пам'ять про нього збережена не стільки учнями, яких, на жаль, було обмаль, та й не всі з них володіли вдячним словом, скільки його власним живописом. Ставлення Г. Хижняка до праці було професійним, як до щоденної, неупинної роботи, тому якість живопису гідно утримує ім'я маестро.

Культурну сутність Григорія Омеляновича було закладено на генетично-клітинному рівні. До того ж, він був одружений із Вірою Михайлівною Беклемішевою – дочкою президента Імператорської Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі. Відданість мистецтву живилась родинною атмосферою. Родина Беклемішевих щиро прислужилась українській культурі. Віра Михайлівна в юності починала кар'єру оперної співачки в Маріїнському театрі, згодом – у Києві. Ірина Михайлівна, її сестра, – відомий український живописець. Їхній добродій – Георгій Беклемішев – з кола засновників Київської державної консерваторії. Зрозуміло, що в радянський час інформація про аристократичне походження роду приховувалася, аби не зашкодити долі молодого лікаря – сина Г. Хижняка.

На час знайомства автора з родиною Віра Михайлівна розписувала хустинки для ринкового продажу в арт-лі. Цим вона заробляла на хліб, а ще на полотно та фарби для чоловіка. У цій жінці, у її щоденному стоїцизмі, з яким аристократка по крові тягнула ярмо життя, була справжня вельможність духовної особистості. Саме завдячуючи щоденному побутовому подвижництву дружини було збережено незламний художній стрижень Г. Хижняка, його можливість творити в аурі свободи, фактично перебуваючи у «внутрішній еміграції». Вибір Г. Хижняком імпресіонізму як особистого творчого методу, коли останній було кодифіковано як ворожий, буржуазний, чужинський, можна вважати подвигом особистості.

Родину, яка до 1917 р. займала велике помешкання по вул. Володимирській, 5, було затиснуто в одну кімнатку тієї ж квартири. Утім, всесвіт Г. Хижняка був широкий. На стінах кімнати (вона ж студія, їдальня, спочивальня) піднесли полотна старих майстрів та господаря, а за склом книжкових шаф гомоніла вся історія мистецтва, де першу скрипку вели імпресіоністи. За філософськими уподобаннями, Г. Хижняк був «сковородинцем». Людина, поставлена соціумом на межу виживання, сповідувала елліністичний гедонізм: «Якщо маєш гроші, купи хліба, а на решту – квітів, аби їх написати. Без краси жити неможливо».

Вигнаний зі Спільноти художників, він був позбавлений контактів із колегами, його товариства уникали. Проте він мав чарівних співрозмовників – Едуарда Мане, Огюста Ренуара, Каміля Піссарро, а ще пелюстки троянд, півоній, фарби, що палили на свіжій палітрі. Усе це не зраджувало, допомагало не втрачати психологічної рівноваги. Коли вдивляєшся у напівтони його уквітчаних натюрмортів, у тріпотіння верб, що завмерли над Дніпровною водою, важко уявити, як було складно майстру, ізольованому від

художнього процесу, плекати в собі «філософію радості». Проте саме культивування піднесеної краси на полотні було тим, що дозволяло жити, залишаючись на вістрі професійної повноцінності та людської гідності.

З юності Г. Хижняк мав хист до роботи в тематичній картині, але, недопущений до виставкової практики, зосередився на жанрах натюрморту, пейзажу, портрету [5]. Труханів острів слугував Г. Хижняку за майстерню. Щоденно перетинаючи міст, він йшов туди на роботу, як нормальна трудова людина, так, як у поля біля Арля колись ходив Ван Гог. Коли Г. Хижняк лишався сам на сам із палітрою та пейзажем, до нього, як до справжнього даоса, промовляв Дніпро, золотий на заході сонця. У цю мить митець ставав тотожним цьому космосу краси. Це й була перемога живописця над недоладністю його буття. Подібно до Каміля Піссарро, який (за спостереженням Е. Золя) «чув глибинні голоси землі», Г. Хижняк відтворив прозоре мереживо верболозів на розпеченому сонцем піску Труханового острова. Український митець підтвердив сказане його французьким побратимом Піссарро: «Моє життя невіддільне від імпресіонізму» [6].

Мемуаризм щодо творчої долі Григорія Хижняка не лише данина вдячності одному з перших вчителів автора, а у першу чергу фахова потреба дослідника надати мистецтву майстра чільне місце, на яке ця творчість заслуговує за якістю живописної матерії. Творчий метод одної особистості є настільки виразним, у ньому так сконцентровано типологічні риси імпресіонізму та стосунок до нього соцреалістичного мейнстріму, що дає змогу перевести тему у фундаментальний, історико-аналітичний ракурс.

Система соцреалізму, яка проіснувала в українському мистецькому мейнстрімі аж до 1980-х рр., перебувала у конфронтації до всіх «ізмів», починаючи з імпресіонізму, з кількох принципових підстав. По-перше, через відсутність у ньому ідеологічної запрограмованості та моралізаторського-виховного навантаження. По-друге, через ігнорування імпресіоністами помпезних тем державницького значення. А саме вони лежали у базових засадах соцреалізму. Глибинний демократизм імпресіонізму (його родова риса) не кореспондувався з одержавленою патетикою радянського мистецтва. Аполітичність імпресіонізму відкидала його на маргінеси. Третя причина конфронтації була у стратегічній боротьбі системи з формалізмом. Аура глибинної, богемно-артистичної свободи, за якою імпресіоністи «написали новий світ» (Анрі Конвейлер), нова оптична та світоглядна програма методу були неприпустимо революційними для радянської художньої школи, яка вкотре перетравлювала передвижницький мімезис, де широке пись-

мо окремих митців (так званий репінський мазок) лише імітував світоглядний кидок у нові виміри художнього мислення.

Протистояти безкомпромісному мейнстриму мали мужність лише одиниці. Праця в системі імпресіонізму та спроба експонуватися потребували глибини переконань та справжньої відваги.

«Імпресіоністичний бунт» у мистецтві України поряд з андеграундним нефігуративом, напівдозволеним фольклором, «тихим живописом», іншими неофіційними струмочками художнього процесу закладали міцне підґрунтя для творчого опору кінця 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст.

1. Бессонова М. Предисловие к книге Дж. Ревалда «История импрессионизма» / М. Бессонова // М. Бессонова. Избранные труды / М. Бессонова. – М. : BALTRUS, 2004. – С. 115.
2. Герман М. Импрессионизм. Основовоположники и последователи / М. Герман. – СПб. : Азбука-Классика, 2008. – С. 8.
3. Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX в.) / Н. Ю. Асеева. – К. : Наук. думка, 1989. – 200 с.
4. Див. текст каталогу виставки НХМУ «Спецфонд» (1998 р.). Куратор проекту, автор текстів каталогу Світлана Рябічева:

- «Першими опинилися “за ґратами” твори виставки “10 років Жовтня”... Боротьба ця (системи з інакودумством) мала шоківий характер і виявилася вирішальною для подальшого розвитку українського мистецтва. Відновлюючи історичну справедливість, ми нарешті повертаємо досі невідомий пласт у контекст мистецтва ХХ ст.».
5. Напр.: Портрет Ольги Петрової роботи Г. Хижняка «Абітурієнтка Ольга», 1962, п/о, 85х62. Власність НХМУ.
 6. Цит. за: Энциклопедия импрессионизма / [под ред. М. Серюля и А. Серюля]. – М. : Республика, 2005. – С. 130.

O. Petrova

IMPRESSIONISM AS MARGINAL PHENOMENON IN UKRAINIAN PAINTING OF THE 1950–1970S

The article throws light upon the milestones of life and creative work of Ukrainian Impressionist painter Hryhoriy Khyzhnyak. By the example of his biography the author demonstrates the confrontation between official style of Socio-Realism and Impressionism in Ukrainian art of the 1950–1970s.

Keywords: French impressionism, Ukrainian impressionism, authenticity of impressionism, socialist realism.

УДК 791.2:331.102.342:165.81

Радинський О. О.

ДО ПИТАННЯ ПРО «НЕМАТЕРІАЛЬНУ ПРАЦЮ»

У статті розглянуто поняття «нематеріальної праці» в контексті теорій італійського постопераїзму, а також рефлексію цього поняття в потоковому мистецтві та кінематографії.

Ключові слова: нематеріальна праця, виробництво суб'єктивності, афективний робітник, поточе мистецтво.

У реальності, домінованій сучасними медіа, феномен праці посів табуоване, «непристойне», репресоване місце, що раніше належало іншим «вигнанцям» зі світу репрезентації: сексуальним практикам та насильству. Якщо раніше зображення сексу на екрані було абсолютним табу, зняте протягом 1980–1990-х, – то тепер привілейоване місце «сучасного непристойного» посідає саме фізична праця. Згідно з поши-

реним у Першому світі уявленням, фізична праця – це атавізм, релікт індустріальної доби, й тому нині маємо справу з її занепадом (найбільш послідовним виразником цієї ідеї є фільм Мікаеля Главфогера «Смерть робітника», що зображує нелегальну, zdegradovanу фізичну працю в Донбасі, Індонезії, Нігерії та Китаї). Саме це уявлення, базоване на ідеї про «дематеріалізацію економіки» та перехід до «нематеріальної праці», є