

## МАТРИЦЯ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ

*Статтю присвячено процесу переходу мистецтва від соцреалістичної нормативності до творчої незалежності (1980-ті роки). Художні процеси осмислено як «геологічний зсув», злам стереотипів. Життя кількох поколінь художників за принципом «подвійного стандарту» породжувало в їхній творчості неоднозначні метафори, закодовані образи, часто гірку іронічну клоунаду. Показано діалектику драматичної моделі художнього мислення в аурі Чорнобильської катастрофи. 1987 рік був особливим і неординарним завдяки інтенсивному пробудженню громадської та творчої активності. Позначено перші конкретні події нонконформізму, який вийшов з підпілля. Унаочнено досвід формування незалежних художніх угруповань 1980-х років. Друга половина 1980-х років була часом компромісу, на який влада йшла, щоб не втратити ролі керманіча. Підупала КППР з тезою про «соціалізм з людським обличчям» та ВЛКСМ виявляли небачену до того лояльність до молоді. Балансуючи над історичною прірвою, влада робила відчайдушні кроки, аби стримати лідерство. Задokumentовано смерть методу соцреалізму.*

**Ключові слова:** московська прогресивна критика, виставка без журі, Чорнобильська катастрофа, нова хвиля, 1987 рік, Soviart.

Я пристрасно люблю свободу.  
А для будь-якого інтелектуала свобода  
в кінцевому результаті полягає у свободі вислову.

*Альбер Камю [2, с. 245]*

Ця думка може окреслити засадничий принцип «геологічного зсуву» в українському образотворчому мистецтві 1980-х років. Ідеться про звільнення художників від сюжетних і стильових стереотипів та усталеної нормативності. Необтяжене соцреалістичним регламентом особистісне «я» починає визначати індивідуалістичне мистецтво молоді покоління 1980–1990 рр.

Живі тенденції (нонконформізм) художнього процесу в Україні (Київ, Одеса, Львів, Івано-Франківськ, Ужгород) розвивалися поза офіційною системою соцреалізму ще з 1960-х років. Ідеологія маразмуючого Л. Брежнєва та виконавця «лінії партії» В. Щербицького, з очевидними ознаками занепаду, все ще диктувала правила суспільного та художнього буття.

Тому шлях українських художників вільного мислення часто-густо пролягав через московські експозиції, де у виставках та експертних групах була зосереджена прогресивна інтелігенція з мистецьких кіл. Публікації про українських митців у московських часописах 1980-х років засвідчують толерантне, навіть зацікавлене ставлення з боку критики до талановитої української молоді. Водночас і московська влада з її гаслом про «соціалізм з людським обличчям» дбала про міжнародну репутацію, заграючи із Заходом. Після резонансної постанови ЦК КППР

«Про роботу з творчою молоддю» (1976 р.) митці негайно скористалися «ліберальним кокетуванням» партійної верхівки для звільнення від тиску соцреалістичного мейнстріму. Але Київ намагався триматися «генеральної лінії партії» до останнього.

У пошуках мистецької «екологічної» ніші художники середнього покоління побачили позитивну програму в «діалогах» із класичними системами. Авторитетний майстер Валентин Реунов, відчуваючи обтяжливість державного замовлення, знайшов свій шлях та перемогу над компромісом, працюючи в жанрі натюрморту. Він писав розкішні композиції у стилі бароко. Чуттєво-вітальна лінія експресивного колоризму бароко також приваблювала Юрія Луцкевича. Галина Григор'єва опанувала сецесійну систему «срібного віку». Стиль сецесіон захопив живописну свідомість Віктора Зарецького. Галина Нелєдва та Віктор Рижих у 1970–1980-х роках віддали данину неоренесансній системі письма. В. Зарецький, передчуваючи постмодерний еkleктизм, казав про майбутнє мистецтво як «міксування спадщини».

Життя кількох поколінь художників за принципом «подвійного стандарту» породжувало в їхній творчості неоднозначні метафори, закодовані образи, часто гірку іронічну клоунаду. У полотнах Любомира Медвіда, в ранніх

роботах Тіберія Сільваші, у сюрреалізмі Сергія Базилева, Леся Подерв'янського, Сергія Шерстюка, Дмитра Нагурного «підтекст», який потребував дешифровки, був важливішим за текст. Про реалізм як метод у творах генерації 1980-х років говорити не доводиться. За прообраз слугує не мімесис (побачене в люстрі), а міражі задзеркалля.

У світовому мистецтві змістова двозначність (полісемія – термін Умберто Еко) образу була визнана робочим принципом ще з середини 1960-х років. У виступі на XII міжнародному конгресі філософів 1958 р. Умберто Еко порушив проблему «відкритого твору», який сприяє усвідомленню особливої свободи митця, що прагне вирватись за межі психологічної та культурної звички (норми або традиції). «Відкритий твір» (пізніше – твір постмодернізму) виключає однозначності змісту та пропонує глядачеві поле вірогідності, закликає його до співтворчості. Ці нові принципи інтуїтивно намацували та починали використовувати українські художники 1970–1980 рр. Полісемія руйнувала однозначну нормативність соцреалістичної доктрини. У цьому було середохрестя конфлікту віджилої та нової образотворчих систем.

Що далі, то послідовніше молодь опрацьовувала можливості мистецтва як втілення «ландшафту душі». Індивідуальне бачення кожного окремого художника скасовувало будь-яку унормованість (стандартні теми та художні прийоми). Попри тиск радянського застою світоглядна революція ставала очевидним фактом. Це звільнення давалося не кожному, лише тим, хто був готовий до потужного духовного перекодування. Людмила Ястреб – лідер одеського андеграунду – писала: «Ніколи до наших днів на художників не падав тягар виключного стоїцизму в ім'я прекрасного, як зараз» [1, с. 196].

Наймолодше покоління 1980-х років, художників-студентів старших курсів, випускників Київського художнього інституту входило в мистецьке життя України, зокрема Києва, під гаслом індивідуальної свободи. З індивідуальних воль, екзистенційних проявів «я» формувалось мистецтво так званої «нової хвилі». Молодь, відокремлена від політики, швидше на інтуїтивному, ніж на інформаційному рівні відчула підземні поштовхи у фундаменті, здавалося б, непорушного СРСР. Через шпарини прогнилої «залізної завіси» із Заходу просякала мистецька інформація про постмодернізм, про парадоксальних митців ХХ ст.

Другий інформаційний канал був обумовлений технологічними новаціями світу та інноваційною філософською думкою. Найбільш

освічені митці космічної ери та НТР досить вільно почувались у проблемах часопростору, у теорії відносності А. Ейнштейна, у деформаціях цивілізаційних процесів. Очевидний лідер молодіжного руху 1980-х років Т. Сільваші визнав, що в його творчості «стартовим майданчиком було філософське судження, з якого у творчому польоті підноситься образотворча енергія» (з інтерв'ю з Т. Сільваші. 12.01.2013). Д. Нагурний – митець футурологічного мислення – марив технологіями майбутнього. У полотнах він намагався зобразити «простір-час» та передати «тяглість подій» (програма зближена з ідеями італійського футуризму щодо культу технологій). Ідеї техноцивілізації тоді надихали багатьох митців.

Молодь уже не годна була сприймати догмати, якими її годували професори Художнього інституту, який донедавна був колицкою лауреатів Сталінської премії. У звужено-нормативному кліматі все ще радянського мейнстріму незагнуждані свободолобці ламали шкаралупину віджилих норм. Художня опозиція Перебудови 1985–1990 рр. живилася протестним досвідом шістдесятництва та зазірала в художню спадщину 1910–1920 рр. «Чорний квадрат» К. Малевича як знак тотальної новизни в мистецтві знову був на часі.

Коли у 1982 р. київські художники експонували власні твори на молодіжній виставці у Ташкенті, їх підтримала прогресивна московська арт-критика. Для визначення «нової хвилі» в українському молодому мистецтві знайшовся новий мистецтвознавчий словник: «українське неobaroko трансавангардного характеру», «гарячий постмодернізм», «мистецтво асоціативних структур», інші. Тоді з'явилося визначення нового мистецтва як «українського ренесансу». Ташкент проклав для молодіжного українського мистецтва шлях на подальші виставки в ЦДХ (Москва) та в столичному «Манежі». Це було великою перемогою, бо київські виставкові зали все ще заповнювали непорушно-нормативні твори соцреалістів. Молоді художники імпульсивно шукали виходу з провінційної задухи та самовільно починали гуртуватися у творчі осередки, вільні від радянської ідеології. Нонконформісти Києва багато в чому мали б завдячувати андеграунду Одеси та Львова, зокрема спільній праці в Будинках творчості поряд із литовськими, грузинськими, вірменськими колегами. У спільній роботі йшла інтенсивна самоосвіта, розширення інформаційного об'єму.

«Нова хвиля» в українському мистецтві (за московською критикою – «південноросійська альтернатива») уособлювала пошуковість,

залучивши до власного експерименту все, що напрацював постмодернізм за кордоном. Працювали пришвидшено, конспективно, у намаганні опанувати найкращі зразки. Для покоління О. Тістола, К. Реунова, Д. Кавсана, О. Гнилицького, В. Трубіної, С. Панича, інших розлучення з традиціями йшло бурно, навіть агресивно, як свідомо втрата почуття священного стосовно традицій, напрацьованих поколінням батьків-учителів.

Зсуви у суспільній свідомості киян, перш ніж деінде, у 1984 р. призвели до легітимації незалежної творчості на вуличній виставці Андріївського узвозу. Це була перша в Україні виставка без журі, не камерна чи групова, а відкрита для широкого загалу киян та гостей міста. З того часу Андріївський узвіз став «київським Монмартром» – символом вільної творчості. Даремними виявилися намагання Спілки художників України опанувати ситуацію, яка зробилася абсолютно некерованою. Спільчанські служачки надрукували якісь папірці з офіційною печаткою СХУ – дозвіл на участь у вернісажі. Попереджали, що без цих «мандатів» ніхто не виставлятиметься, але карнально-святкова стихія узвозу навіть не помітила цих жалюгідних бюрократичних потуг на всевладність. Тоді твори експонувала не лише молодь, але й академіки Сергій Григор'єв та Тетяна Яблонська. Із щасливими обличчями визнані живописці за зовсім умовні гроші продавали власні роботи, розвішані на парканах знаменитої київської вулиці. Майстри купалися в атмосфері щасливої єдності з молоддю та свободою. Той день втілював ауру Парижа, яку наміряли художники, яку гранично точно висловив Ернест Хемінгуей у назві «Свято, що завжди зі мною». А над Андріївським узвозом у той день підносились якась ще не знана в Києві хвиля радісної соборності, яка при цьому врахувала ауру кожної особистості. Це було суспільним потрясінням та дивом. Шкаралупина нормативів та заборон злітала назавжди.

1986 рік став урочим. Лихо накрило Україну, Чорнобильська катастрофа поділила світ на «до» та «після». Що буде після апокаліпсису, тоді ще ніхто не міг собі уявити.

Чорнобиль, чорний і страшний, із радіаційною водою, що накопичилась у підземних приміщеннях станції. Рудий від радіаційного зараження ліс гаряче дмухав на Київ, що, як і вся Україна, плавився того літа у сорокаградусній спеці. З Києва виїжджали всі, хто мав змогу бути осторонь. Квитків на потяги не стало за дві доби – вагони брали штурмом, як у 1941 р.

Бажаючи врятувати хоча б малечу, дітей з прив'язаними до ніжок бірками (адресами кінцевого пункту прибуття) батьки через вікна вагонів доручали чужим людям. У цей час відчайдушні художники йдуть до Зони. Дехто з них одержить велику дозу радіації та невдовзі помре. Дмитра Нагурного – автора великої серії малюнків та живописних полотен – доля зберегла. Пізніше художник занотував: «Чорнобильський вибух гірким відлунням відгукнувся моїм особистим творчим вибухом. Тему відчув “по-живому” у двох творчих відрядженнях поспіль (травень – липень 1986)... Ось де я насправді зміг застосувати весь свій полістилістичний діапазон – від гіперреалізму до найбільш “відірваної” абстракції» (з інтерв'ю Д. Нагурного. 05.07.2001).

Чорнобиль унаочнив системну кризу радянської системи та зробив українську реальність (зокрема й мистецьку) частиною модерністського світу. Чорнобильський вир зірвав останній покров з репресивного соцреалізму. На перше місце вийшов нонконформізм – культура, яка побутувала з 1930-х років у напівпридушеному стані.

Особливий 1987 рік. Цей рік був неординарним завдяки інтенсивному пробудженню громадської та творчої активності. Власною енергією кияни долали Чорнобильський синдром.

У 1987 р. Д. Нагурний – революціонер за духом – ініціював авангардну виставку вільного українського мистецтва «Погляд». Керівництво СХУ боягузливо стулило пельку, та залів для експозиції не надало. Приміщення для «Погляду», що став визначною естетичною та навіть вибуховою подією, широко відкрив прогресивний Політехнічний інститут (КПІ). Цього разу не в Ташкенті чи в Москві, а в Києві відбувся прорив до нового художнього мислення. Виставка оприлюднила та з'єднала імена київського андеграунду 1960–1980 рр. та висвітлила обличчя молодого, бунтівного покоління.

Того ж 1987 року ціла низка інноваційних проєктів відбулась у Львові. Було створено молодіжні культурологічні організації, зокрема Товариство Лева (1987). А у квітні 1989 р. львів'яни підняли біля Ратуші жовто-блакитний прапор. А у 1988 р. визначною подією стала виставка «Шлях».

Для української молоді у 1987 р. прогностичними виявилися контакти з московськими нонконформістами на радянсько-американській виставці, що працювала в Києві. Тоді московські колеги запросили киян до співпраці. У 1987 р. К. Реунов, О. Тістол та їхні друзі – Я. Бистрова, О. Харченко та М. Скугарєва – організували

у Фурманному провулку (Москва) власну майстерню з метою привернути увагу критики до художнього феномену з дивною назвою «Вольова грань національного еkleктизму». Ще тоді не дуже обізнані із філософією постмодернізму, К. Реунов та О. Тістол декларували «боротьбу за красу стереотипів» (вочевидь, відповідно до стереотипів Енді Ворхола). Еkleктизм творів виявився у злучці живопису на царатах із елементами поп-арту, реді-мейду та в залученні образів українського бароко. О. Тістол зауважив: «Як і кожне покоління, ми намагаємося створити новий живописний вираз свого власного часу» [3, с. 267]. Це завдання втілило потребу часу, бо в середині 1980-х років накопилася величезна хвиля раніше невідомої інформації. То був безпрецедентний час зміни свідомості на всіх соціокультурних щаблях.

У тому ж таки 1987 р. виставка без журі на Андріївському узвозі стає щорічною до Дня Києва. Директор Музею однієї вулиці Дмитро Шльонський згадує стан піднесеного, дружнього братання кожного з усіма в цей особливий день на Андріївському узвозі: «...люди різних професій та фахових зацікавлень, мешканці вулиці та художники збиралися теплим вечором, обговорювали поточні проблеми... У дворах накривали імпровізовані столи, запрошувалися всі знайомі та навіть випадкові перехожі; на горах виспівувало птаство та пахло бузком» [4, с. 196].

*Блискоче ніч перлиною Растреллі.  
З гори збігає Боричів узвіз.  
І солов'ї, пташині менестрелі,  
всю ніч доводять яблуни до сліз.*

(Ліна Костенко)

Як і всі мої колеги-художники, я виставила кілька власних композицій. Це був живопис на склі. І яким було моє щасливе здивування, коли твори було придбано. Це був перший випадок публічного визнання мене як живописця і справжнє потрясіння.

З 1987 р. на Андріївському узвозі з'являються недержавні установи. Яскравою була історія створення Музею Булгакова та Музею однієї вулиці [5]. За свідченням ініціаторів, з 1987–1988 рр. розпочалося спонтанне зібрання шанувальників творчості донедавна забороненого в СРСР Михайла Булгакова. Найбільш активними та послідовними учасниками неформального клубу «Майстер» були спадкоємці репресованих родин. На День Києва екскурсії по Андріївському узвозі та читання текстів М. Булгакова тривали аж до другої години ночі.

Гостями «Майстра» були люди з усього Радянського Союзу. Це був масовий інтелектуальний рух. Невдовзі колективні зусилля зламали консерватизм чиновництва, і в 1989–1991 рр. у будинку за № 13 було створено меморіальний музей Михайла Булгакова. Геніальне відтворення родинного інтер'єру виконав визначний майстер театрального мистецтва Данило Лідер. Так само з народної ініціативи та за активної співпраці киян було створено Музей однієї вулиці. Згодом, у 2002 р., він отримав міжнародну відзнаку «Найкращий музей Європи».

Андріївський узвіз, який нині перетворився на упорядковану, комерціалізовану вулицю, у 1982 – на початку 1990-х років був справжньою «лабораторією» художніх інновацій та спонтанних ініціатив. Усі, хто тоді творив новий Андріївський узвіз, діяльно мріяли та докладали конкретних, щоденних зусиль для формування образу Києва європейського типу. Проходили імпровізовані фестивалі, мистецькі дійства на горі Уздихальниці, співи під гітару біля вогнища, що нібито вихоплювали з темряви віків образ язичницьких та ранньохристиянських свят. Розвідки архітекторів та археологів, збирання в будинках, що геть завалилися, побутових речей XIX ст. – формування музеїв – усе це ознаки стихійної діяльності містян. Кияни, передовсім художники, з ентузіазмом облаштовували Андріївський узвіз.

Коли перші місяці ейфорії від здобутої творчої свободи лишилися позаду, виникла потреба думати про економічну складову тієї свободи. Нонконформістське мистецтво, яким ніколи не цікавилось Міністерство культури України чи Спілка художників, мусило виживати за відсутнього у 1980-х роках художнього ринку. Та й офіційні художники були поза увагою ідеологів від культури. Стара система фінансування мистецтва була зруйнована. Державні установи припинили закупівлі художніх творів навіть у лояльних до влади соцреалістів. Зникла система замовлень від підприємств, а на початку 1990-х зникли й самі підприємства. Раніше замовлення на творчу роботу між членами Спілки художників розподіляв Художній фонд. Соціальні інституції були годувальниками для «своїх» слухняних виконавців ідеологічно бездоганних творів. Решта художників підбирала крихти з панського столу – живилася дрібними та випадковими підробітками. Багато з них (навіть живописці монументалісти та скульптори) підробляли як оформлювачі святкових транспарантів, плакатів, як ілюстратори часописів та книг. У роки Перебудови (1987–1991) ця система повністю завалилася, не лишивши для

митців альтернативи. Цивілізованого ринку не існувало – держава кинула художників напризволяще. Впливали поодинокі. Хтось увійшов у моду на хвилі скандальних інновацій, окремі відчули інтерес, проявлений Заходом (з'явилися покупці – дипломати та гості з діаспори). Але це не вирішувало проблем, які годен вирішити модерний ринок. До того ж виставкових залів у Києві, як і по всіх містах України, було обмаль. Склалась не лише парадоксальна, а й драматична ситуація. Митці (різних поколінь) виробляли якісний художній продукт, але на нього не було запиту і попиту. Твори навіть не було де експонувати. За такого кричущого дисбалансу ініціативу Віктора Хаматова, який у 1987 р. відкрив першу неприбуткову художню організацію «Soviart», важко переоцінити. На той час це була по-справжньому унікальна, навіть революційна подія. «Soviart» запросив до співпраці художню молодь, до якої в роки розгубленості державних інституцій та відсутності ринку нікому не було діла. Витоки «Soviart» на рівні ідеї сягають 1985 року. Тоді Віктор Хаматов, інженер за освітою та комсомольський діяч потужної корпорації військово-технічного спрямування «НВО КВАНТ», захопився світовими «теоріями управління». Вивчав японський, американський та європейський досвід. Мистецтво його приваблювало завжди. Як комсомольський діяч Хаматов ще до 1987 р. був організатором перших рок-фестивалів, студентських дискусійних кафе. З 1985 по 1988 р. був куратором фестивалю «Молодіжне перехрестя» та інформаційним спонсором популярного серед молоді часопису «Ранок».

У 1987 р. у співпраці з американською організацією «Глобал концептс» В. Хаматов почав ознайомлювати західні країни з молодим українським мистецтвом (радянсько-американська виставка сучасного мистецтва). А вже наступного року Центр сучасного мистецтва (В. Хаматова) разом із державними установами України (Міністерство культури та інші) підписали проект та програму співпраці між містами Київ та Одеса й показали твори українських постмодерністів А. Савадова та Г. Сенченка в Данії.

Дипломатичні здібності В. Хаматова, його вольова витривалість дали йому змогу пластично перейти з ролі виконавця ідеологічних завдань комсомолу до незалежного менеджера молодіжного художнього руху в Україні. Привілеєм його позиції як куратора проектів була і лишається реальна зацікавленість у розвитку та популяризації молодого мистецтва. Надзавданням для себе Хаматов бачив створення Музею сучасного мистецтва України.

Важливим на той час (до 1991 р.) був службовий зв'язок Хаматова з грошовитими підприємствами «оборонки» на теренах усього СРСР. Звіди надходили перші гроші на організацію культурних заходів та програмних ідей. Після вдало проведеного фестивалю молодіжного художнього образотворчого мистецтва (Москва, Литва, Україна) Хаматов нарешті наважився інституалізувати ці культурологічні акції, спираючись на досліджену ним «теорію управління». Вона враховувала активний людський фактор, ініціативи митців, готових до інноваційного прориву. Віктор Олександрович створює підприємство – «Науково-технічний центр» як юридичну установу, що репрезентувала неприбуткову організацію «Soviart» під ослоною цього НТЦ. Надалі «Soviart» перетворився на корпорацію галерей та очолив галерейний рух по всій Україні. «На меті “Soviart” була розробка піонерських проектів та передача їх до галерей для подальшого втілення у художню практику. Була мрія щодо створення форми розвитку художнього процесу за моделлю художніх фондів США», – згадує В. Хаматов (з інтерв'ю з В. Хаматовим. 10.03.2018. Київ).

1987 рік відзначено ще й остаточною компрометацією методу соціалістичного реалізму, до недавня титульного мейнстріму.

Звітні виставки республік у московському «Манежі», починаючи з 1982–1985 рр. вочевидь доводили, що соцреалістичний метод уже не працює. Мистецтво прибалтійських республік демонструвало близькість до європейського гіперреалізму, поетичної метафори, сюрреалізму. Вірмени вражали розкутим колоризмом. Грузинські експозиції репрезентували дух архаїки та живописні перегуки з наївізмом Піросмані, з пошуками класиків грузинського авангарду. Школа К. Звіринського, Р. та М. Сельських проростала в експозиціях молодих лвів'ян. Кольорова стихія та національно-фольклорна аура закарпатських майстрів унаочнювала остаточно руйнацію нормованого методу. Вибухова, інноваційна стилістика «художників київського вокзалу» С. Гети, С. Базілева, С. Якутовича, пошуки в царині художньої метафори Т. Сільваші, С. Лопухової, Д. Нагурного, Г. Неледви, В. Спирідонової та наймолодших – А. Савадова, Г. Сенченка, інших – усе з очевидністю засвідчувало смерть одержавленого художнього методу.

Нарешті на самому початку 1988 р. (24 січня) прогресивні мистецтвознавці Москви організували Всесоюзну теоретичну конференцію «Радянське образотворче мистецтво та мистецтвознавство в умовах Перебудови». Ініціатором

заходу була Секція мистецтвознавства Москви, яку на той час очолював Герман Недошивін, але реальним її мотором був Олександр Морозов. Конференція артикулювала ідею щодо недоцільності подальшого використання терміна «соцреалізм». Провідні мистецтвознавці, естетики та художники: Є. Андрієва, Ю. Овсянніков, В. Прокоф'єв, Ю. Герчук, О. Якімович, Б. Бернштейн, А. Михайлова, інші засвідчували «смерть соцреалізму» як доктрини віджилої політичної системи. Ядро конференції становили фахівці з Московського державного університету (кафедра мистецтвознавства) та їхні колеги із Всесоюзного інституту мистецтвознавства Міністерства культури РФСР. Цей заклад, на відміну від Академії мистецтв СРСР, популяризував прогресивні світові тенденції в царині мистецтва та в мистецтвознавстві ще у 1970–1980 рр. Офіційні українські мистецтвознавці на запрошення до участі в конференції не відгукнулися, бо українська ідеологічна машина за життя В. Щербицького (помер 16.02.1990) лишалась непорушно-залізобетонною.

Від України з доповіддю виступили я та Григорій Островський. Мій виступ був блідим, натомість радикалізм інвективи Островського був на часі, бо критик достеменно знав про утиски львівських митців з боку влади.

Виступи мистецтвознавців були жорсткими та конструктивними. Як довела подальша історія найновітнішого мистецтва (від 1988-го до 2000-х років), сформульовані на конференції ідеї виявилися прогностичними. Естонський мистецтвознавець Борис Бірнштейн вважав, що «плануванню подальшого розвитку мистецтва повинен передувати прогноз. Формулювання завдань, виходячи з наявного стану мистецтва, означає запізнення, якщо не провал самого завдання». Бірнштейн навів чітку матрицю мистецтва у 1980-х роках:

- авангард;
- офіційне патріотичне мистецтво;
- склерозуючий соцреалізм;
- кіч;
- мистецтво неформальних об'єднань.

Автор виступу казав про «загострення національної та соціальної ситуації в Естонії та відчуття там єдності національних мистецьких центрів із закордонними мистецькими гуртами та школами» (Б. Бірнштейн).

«В радянському мистецтві (російському) поодинокими були випадки, коли центр враховував національні картини світу. Але, за Е. Кантом, “правила треба виводити з випадків”, а радянська історія мистецтва переважно

зверхньо дивилася на республіканські школи» (Б. Бірнштейн).

Дуже жорсткою була оцінка методу соцреалізму у виступі доктора мистецтвознавства з Ленінграда Маргарити Ізотової: «Стиль соцреалізму створили бюрократ з портфелем та митець, який продався цьому бюрократу. Наш обов'язок вигнати тих, хто торгує, з храму мистецтва... Справжніх митців мало цікавлять ідеї, для них важливішою є майстерність, “формостиль”. Саме він виходить на авансцену» (М. Ізотова).

Яскравий дослідник модернізму (а у 2000-х роках – постмодернізму) Олександр Якімович вважав творчість радянських художників «виживанням у пеклі». Якімович зосередився на так званій другій культурі: «На розшаруванні мистецтва на офіційне та неофіційне, яке треба знати та вивчати... Необхідно і сталінський період, 1930–1950-ті роки, аналізувати об'єктивно, як шекспірівську драму. Важливо побачити, як та доба продовжує себе у витворах сучасного мистецтва. Це треба вивчати. Треба дивитися на недоліки з точки зору неподоланих жахів» (О. Якімович).

Учасники круглого столу з Прибалтики підкреслювали: «Національна свідомість гальмувалася штучно, з політичних міркувань» (Н. Тумене, Литва).

Московський мистецтвознавець Вільям Мейланд зауважив непрофесіоналізм чиновництва з Міністерства культури СРСР. Через їхню некомпетентність критик охрестив їх «номенклатурною шпаною».

«Коли таланти викидають з художнього процесу, знижується не лише рівень мистецтва, але й занепадає моральний рівень суспільства», – декларувала М. Ізотова (усі тексти подано з концепту О. Петрової. 24.01.1988).

Друга половина 1980-х років була часом компромісу, на який влада йшла, щоб не втратити ролі керманіча. Підупала КПРС з тезою про «соціалізм з людським обличчям» та ВЛКСМ виявляли небачену до того лояльність стосовно молоді. Діяльність В. Хаматова – тому приклад. Балансуючи над історичною прірвою, влада робила відчайдушні кроки, аби стримати лідерство. Було послаблено цензуру в пресі. Віталій Коротич у Москві видавав «Огонёк», де в кожному номері розвінчувалася радянська міфологія. Навіть консервативний часопис «Искусство» (Москва) надав можливість друкувати статті про західні запозичення молодими радянськими художниками.

Конференція 1988 року визначила метод соцреалізму як такий, що остаточно вичерпав себе та втратив життєвий потенціал. Мистецтвознавці

фіксували очевидну реальність «нової хвилі» в мистецтві. Нещодавній мейнстрім відходив на маргінеси, ставав архівом історії та антикваріатом. У 1988 р. на аукціоні «Sotheby's» у Москві західноєвропейські колекціонери за невисокі ціни скуповували соцреалізм. Портрети вождів, героїчні образи життєрадісних доярок та шахтарів йшли з молотка. Навіть головний «ленініанець» України Олександр Лопухов почав експонувати

композиції з кремезними колгоспницями, що купаються у водоймищі. Ніде правди діти – до молодих бунтівників, на їхні горища та в підвали іноземні колекціонери почали навідуватися дедалі частіше.

Одна система ще не завершилася, друга – не сформувалася. Це був суспільний мікс, своєрідний постмодерний карнавал. Щось у душі Федеріко Фелліні.

#### Список літератури

1. Басанец Т. Ответственность за время (живопись Людмилы Ястреб) / Т. Басанец // Черный квадрат над Черным морем. – Одесса : Друк, 2001. – 264 с.
2. Камю А. Выбранные творения. Т. 5 / Альбер Камю. – Київ : Дніпро, 1991.
3. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ ст. – початку ХХІ ст. : зб. ст. / О. М. Петрова. – Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 400 с.
4. Шлёнский Д. Андреевский спуск. Жизнь улицы / Дмитрий Шленский. – Львов : Центр Европы, 2015. – 215 с.

O. Petrova

### THE MATRIX OF CREATIVE FREEDOM

*The article is devoted to the process of moving art from socialist realism to creative independence (in 1980s). Artistic processes are conceived as a “geological shift”, a scum of existing stereotypes. The article shows the dialectic of a dramatic model of artistic thinking in the aura of Chornobyl catastrophe. The first concrete events of nonconformism, which came out of the underground, have been emphasized. The author reveals the experience of the formation of independent artistic groups of the 1980s as well as documents the death of the socialist realism method.*

*Andriivskiy Uzviz street, which had become an ordered, commercialized street, in 1982 – early 1990s was the true “laboratory” of artistic innovations and spontaneous initiatives. All those who created the new Andriivskiy Uzviz, actively dreamed and made everyday efforts to shape the image of Kyiv of the European type.*

*Finally, at the beginning of 1988, progressive art critics of Moscow organized the All-Union Theoretical Conference on the subject “Soviet Fine Arts and Art Studies in the Context of Restructuring”. The initiator of the event was the “Section of Art History of Moscow”, which at that time was headed by Herman Nedoshivin, but his real motor was Alexander Morozov.*

*The second half of the 1980s was a time of compromise, which the government had to tolerate in order not to lose the role of the helmsman. USSR Communist Party's thesis of “socialism with a human face” along with “Komsomol” showed unprecedented loyalty to the youth. V. Khamatov's activity is an example. Balancing over the historical abyss, the authorities made desperate steps to hold back the leadership. Censorship was weakened in the press.*

**Keywords:** Moscow progressive criticism, an exhibition without a jury, Chornobyl disaster, New Wave, 1987, Soviart.

Матеріал надійшов 04.06.2018