

постмодернізму / Д. Кіплінгер; за ред. У. Вінста та В. Тейлора — К.: Основи, 2003. — С. 269.
8. Соколов М. Н. Гильдебранд (Hildebrandt) Адольф / М. Н. Соколов // Культурология. XX век. Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 149.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КОНЦА XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (ИСТОРИЧЕСКИЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Анализируются на теоретическом и методологическом уровнях истоки и некоторые особенности развития формального метода искусствоведческого анализа в европейской художественной и художественно-теоретической практике конца XIX – начала XX вв. Отражены теоретические взгляды и отдельные труды ведущих искусствоведов и художников.

PROBLEM IN THE EUROPEAN ARTISTIC FORMS OF ART CRITICISM OF THE LATE XIX - THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY (HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS)

Analysed on theoretical and methodological levels sources and some features of development of formal method of study of art analysis in European artistic and artistically-theoretical practice worker of end XIX – XX of century. Began theoretical looks and separate labours of anchorwomen art critics and artists.

Стаття надішла 13.11.2014

УДК 7.036

М. І. Ваєрух

Українська академія друкарства

ТВОРЧИЙ ДОСВІД ХУДОЖНИКІВ ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960 — ПОЧАТКУ 1970-х рр. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Розглядаються питання, пов'язані із проблемами розвитку в умовах тоталітарного суспільства образотворчого мистецтва Львова в контексті української культури періоду так званої «хрущовської відлиги». У цей складний та наповнений відносною свободою та непередбачуваністю час львівські художники зуміли створити мистецькі твори, що зайняли належне місце в історії українського образотворчого мистецтва.

Українське образотворче мистецтво, нонконформізм, тоталітаризм, соц-реалізм, традиції

Процеси мистецьких відкриттів та експериментів у царині образотворчого мистецтва, що мали місце в середовищі львівських митців другої поло-

вини 1960 – початку 1970-х рр., не були явищем суто регіональним. Результати пошуків індивідуального шляху почали реалізовувати митці Києва, Одеси, Харкова, Івано-Франківська, Ужгорода, Тернополя та інших міст України. Однак провідними центрами, в яких визначалася перспектива розвитку більшості галузей образотворчості, були Київ, Одеса та Львів. Спільним для творчого шляху низки митців з цих потенційних художніх середовищ стало несприйняття соцреалізму як ідейної доктрини, що спотворювала саму природу естетичної творчості. Проте кожна школа мала свої особливості розвитку та спиралася на традиції, що пов'язували її представників з малою батьківщиною, відповідним культурно-мистецьким контекстом.

Найбільшим центром визрівання нових мистецьких талантів та ідей у досліджуваній період був Київ. Тут наприкінці 1959 р. утворився та почав працювати Клуб творчої молоді (КТМ), резонанс діяльності якого рознісся ще кількома українськими містами. Помітне поживлення в життя КТМ внесла поява в ньому художниці Алли Горської (1929–1970) разом з групою митців-нонконформістів. У Клубі організовували вечори, дискусії з приводу молодіжних виставок чи нових поетичних збірок, поїздки Україною з метою вивчення та збереження пам'яток архітектури, театральні вистави, розробляли різноманітні мистецькі проекти. Найчисельніше в Клубі були представлені художники (скульптори, графіки, живописці, майстри прикладного мистецтва) та завдяки їм набула практичного сенсу основна ідея Клубу — об'єднати молоді творчі сили Києва. Секцією митців керувала Алла Горська, яка була її душею, рушійною силою.

Наприкінці січня 1963 р. невеличка театральна студія, яка діяла при КТМ, поставила кілька п'єс. Це, зокрема, твори Миколи Куліша «Отак загинув Гуска» та «Патетична соната», «Матінка Кураж» і «Галілей» Бертольда Брехта та інші. Це були перші спроби художниці як театрального митця, до яких вона ставилася серйозно та відповідально. Для неї не існувало в театрі дрібниць, вона привносила своє розуміння Куліша, ставала справжнім майстром сцени, експериментуючи зі світлом, темрявою, кольором. Зі спогадів її друзів по КТМ відомо, що Алла Горська, працюючи над «Гускою», мріяла відродити традиції вертепного дійства [11].

Художниця у співпраці з режисером Лесем Танюком готувалися поставити «Правду і кривду» Михайла Стельмаха. Якщо декорації та стріи до «Гуски» були різнобарвні (улюблені кольори Алли Горської — жовтогарячий, червоний, зелений, блакитний), то «Правда і кривда» мала бути в чорно-білому вирішенні. Однак ці дві п'єси не побачили свого глядача, їх було заборонено. Після такого удару художниця більше не наважувалась «ятрити собі душу театром» [11].

Мистецтво мозаїки, вітражу, фрески — це ті малярські техніки, до яких найчастіше зверталась Алла Горська в монументальних творах. Ці класичні техніки пов'язували українську культуру з далеким і близьким минулим —

мистецтвом Київської Русі, періодом ренесансу, мистецтвом 1920-х рр., художниці їх вивчала, намагаючись відродити традиції та привернути до них увагу більшої кількості людей.

У 1964 р. Алла Горська разом з художниками Людмилою Семикіною, Опанасом Заливахою та іншими виконували мальований вітраж для виступу Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, який планувалося відкрити з нагоди 150-річного ювілею Кобзаря. Композиція вітража складалася з трьох частин, у центральній була постать поета, дугоподібне завершення якої було оточене словами: «Возвеличу малих отих рабів німих! А на сторожі коло них поставлю слово». З боків центральної частини були зображення матері з дитиною, козака-бандуриста та символічних декоративних вставок. Колористична гама була витримана в поєднанні синьо-блакитних із зеленими та червоно-пурпурних з вохристими відтінками. Строгий контур різної товщини надавав композиції особливої виразності та строгості. Вітраж у Київському університеті був апробацією нової художньої мови в монументальному мистецтві та результатом визрілої концепції в сучасному мистецтві. Колективна праця над композицією центральної частини триптиха, яка була збудована на основі мозаїки малих форм Опанаса Заливахи «Борітеся — поборете». Вона стала основою ідейного спрямування монументального проекту. Алла Горська, яка керувала виконанням проекту в матеріалі та несла безпосередню відповідальність за його реалізацію, особливо розуміла образну сутність Заливахового «Кобзаря». Та вітражеві не судилося стати на суд глядача — вранці дев'ятого березня, напередодні відкриття, вітраж було знищено працівниками КДБ, а його авторів звинувачено в націоналізмі.

За час, який випало художниці творити, Алла Горська зі своїми колегами виконала мозаїчне панно на стіні експериментальної школи в Донецьку, мозаїку в музеї «Молодої гвардії» у Краснодоні разом зі своїм чоловіком Віктором Зарецьким (1925–1990). Це були твори, в які вона вклала свою душу, була дуже прискіпливою до власної творчості, але й вимогливою до інших.

Київ значною мірою вплинув на формування світоглядних орієнтирів Опанаса Заливахи (1925–2007), який 1961 р. переїхав з Тюмені в Україну, оселившись в Івано-Франківську, де влаштувався у художній фонд. Він потрапив у середовище, де відчувалося стильове різноголосся у творчості прикарпатських художників, що прикривалось ідеологемами соцреалізму. Проте в кожному з місцевих майстрів відчувався дух народного мистецтва, бо саме такими глибоко вкоріненими були традиції цього краю. У 1962 р., маючи намір взяти участь у мистецькій виставці, О. Заливаха опиняється у прогресивному літературно-мистецькому середовищі Києва, де знайомиться з художниками В. Кушніром, В. Зарецьким, А. Горською, Л. Семикіною, а також з поетами та літературознавцями І. Драчем, І. Світличним, Є. Сверстюком, І. Дзюбою, з творчістю Л. Костенко, В. Симоненка та інших.

У короткий період, від 1962 р. до арешту в серпні 1965 р., О. Заливаха зацікавлювали нові мистецькі віяння, про які він жадібно збирав інформацію. Його завжди інтригували зразки високої естетики, намагався з'ясувати причини та походження мистецького явища. У колі його зацікавлень були Сезан, Пікассо, Архипенко, Нарбут, Бойчук з його школою та інші. Проте О. Заливаха усвідомлював, що за кожним справжнім мистецьким винаходом стоїть традиція. І це спонукало молодого художника вишукувати в багатій культурній спадщині українського мистецтва відповіді на актуальні для цього часу питання. Художник прагнув виробити власну образно-пластичну мову, якій властиві були б риси національної ідентифікації та індивідуального пошуку. Усі його прагнення та переконання пройшли першу апробацію в колективній праці з А. Горською та Л. Семикіною — композиції мальованого вітража для Київського університету ім. Т. Г. Шевченка, авторство центральної частини триптиху якої, належало О. Заливасі [11].

Проживаючи в Івано-Франківську, митець духовно єднався з львівськими художниками, істориками, етнографами, з якими разом захоплювався карпатськими краєвидами, заслуховувався розмовами біля ватри, разом обмірковували майбутнє України та українського мистецтва. Опанас Заливаха багато працював, тому 1962 р. зумів відкрити свою першу виставку, яку за вказівкою КДБ через кілька днів було демонтовано. Очевидно, митець, як і його мистецькі побратими, відчував потребу творчого вираження саме через образи, що виростили з пісень Марусі Чурай, поем Тараса Шевченка, лірики балад Василя Симоненка тощо. Завдяки авторському прочитанню цих творів з'явилися загадкові силуєти-символи козака Мамає, Мадонни та інших.

У пошуках індивідуального стилю, стилю українського художника, на початку 1960-х рр. перебував митець монументального малярства та різьблення В.-І. Задорожний (1921–1988 рр.). Він по-своєму відкривав народне мистецтво, відчувши, що його серце «знайшло свою любов до рідного». Переломним у його ранній творчості стало полотно «Мої земляки» (1963–1965), яке викликало неоднозначну оцінку і друзів по фаху, і партійних ідеологів (тодішній міністр культури Р. В. Бабійчук розгледів у творі «рецидиви бойчукізму»). Проте на всесоюзній виставці в Москві цьому творові згодом було присуджено диплом II ступеня. Усупереч офіційній радянській пропаганді, В.-І. Задорожний був переконаний, що магістралі майбутнього українського мистецтва мають простягтися через тисячолітні традиції, через усвідомлення поетичного мислення та поглядів давніх слов'ян, скіфів, українського фольклору. Тому художник так заглибився в пошуки пластико-філософської системи пантеону слов'янських богів, картин скіфського життя, ліричних образів «Козака Мамає» тощо.

Діапазон творчих зацікавлень київського графіка, ілюстратора, працівника кіно Г. Якутовича — це також історичне минуле України, через усвідомлення якого, на думку митця, можна розібратись у сучасній ситуації, зрозуміти

причини того, що відбувається. Упродовж 1960 – 1970-х рр. художник працював над ілюструванням творів «Тіні забутих предків» та «Захар Беркут» І. Франка. Згодом успіхи експериментувань з технікою офорту художник використовує у «Повісті минулих літ» та «Слові о полку Ігоревім».

Важливо згадати про творчу діяльність південноукраїнської групи митців, до якої входили художники О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Хрущ, Л. Ястреб, В. Басанець, В. Маринюк, В. Цюпко, С. Савченко та інші, що стала складовою неформального дисидентського культурного руху в СРСР. Творче життя митців, що сповідували духовні й естетичні цінності, відмінні від офіційних, було ускладненим. Державна політика в галузі культури, діяльність Спілки художників УРСР зовсім не сприяли свободі творчості, і можливість брати участь у виставках для одеських художників не було. Саме тому тут практикувалися виставки у приватних помешканнях, у майстернях художників О. Волошинова, В. Асрієва, В. Маринюка, у редакціях газет, у квартирах окремих колекціонерів і прихильників неформального мистецтва. У ці роки квартирні виставки як форма існування та діяльності нонконформістського руху практикувалася і в інших містах СРСР. Одеські митці-нонконформісти як представники українського неформального мистецтва брали участь у квартирних виставках у Москві та Ленінграді [7].

У митців-нонконформістів Одеси опозиція до соцреалізму реалізувалася у стилістичних підходах. Вона виявилася в сюжеті, зокрема, митці часто зверталися до одеського пейзажу, портретування друзів, декоративної, абстрактної та умовно-фігуративної композиції, в якій прочитувався образ жінки, складні смислові алегорії. Панівне значення в образотворчому мистецтві Одеси належало малярству. Для нього був характерний «особливий південний колорит, що увібрив у себе сонячне світло і тепло, панування живих і насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами» [1, с. 12]. Розвивалась і графіка, проте для неї були характерні легкість, декоративність, неперевантаженість, умовність, площинність, відчуття певної незавершеності. Митці-графіки для відображення емоційного та філософського змісту своїх творів послуговувалися строго індивідуальними засобами. Для скульптури притаманне модерністське бачення першої половини ХХ ст. у поєднанні з національною традицією (найяскравіше такі тенденції проявились у творчості М. Степанова) [1, с. 59–61].

Відзначаючи насамперед національну специфіку зусиль багатьох українських художників поглибити роботу над формально-виражальними засобами образотворчості, не можна нехтувати ширшими концептуальними паралелями з тенденціями розвитку мистецтва інших національних культур. Прагнення до самовираження без диктату офіційної ідеологічної думки в умовах тоталітарного суспільства мало місце у творчості митців Москви, Ленінграда, провідних культурних центрів прибалтійських республік. Політичні зміни в середині 1950-х рр. викликали «розморожування» культури, що й тут торкну-

лося не тільки образотворчого мистецтва, але й літератури, театру, кіно. У Москві та Ленінграді першими незалежними художниками стали представники Ліанозівської групи (Л. Кропивницький, О. Рабін, Л. Мастеркова, В. Нємухін), групи «Стретенській бульвар» (Ю. Соостер, І. Кабаков, В. Янкілевський), студії Е. Белютіна, особливо вирізнялася творча позиція, що розходилася з офіційним «методом» митців Е. Неізнестного, ленінградців З. Аршакуні, Г. Єгошина та інших [6].

Неофіційне мистецтво 1950–1960-х рр., «інше мистецтво», або як його ще називали «другий авангард», протиставило себе доктрині соцреалізму. Упродовж тривалого часу спостерігався конфлікт між мистецтвом, що обслуговувало владну ідеологію, і мистецтвом, що прагнуло незалежності, передусім у творчих методах. Організуються перші виставки художників, представників «іншого мистецтва», у творчості яких відчутними стають ознаки оновлення, в окремих — захоплення французьким постімпресіонізмом та іншими європейськими модерністськими напрямками [9, с. 22–29].

1 грудня 1962 р. у московському виставковому залі «Манеж» відкрилася виставка, присвячена 30-річчю МОСХ, де були представлені роботи художників «лівого мистецтва» 1930-х рр. та роботи сучасних авторів, що демонстрували свої експерименти в мистецтві: новаторів — членів МОСХ, представників «суворого стилю», названих пізніше нонконформістами, а також членів студії Е. Белютіна. Виставку відвідав М. С. Хрущов разом з членами уряду і дав політичну оцінку зразкам нового мистецтва. На експозиції виставки відбувся конфлікт між художниками, які чекали діалогу з першою особою держави. Зі спогадів художників, які були очевидцями тих подій, відомо, що жодної конструктивної розмови не відбулось, а були лише погрози, приниження та повне несприйняття нового мистецтва. Е. Белютіну було запропоновано через 24 години покинути СРСР, гостра розмова відбулась і з Б. Жутовським та Е. Неізнестним. Художників — учасників виставки «було виключено із членів партії та Спілки художників» [3, с. 49–54].

Після цієї виставки мистецька спільнота розшарувалась. Частина пішла в опозицію до офіційних культурних інституцій — системи держзамовлень, участі в державних офіційних виставках. Інші художники намагалися реорганізувати, «оновити» діяльність існуючих державних художніх структур. При всій могутності державної машини в суспільстві знайшлися сили, які підтримували художників. Протистояння влади неминуче надавало політичного відтінку діяльності мистецького підпілля. Діячі мистецтва стали заручниками ситуації — протистоячи владі, вони мимоволі перетворилися на політиків. Мистецькі завдання, які вони вирішували, іноді затінялися в очах публіки політичною боротьбою, тому важливо сьогодні зрозуміти, якими ж були справжні мистецькі прориви та досягнення художників «іншого мистецтва» [7].

Напружена, динамічна й творча атмосфера шістдесятих повернула мистецтву статус «сумління суспільства». Мистецтво тепер не тільки обслугову-

вало ідеологію, але й виражало драматизм і напругу індивідуального життя. Художники-нонконформісти в багатьох культурно-мистецьких центрах України та СРСР здебільшого прагнули свободи творчості. Одні її бачили в збереженні національних традицій, пошуках першоджерел, інші прагнули «іти в ногу» з мистецькими тенденціями, що спостерігалися в низці європейських країн. Ці особливості мистецтва стали засадничими для представників нонконформістського руху і в Україні, а також в інших національних культурах колишнього СРСР.

Основні тенденції розвитку образотворчого мистецтва Львова 1960 — початку 1970-х рр. виражені в пошуках альтернативи офіційному соцреалізму, що мали місце в культурно-мистецьких процесах, по-своєму відображались у середовищах художників Києва, Одеси, Харкова, Івано-Франківська та інших міст України, а також прояви «іншого мистецтва» спостерігались у митців Москви, Ленінграда, у столицях прибалтійських республік. Здебільшого погляди та переконання митців збігалися, бо у своїй основі вони були сфокусовані на мистецтво модернізму 1910–1930-х рр., на пошук національної самоідентифікації, авторського стилю, що ґрунтувався на творчому винаході митців.

1. Басанець В. Одеська школа сьогодні / В. Басанець, О. Савицька // Образотворче мистецтво. — 2004. — № 3. — С. 59–61. 2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. / О. М. Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 175 с. 3. Жутовский Б. Власть. Художник. Время / Б. Жутовский // Русское искусство. — 2008. — № 3. — С. 49–54. 4. Зайцев Ю. Антирежимный рух (1956–1991) / Ю. Зайцев // Историчні нариси. — Львів : Центр Європи, 1996. — С. 543–610. 5. Касьянов Г. В. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років / Г. В. Касьянов. — К. : Либідь, 1995. — 208 с. 6. Квітневий В. У вирі шістдесятницького руху. Погляд з відстані часу / В. Квітневий. — Львів : Центр Європи, 2003. — 126 с. 7. Котова О. Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60–80-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури» / О. Котова. — К. , 2008. — 12 с. 8. Кума Х. Р. О национальных школах / Х. Р. Кума // Декоративное искусство СССР. — 1976. — № 3. — С. 40. 9. Русова С. Искусство и феномен государственного мифа тоталитарного общества: матеріали наук. конф. [«соціалістичний реалізм» і українська культура] / С. Русова. — К. : Національний художній музей України, 1999. — С. 58–61. 10. Складенко Г. Я. Вопросы без ответов / Г. Я. Складенко, А. Д. Левич — К. : Неопалима купина, 2005. — 64 с. 11. Червона тинь калини: Алла Горська: Листи, спогади, статті / [авт.-упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський]. — К. : Спалах ЛТД, 1996. — 237 с. 12. Яців Р. Мистецький Львів до і після 1956 року: Імунітет contra канон / Р. Яців // Народознавчі зошити. — 1998. — № 4. — С. 434–445.

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ ХУДОЖНИКОВ ЛЬВОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1960 — НАЧАЛА 1970-Х ГГ. В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ УКРАИНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Рассматриваются вопросы, связанные с проблемами развития в условиях тоталитарного общества изобразительного искусства Львова в период «хрущевской оттепели». В это сложное, наполненное относительной свободой и непредсказуемостью время, львовские художники сумели создать произведения, которые заняли свое почетное место в истории украинского изобразительного искусства.

LVIV ARTISTS CREATIVE EXPERIENCE OF THE SECOND HALF OF THE 1960'S — EARLY 1970'S. IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN VISUAL ARTS DEVELOPMENT

In the proposed article are examined the questions relating to the problems of the Lviv visual arts development in the totalitarian society environment in the period of so-called «Khrushchev thaw». In this difficult and full of the relative freedom and the unpredictability period Lviv artists were able to create works of art, which took up the place of honour in the Ukrainian arts history.

Стаття надійшла 13.11.2014