

Галина Склярєнко

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, старший науковий
співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

Galyna Sklyarenko

Ph.D. in Art Studies,
Senior Research Fellow,
M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology
of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Senior Research Fellow, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: galyna2010@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5878-6147

«Хто боїться червоного, жовтого, синього»

про українське абстрактне мистецтво 1960-х

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue:

On the Ukrainian Abstract Art of the 1960s

Анотація. Проаналізовано творчі пошуки українських художників 1960-х років у царині абстрактного мистецтва на тлі суспільно-культурних подій часу, що відбулися в особливостях художнього життя. Великий вплив на українських митців мало західне малярство, яке відкрилося їм у роки «відлиги» після десятиліть жорсткого відокремлення від зарубіжного мистецтва в добу сталінізму. Однак особливості сприйняття західного досвіду були обумовлені недостатністю інформації та теоретичного осмислення новітніх течій, через що твори світового мистецтва здебільшого ставали відомими в Україні завдяки виставкам у Москві та репродукціям. Значну роль відіграла тут і двозначність культурної політики в СРСР, де офіційне декларування оновлення мистецтва та права художників на індивідуальне самовиявлення поєднувалися з новим ідеологічним наступом на творчість.

Нових обширів набував державний контроль за мистецтвом, через що авторські пошуки в царині абстрактного малярства були приречені на існування в колі неофіційного мистецтва. У статті розглянуто «кампанію боротьби з абстракціонізмом та західними впливами», яку влада розгорнула на початку 1960-х років, і яка драматично позначилась на окремих творчих долях.

На прикладі художників Львова, Києва, Харкова, Одеси, Ужгорода проаналізовано творчі спрямування в царині малярської абстракції, особливості її авторських версій в Україні. Показово, що звернення до нефігуративного мистецтва переважно залишилося лише епізодом у творчості художників або співіснувало з іншими способами образного висловлювання. Абстрактне мистецтво в Україні загалом мало експериментальний характер, наявність таких творів у мистецтві пізньорадянського часу свідчило про глибоку кризу соцреалістичної доктрини, утвердження індивідуального творчого мислення. Абстрактні твори українських художників 1960-х років — важлива сторінка історії вітчизняного мистецтва.

Ключові слова: абстрактне мистецтво, пізньорадянська культура, індивідуальність художника, творча свобода.

Постановка проблеми. Період, що увійшов в історію нашого мистецтва як «шістдесяті роки», став не лише переламним у вітчизняній культурі, а й позначився важливими тенденціями, які, з одного боку, відновлювали інтерес до попереднього досвіду, з іншого — насичували його новими сенсами. Серед них особливе місце належить абстрактному, нефігуративному мистецтву, яке вважалося тоді в нашій країні чи не найбільш радикальною моделлю художнього висловлювання, цариною творчої свободи та вільного авторського самопрояву. І хоча в українській образотворчості 1960-х (а можна сказати, що й надалі, до Перебудови) жоден із видів абстракції, що склався у світовому малярстві, не утворив концептуально визначеного напрямку, лише пунктирно та епізодично позначившись у доробку окремих авторів, проте інтерес до неї та сама присутність цих творів свідчили про переосмислення вимірів мистецтва,

пошуки шляхів його оновлення та виходу за межі офіційної радянської художньої доктрини. Самі ж твори вітчизняних художників у царині абстракції, нефігуративного малярства хоча й загалом не мали теоретично-концепційного підґрунтя, як це відбувалося на Заході, відзначаються не лише «вільним еkleктизмом» у поєднанні різноспрямованих живописних напрямів, а й суто авторським своєрідним баченням та сприйняттям.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що в останні роки мистецтво 1960-х все більше повертає увагу українського мистецтвознавства, означена тема ще не стала предметом окремих досліджень. Матеріалом для її вивчення є архівні документи, публікації 1960-х років, альбоми й монографії про творчість окремих художників, де аналіз особливостей звернення до абстрактного малярства розглядається у загальному контексті творчості [2; 6; 15; 21; 22; 31; 32].

Мета статті: проаналізувати особливості інтерпретацій абстрактного малярства у творчості українських художників 1960-х років, окреслити характерні риси художнього життя та суспільно-культурного клімату в країні, що вплинули на мистецький поступ, сформувавши своєрідне явище пізнорадянських десятиліть — «неофіційне мистецтво».

Виклад основного матеріалу дослідження. У пізнорадянській культурі 1960-ті роки виявилися періодом винятковим та вкрай контроверсійним, де, з одного боку, після глухих десятиліть сталінізму в суспільний простір на певний час повернулися відкриті обговорення мистецьких явищ та подій, а на виставки почали потрапляти твори, далекі від соцреалізму, чії автори вже невдовзі опиняться переважно в андеграунді, з іншого ж — саме 1960-ті стали часом гучних ідеологічних компаній, що підтвердили прагнення влади зберегти державний контроль за художньою творчістю та її соціалістичні виміри. Мистецтво, яке влада розглядала як важливу частину ідеології, на короткий строк перетворилося на царину суспільних дискусій, де естетика була виразом світоглядних позицій. Абстрактне мистецтво опинилося всередині цього напруженого простору.

Отже, як відомо, «шістдесяті» розпочалися в СРСР у 1956 році, коли на XX з'їзді КПРС було «засуджено культ особи Сталіна» і завершилися у 1968-му — введенням радянських військ у Чехословаччину. 1956 рік відзначився ще однією красномовною подією — придушенням радянськими військами національно-визвольного руху в Угорщині. Ці маркери стали показовими, демонструючи особливості суспільної ситуації та відносність демократичних реформ. На початку 1960-х — криза тоталітарної системи, суспільний підйом, культурні зрушення, що вплинуть на художній поступ, наприкінці — «згортання» демократизації, посилення ідеологічного тиску, який позначився на художньому житті. Десятиліття вмістило коротку та яскраву «хрущовську відлигу» (1956–1964) і початок «епохи Брежнєва», пізніше названу «застоем», що триватиме до «перебудови». Однак, це лише схема, насправді наповнена своїм непростим життям і драматичними парадоксами суспільно-культурного поступу.

Серед етапних подій — VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві (1957) з його широкою виставковою програмою, де вперше в СРСР були представлені сучасні твори художників Європи та США, виставка «Мистецтво країн соціалізму» (1958), Національна виставка США (1959), мистецтва Великобританії (1960), Французька національна виставка (1961), на якій експонувалися твори Кляйна, Сулажа, Мат'є та ін. І хоча надалі таких масштабних виставок поменшало, у Москві та Ленінграді постійно експонуватимуться твори західних митців. Ці виставки відвідували зацікавлені українські художники, проте аж ніяк не всі. Варто мати на увазі,

що в Україні не було таких потужних музеїв західного мистецтва, як Ермітаж чи Музей ім. О. С. Пушкіна, який, до речі, відновив свою діяльність саме з «відлиги». Вїхати ж закордон та відвідати міжнародні мистецькі форуми було непросто. А тому наочно побачити твори сучасних світових художників — майже неможливо, до більшості митців доходили лише дискусії у пресі, де звучали імена не лише Пікассо, Мондріана, Леже, а й Поллока, Ротко, Ньюмана та ін. Саме славетна серія Барнетта Ньюмана «Хто боїться червоного, жовтого, синього» (1966–1970) — етапна для світового мистецтва, що стала поштовхом для творчих пошуків широкого кола художників, дала назву цій статті. ... Із 1960-х у нашому мистецтві починається «доба репродукцій», коли часто за невеликими чорно-білими фото у поодиноких зарубіжних виданнях художники намагалися зрозуміти те, що відбувалося у широкому мистецькому світі. Однак саме «імпульс західного мистецтва» став рушійним у зверненні до абстракції та загальному переосмисленні мови образотворчості.

Характерним у цьому сенсі є «приклад Карла Звіринського» (1923–1997) — одного з найвизначніших українських живописців другої половини ХХ століття, чії твори кінця 1950–1960-х років позначили новітні тенденції у вітчизняному малярстві. Не сприймаючи соцреалістичної доктрини, яку після приєднання до УРСР насаджували у Львові, митець шукав будь-яку інформацію про те, що відбувалося на Заході. У 1957 році він відвідав Польщу, яка й надалі, складно та опосередковано, залишиться головним джерелом інформації про сучасне мистецтво. Багато відомостей отримував він через радіопередачі — польських радіостанцій та BBC. Як пишуть дослідники: «Слухаючи радіо, український художник уявою створював образи, власні візії, що часто не відповідали почутому. Так народжувалося щось нове, несподіване, індивідуально-самобутнє, саме те, що називається творчістю. Не через зір, а через слух творилося призначене для зору. В цьому — один з проявів психологічних рушіїв творчості, і в цьому велика її таємниця» [13, с. 156]. Пізніше сам художник згадуватиме: «Мене завжди захоплювала можливість виразу через саму форму — зіставлення тону, кольору, силуету, ритму, пропорцій, по суті, вони, подібно до музичної гармонії чи контрастів, творять емоційний лад і, зрештою, духовну структуру твору. Моє малярство є якби одним відгомонам тут, у нас того, що робилося в той час на Заході. То, що я робив — то би можна було окреслити як спробу йти з духом часу. І то — щиро, не те, щоб я хотів їх копіювати, що я хотів би тут бути оригінальним. Просто мене це переконувало, я глибоко був зворушений тим і пережив це. І я хотів, наскільки я то вмів, на свій спосіб якось влитись у ту течію. Я не програмував собі того, я просто відчував це» [41, с. 158].

Починаючи з другої половини 1950-х К. Звіринський створює сотні абстрактних кольорових

аплікацій, де моделює та досліджує співвідношення художніх елементів (кольору, форми, ритму) на площині. Проте вже 1957 роком датується його композиція «Вертикаль-1», що відкриває цикл його новаційних робіт, де живописний простір формується взаємодією кольору та колажних елементів — шматків дерева, сірникових коробок, металевої бляхи, мотузок, паперу, додаючи сюди гіпс та клей. «Рельєф. Коробки» (1957), «Рельєф-1» (1958), «Рельєф-V», «Рельєф-VI» (1960), «Бляха» (1959) та інші займають виняткове місце в українському малярстві, не просто демонструючи авторське бачення абстрактного мистецтва. В них у свій спосіб переосмислено самі виміри живопису, коли особливий художній світ виникає не лише завдяки фарбі на полотні, а може бути створений найрізноманітнішими матеріалами, обумовлений перш за все авторським баченням, відчуттям та розумінням художника, його суто живописним мисленням та сприйняттям, здатним окреслювати живописне середовище, живописний простір будь-якими засобами. Живопис перетинався у цих творах з «художнім об'єктом», однак його виражена через колаж «предметність» зберігала особливу, притаманну саме живопису, метафізичність. Аскетичні та стримані за кольоровими та просторово-ритмічними рішеннями, позбавлені поширеної в українському мистецтві декоративності, твори К. Звіринського наповнені «іншими» художньо-естетичними та образно-пластичними смислами, що виходять за межі матеріальності у світ «чистих сутностей». Ці твори він ніде не експонував та майже нікому не показував. Вперше вони почали з'являтися на виставках вже в роки Перебудови... І хоча з другої половини 1960-х митець відходить від абстрактного малярства, його ідеї перейдуть у навчальну програму «підпільної академії Карла Звіринського», де «абстрагування від реальності» стане одним з головних методичних засад [21, с. 249]. Про це — трохи пізніше.

«Імпульс західного мистецтва», враження від московських виставок суттєво вплинули на появу ранніх, абстрактних творів київського художника В. Барського (1930–2012). Офіційно відомий у 1960-ті як майстер портрета, вже під час навчання у Київському художньому інституті (1951–1957), розуміючи фальш та облуду соцреалізму, він «розпочав послідовний відхід від того, чому навчали», напружено шукаючи власного місця в мистецтві. Про своє сприйняття західного мистецтва на виставках у Москві він згадуватиме: «Це були не книги та репродукції, а живі факти мистецтва наших днів, і при цьому високого класу — живий Поллок, живий Горкі, Тобі, Тангі, Ротко, картина якого доводила до нестями московських обивателів вже однією своєю назвою: “Бліде золото на білому”, — вона висіла біля входу до зали мистецтва і, піднімаючись сходами, кожний мимоволі натикався на неї» [3].

Однак у своїх творах В. Барський не повторював жодного з відомих художників. Його абстракції кінця 1950-х — початку 1960-х років — різноманітні за своїми формальними прийомами. Здебільшого невеликі за розміром (приблизно 50 × 50 або 40 × 40 см), виконані олією на полотні чи картоні, вони виникали під впливом музики («Соло ударника», 1959), вражень від природи («Літній пейзаж», 1960; «Стан ночі», 1960; «Дерева у похмурий день», 1960; «Біля води», 1961; «Вечір», 1961 та ін.). Написані густими, пастозними фарбами, побудовані на кольорово-площинних зіставленнях, ці картини — певні ритмізовані кольорові структури, що ніби випробовують можливості узагальнено-площинного живопису. Проте у творчості художника вони стали лише етапом. Ніби «приміряючи» на себе різні пластичні мови, формальні прийоми нефігуративного малярства, він не тільки засвоював та опановував західний художній досвід, а й за його допомогою аналізував власні мистецькі інтереси та можливості, що поступово все далі відходили від малярства.

Розмірковуючи пізніше над спрямуваннями своєї творчості, художник зазначав: «Наше покоління було мостом у західну культуру, у російську культуру та мистецтво першої третини нашого століття. <...> Відновити зв'язок, але не впасти у провалля <...>. Це було наше життя: усвідомити себе — те, що ти робиш у мистецтві — у світі живої культури, у світі її дійсних цінностей» [3]. Можливо, як ніхто інший у київському творчому середовищі 1960-х років, В. Барський відчував ту прірву, яка розділяла тоді радянське та світове мистецтво, прагнув не лише знати та розуміти нові спрямування «великого світу», що вирували за кордонами, а й залучити його досвід до своєї творчості, «заговорити» світовою мовою, наповнюючи її власною суб'єктивністю, індивідуальним баченням та сприйняттям. Паралельно з живописом він писав вірші, займався графікою, розробляв свою версію концептуального мистецтва [31, с. 227–250].

Серед творчих мотивацій у зверненні до абстрактного мистецтва чи не найпоширенішим було прагнення свободи висловлювання, вільного індивідуального самопрояву, що протистояло застигості офіційної ідеології. І хоча розуміння абстрактних практик часто було спонтанним, без усвідомлення їхньої концепційної розгалуженості, на той час вже різнобічно відпрацьованої в західному мистецтві, саме існування таких спроб відбивало вектор авторських інтенцій, визначаючи його місце в художньому просторі. Це був прояв незалежності, пошуку та жади нового та «іншого». Саме в цій царині склалися ранні роботи харківського митця В. Бахчаняна (1938–2009) — «засновника радянського концептуалізму», славетного «художника слова». Його твори кінця 1950-х — початку 1960-х років — абстрактні монотипії на основі нітроемалі, типографської фарби, в яких виразно позначилося прагнення «вийти

за межі» усталених вимірів мистецтва, утвердження «свободи художнього жесту» та заперечення офіційних уявлень про «красу». До них належить й одна з перших у нашій країні «художніх акцій»: на машинобудівному заводі «Поршень», де В. Бахчанян працював тоді художником-оформлювачем. На неї його наштовхнула творчість Поллока, відкрита через журнали: під наглядом художника робітники заводу поливали підлогу порожнього приміщення фарбою з пробитих відер, утворюючи абстрактне полотно в дусі дриппінгу... Пізніше автор, як відомо, відійде від нефігуративних практик, його мистецтво отримає сатиричне, навіть соціально-критичне спрямування, в якому «імпульс свободи» з царини естетики перейде у простір свободи думки [32, с. 45–68].

Аналізуючи сьогодні особливості епохи, зміст та спрямування породжених нею художніх явищ, чи не головним для її розуміння є суспільно-культурний контекст та «культурний клімат» у країні, де ідеологія та стосунки мистецтва і влади не лише постійно змінювалися, а й мали глибокі традиції. Варто пам'ятати: критика імперської влади та суспільного устрою визначала концепційні основи передвижництва, з яким пізніше полемізуватиме вітчизняний авангард, що на певному етапі свого існування діяв разом із новою радянською владою та суголосно її настановам; оспівування влади, її презентація та пропаганда — визначать обшири соціалістичного реалізму, з яким, своєю чергою, й полемізувало нове мистецтво 1960-х. Мистецтво та політика в нашій країні протягом її історії були тісно переплетені між собою. Однак, якщо великі вітчизняні реформатори початку ХХ століття — Малевич, Кандинський, Татлін та інші, руйнуючи традиційні міметичні виміри образотворчості, висували нові світоглядні ідеї та моделі життєустрою, до 1960-х надовго викреслені та «забуті» в нашій країні, то звернення до абстракції в роки «відлиги» фіксувало саме «вихід за межі ідеології», «повернення до мистецтва», його «чистої формально-образної сутності». Проте саме його радянська критика тлумачила як «найбільш вороже та небезпечне».

Показово, що парадокси відлиги були започатковані «зверху», самою двозначністю офіційних реформ. Так, одним із державних рішень, яке стало переламним для радянської естетики загалом, явилася «Постанова про усунення надмірностей у проектуванні та будівництві» 1955 року, що позначила перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів та технологій. У ній, окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії, пропонувалося «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва» [25]. «Радянський модернізм», який виник завдяки цим реформам, демонстрував радикальну зміну орієнтирів: від програмної «закритості» сталінської культури, до звернення до західного досвіду, свідчив не лише про економічні, технологічні, а й про глибокі

естетичні переорієнтації, де лаконічність функціональної архітектури та зміни в образі всього життєвого середовища вимагали нової художньої мови: узагальненої, площинної, виразно-декоративної, яка так чи інакше апелювала до досвіду абстрактного мистецтва. «Переформатизація» стилю радянської архітектури мала наслідком і глибокі зміни у всій «художній продукції»: ужиткових та декоративних виробів та, насамперед, у мистецтві. Однак парадоксальність часу та й самого явища «радянського модернізму» полягала в тому, що, якщо залучення західних технологій заохочували та підтримували, то звернення до західних мистецьких, художніх напрямів та модерністських напрацювань сприймалося ворожо — як наступ на радянську ідеологію та засади соціалістичного реалізму. І якщо «назовні» влада декларувала, що «на персональних та групових виставках радянські художники можуть вільно показувати все, що вони побажають, а їхні твори стають об'єктом обговорення в усних творчих дискусіях та в пресі» [22, с. 20], то насправді будь-яка спроба виставити, зокрема, абстрактні чи просто формально загострені або умовні роботи, драматично відбивалася на долі авторів.

Показово, що «страх перед абстракцією» та західним мистецтвом позначився в художньому житті вже з перших років відлиги. У декларації Другого з'їзду художників України, що відбувся у 1956 році, засудив «культ особи» та колишні методи керівництва мистецтвом, наголошувалося: «Боротьба проти авторської стильової невизначеності і посилення уваги до майстерності, художньої форми аж ніяк не повинні розглядатися як привід для реабілітації колишніх формалістичних гріхів, що походили від буржуазно-естетських вихлясів, від нехтування ленінськими принципами партійності мистецтва» [20]. Проявилася тоді й загальна консервативність культурного клімату в Україні. Зокрема, на відкритих партійних зборах СХУ в листопаді 1957 року відверто засуджено виставки західного мистецтва у Москві, через які, за висловом Т. Яблонської, «зараза» абстракціонізму поширюється серед молоді, а побачене нею на Венеційському бієнале у 1956 році, де було представлено багато нефігуративних творів, вона сприйняла як «жах» [35, с. 25]. Розповідаючи про свої враження, чутлива до мистецтва художниця відверто констатувала: «Коли ми після всього цього потрапили до нашого павільйону, наше враження було таким <...>, ніби ми відсталі художники, сидимо у ХІХ столітті, — але ми пишались, йдучи нашим павільйоном» [37, с. 19].

Отже, художники та мистецтво опинилися у двозначній ситуації, де, з одного боку, оновлення країни та залучення її до широкого світу потребувало від них нових, інших форм, образів, мов, як наголошував С. Григор'єв, «в умовах змагання двох соціальних систем ми повинні вчитися всьому доброму навіть у наших ворогів», з іншого ж, як одночасно говорив він же: «Ніякі хитання

і лібералізм до ворожих формалістичних впливів неприпустимі» [36, с. 22]. А тому ХХ з'їзд «розкрив перед нами <...> необмежене поле діяльності, ми <...> дихнули на повні груди», — підкреслював М. Деревус, закликаючи при цьому ні на крок не відступати від партійного керівництва: «Ми кажемо партії — керуйте нами» [34, с. 28, 30].

Керівні настанови не забарилися. Етапною подією відлиги стали, як відомо, відвідини головою радянської держави М. Хрущовим 1 грудня 1962 року виставки до 30-річчя МОСХУ, на якій, окрім «класики соцреалізму», були представлені несоцреалістичні твори, та його жорстка негативна реакція на них, що стала вказівкою для подальшої культурної політики в країні. Вже наступного дня в газеті «Правда» вийшла стаття з нищівною критикою виставки та будь-яких проявів «формалізму», яка й відкрила широку ідеологічну кампанію «по боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», унаочнивши відносність культурних реформ. У 1963 році у державній постанові «Про чергові завдання ідеологічної роботи партії» підкреслено «необхідність боротися з впливами чужих ідеологій, з формалістичним трюкарством, за народність мистецтва соціалістичного реалізму» [26]. І хоча «боротьба з абстракціонізмом», до якого зараховували будь-які формальні рішення, відмінні від соцреалістичної естетики, розпочалася в Москві, в Україні вона знайшла своїх активних adeptів. Показово, що якщо на питання «чи є в Україні абстракціоністи?», у 1956 році голова Спілки художників України М. Деревус відповів: «Поки що не помічав» [34, с. 7], то у 1963-му їх вже за будь-які обставини повинні були тут знайти та засудити.

«Джерелом абстракціонізму» в Україні була визнана Виставка-огляд робіт молодих архітекторів, що у 1962 році відбувалася в Києві як частина програми Республіканського огляду творчості молодих архітекторів України, якому був присвячений окремий номер республіканського журналу «Строительство и архитектура». Показово, що насправді весь цей захід максимально відповідав тим реформам та новаціям, які були офіційно задекларовані в країні: у квітні 1962-го, за прикладом інших творчих спілок (перша молодіжна виставка відбулася у Москві у 1954 році, започаткувала створення молодіжних секцій та утвердила молодіжне мистецтво як потужну царину в радянській системі) при Спілці архітекторів було створено молодіжну секцію, до складу бюро якої увійшли І. Иванов, І. Касперт, А. Суммар, Ю. Худяков, В. Дубок, Ф. Юр'єв, Б. Кучер, Л. Елькіна, Е. Більский. Її програма містила: проведення огляду творчості молодих архітекторів; «лекції про українську архітектуру 20–30-х років, про творчість найвизначнішого архітектора Заходу Міс Ван дер Роє та видатного художника-комуніста П. Пікассо» [11]. Як писав журнал: «Зі всіх кінців України привезли молоді зодчі свої роботи на республіканський огляд, що проходив

у Будинку архітектора. На виставці, котру швидко та вміло оформила група молодих київських архітекторів, експонувалися проекти житлових та громадських, промислових та сільських споруд, малих форм архітектури, пам'ятників та монументів, схеми планування та забудови, наукові статті — всього 135 робіт. Були також представлені твори живопису, графіки, фото» [28]. Своєю чергою, аналізуючи творчі досягнення молодих зодчих, їхні активні пошуки та відкриття, підкреслюючи, що «ніколи ще наша архітектура не відігравала такої великої ролі в житті суспільства, як у наш час», Г. Головка привертала увагу до непоодиноких випадків «захоплення абстрактними формами, чужими соціальному змісту нашої радянської культури та естетичним смакам радянських людей». Їхні вирази автор побачив на виставці у творах Ф. Юр'єва та А. Сумара, які «здаються незрозумілими та не викликають ніяких почуттів» [5, с. 3, 4]. Інша, уважна та зацікавлена позиція щодо творів архітекторів-художників прозвучала у статті Б. Лекаря, який, навпаки, прагнув зрозуміти і формальні пошуки А. Сумара, і синтетичну природу кольоропису Ф. Юр'єва [16].

Та найголовнішою рецензією на виставку стала «Промова товариша М. В. Підгорного на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963». У ній перший секретар ЦК КПУ закликав протистояти «буржуазній пропаганді», критикував її впливи у творах І. Еренбурга, В. Некрасова, Є. Євтушенка, А. Вознесенського, а разом з ними І. Драча, М. Вінграновського, І. Дзюби. Головним же проявом буржуазної ідеології поставив тут «абстракціонізм», «проти якого партія зараз веде рішучу боротьбу»: «Не можна миритися з тим, що окремі працівники ідеологічного фронту проявляють лібералізм до носіїв ворожої ідеології, — зазначав М. Підгорний. — Так, до секції молодих архітекторів Спілки архітекторів України потрапив якийсь Сумар, що вже довгий час нахабно популяризує формалізм і сам наслідує абстракціоністів. Знайшлися добрі «дяді», які влаштували його на посаду архітектора в академію будівництва і архітектури України! <...> Тут Сумар і «розвернувся». Торік він взяв участь у республіканському огляді творчості молодих архітекторів, де виставив три картини — абстракціонізм чистої води. Проте члени журі, а поміж них і заступник голови правління спілки архітекторів України тов. Мезенцев, не тільки не засудили формалістичну творчість, а й прийняли рішення нагородити Сумара грамотою і послати картини в Москву на всесоюзний огляд <...> До цієї справи доклав руки і письменник В. Некрасов. <...> Все це, товариші, не дитячі невинні забави і витівки. Якщо на подібні факти не звертати уваги і не вжити своєчасно необхідних заходів, то вони можуть завдати великої школи розвитку радянської літератури і мистецтва» [27]. Зрозуміло, що внаслідок цього виступу молодий А. Сумар не лише не отримав грамоти, не став учасником конкурсу у Москві,

а й був виключений зі Спілки архітекторів та, насамкінець, перестав займатися живописом. Проте очевидно, що сам М. Підгорний не лише не бачив виставки-огляду, а й А. Сумара та його творів, про це йому хтось «доповів», «підказав». Ім'я цього «бійця (чи бійців?) невидимого фронту» залишається невідомим.

Насправді ж малярство А. Сумара (1933–2006) було далеким від абстракціонізму, народжене тими оновлюючими імпульсами «відлиги», що пробуджували, як згадував він сам, «бажання випробувати свої сили, бажання переконатися, що можна робити інший живопис, не такий, який визнавався офіційно» [2, с. 13]. Відвідуючи московські виставки, передивляючись репродукції західного мистецтва, художник аналізував засади модерністського малярства, а разом з ними — і малярства в цілому, де головним так чи інакше залишається цілісність мистецького простору полотна, його самозаконність та взаємопов'язаність елементів. Варто навести слова Пікассо, чи не найпопулярнішого на той час художника в СРСР, збірник висловлювань якого вийшов друком тут саме у 1957 році: «Абстрактного мистецтва взагалі не існує. Завжди потрібно з чогось починати. Пізніше можна вилучити всі сліди реального. І в цьому немає нічого страшного, тому що ідея зображеного предмета вже встигла залишити в картині невитравний слід. Ідея предмету — ось що спершу дає поштовх художнику, примушує працювати його мозок, запалює його почуття. Ідеї і почуття знайдуть своє відображення в картині. <...> Вони утворюють з картиною єдине ціле, навіть коли їхньої присутності більше не розрізнити» [23, с. 19–20]. Розповідаючи про свої картини, А. Сумар пізніше буде розмірковувати: «Якщо з живопису вилучити сюжет, навіть не сюжет, а співвідношення з реальним світом, то вилучається величезний шар змісту. Мені цікаве це. Якщо це сюжетна композиція, мені цікаво, у яких взаєминах художник з цим сюжетом, якщо це не сюжет, то у яких він взаєминах з традицією у цьому жанрі. Загалом, існує безліч речей, котрі зникають, якщо робота повністю абстрактна» [2, с. 13]. А тому молодий художник у своїх картинах не відмовлявся від предмета, а редукував його форми до певної пластичної формули, до узагальнення, які властива художнику пластична фантазія легко перетворювала на виразні умовно-декоративні структури. Мотивами, до яких звертався художник, були міські пейзажі, види з вікна, інтер'єри квартири. У кожному з них він шукав визначальну пластичну тему, у якій були сконцентровані головні риси простору. Однак самий «сюжет» не зникав, залишався впізнаваним, демонструючи свою конструктивну логіку, внутрішню будову, кольорово-ритмічну суть [31, с. 251–270].

Не можна оминати тут і творчості іншого учасника виставки 1962 року — Ф. Юр'єва (1929–2021). Його ім'я не було назване у доповіді, на той час він був одним із провідних архітекторів Київпроєкту, одним

з авторів нової київської забудови та новаційної станції «Хрещатик» київського метрополітену [12; 19]. Його картини були просто «тихенько знищені», аби не підставляли під удар всю установу. Проте його твори, представлені на виставці, були не лише різними, а й концептуально відмінними: поряд із суто абстрактними живописними композиціями, де художник зосереджувався на співвідношеннях кольору, тону, розміру кольорової площини та її фактури, він експонував свої синтетичні розробки, що були частиною його загальної ідеї «музики кольору» як окремого виду мистецтва, чому він присвятить все своє подальше життя. Наділений винятковим даром синестезії — «чути кольори та бачити звуки», Ф. Юр'єв стане автором оригінального «кольорового письма» — кольорової фонетичної транскрипції, яка постає сьогодні однією з версій візуалізації інформації. Знищені ж після виставки твори він напише заново, ускладнюючи та деталізуючи закладені в них динамічні гармонії [31, с. 201–226].

«Привид абстракціонізму» зачепив тоді й монументально-декоративне мистецтво, яке, розробляючи нову художню мову, що мала відповідати новаціям в архітектурі, звернулося до площинних узагальнень, декоративних рішень, а разом з ними — і до досвіду світових майстрів малярства та стінопису — Пікассо, Леже, Матісса та ін. Зокрема, через «абстракціонізм» були збиті мозаїчні композиції в ресторані «Метро» над станцією «Хрещатик» (архітектор Ф. Юр'єв): «Група художників — І. Литовченко, В. Ламах, Е. Катков, незважаючи на критику Спілкою художників оформлення ресторану “Метро”, — писав О. Лопухов, — “увічнюють” на стінах його залів абстрактні дерева, силуети риб, зображують чи то сонце, чи то амебу, або хаос з бур'яну — металевої стружки» [18, с. 3]. Проте вже з цього опису видно, що «абстракціонізму» тут не було: художники узагальнювали враження від реальних предметів, переводячи їх у декоративні форми. Під загрозою знищення опинилося тоді й оздоблення кольоровою керамічною плиткою в душі народних орнаментів головного вестибюлю станції метрополітену. Як розповідав Ф. Юр'єв: «Хотіли й у вестибюлі станції зняти абстрактну плитку. Мене врятував Володимир Гнатівич Заболотний, президент академії архітектури УРСР <...> Заболотний звернувся до урядової комісії <...>, подивився на мене й каже: “Здорово!”. Навряд чи йому справді сподобалося — ймовірно підтримав мене суто з принципу» [43, с. 35]. Так чи інакше, станція метро «Хрещатик» і досі існує у своєму первозданному вигляді.

Показово, що «дискусії про абстракціонізм» розгорталися не лише між «номенклатурою» та незалежними художниками, а й своєрідно розділяли мистецьке середовище, маркуючи творчі орієнтації, де з одного боку опинялися ті, хто у пошуках оновлення звертався до західного досвіду, зокрема до абстрактного мистецтва, з іншого ж — ті, хто вбачав його джерела

в традиціях національного мистецтва. І якщо для одних досвід абстракціонізму поставав як вихід у простір свободи, творчої незалежності, як долання тенет ідеології, що душила вільну думку, то для інших митців «орієнтація на чужу культуру» бачилася ворожою національному самоствердженню, тим ідеям українського Відродження, що актуалізувалися в роки відлиги.

Варто навести в цьому плані роздуми з особистих нотаток художниці Алли Горської (1929–1970), чи не головної постаті українського шістдесятництва. Громадсько активна людина, вона розглядала мистецтво як важливу суспільну силу, де образно-формальні новації мали не руйнувати, а удосконалювати його радянську модель: ідеологічну, пропагандистську, але більш різноманітну, з виразними національними ознаками. В її нотатках читаємо: «М(истецт)во — загальнофілософська категорія, в якій суб'єктивність — третя ролля. Мистецтво — час, народ, нація. М(истецт)во, позбавлене цих ознак — не є мистецтво народу. <...> Мистецтво, яке репрезентує націю в свій час ніхто не зможе звалити» [40, с. 20–21], «І я працюю, щоб було мистецтво сучасне, українське, яке представляє свій народ...» [1, с. 51]. І далі — цілком в дусі «лівого мистецтва 1920-х»: «Буржуазність є індивідуалізм — м(истецт)во буржуазне» [40, с. 28]. Однак і тут, розглядаючи мистецтво як суспільну категорію, художниця намагалася розібратися у складній природі сучасної творчості, то заперечуючи в ній виразну авторську суб'єктивність, а з нею — і абстрактне мистецтво, що, на її думку, її віддзеркалювало, то наголошуючи на необхідності мислити абстрактними категоріями: «У абстракт(ному) конфлікт між особою і своєю оцінкою суспільства і об'єктивн(им) суспільством. Абстрактн(е) апелює до сус(пільст)ва, а з сус(пільством) не рахується, а тільки з своєю особою. Протириччя, конфлікт, розрив. А м(стеці)во є об'єктивна категорія, яка розрахована на більшість». А поряд: «Абстракція буде існувати в художній формі, яка є невід'ємною частиною і образу. <...> Найвище абстрагування — розуміння кольору, як образу. <...> Художник, який не мислить абстрактними категоріями, є безпомічний сліпець» [40, с. 31–32]. Прагнучи надати українському мистецтву виразне національне обличчя, художниця відкидала й досвід західного модернізму загалом: «Мистецтво — це нове явище, абсолютно нове, але воно виникає на своїй землі. Воно має своє обличчя. Всі модернячі ухили не мистецтво. Воно не оригінальне, спотворене відображення чужої культури і не має органічного коріння на нашій землі» [40, с. 122]. А тому «чужими» для українського мистецтва бачила вона і Ріверу, і Пікассо: «Я хочу мати українське обличчя в світі, а не обличчя Рівери на Україні!» [40, с. 75], «наша земля не має нічого спільного з Пікасізмом... Наша земля — не Франція...» [40, с. 139] і навіть — «що йде з заходу — це самокастрація» [40, с. 31]. Зрозуміло,

що у роздумах мисткині «Пікассо» тлумачився не як конкретний художник, а як певне уособлення західного модернізму.

І тут варто зазначити парадоксальність «присутності Пікассо» в радянській культурі 1960-х, яку точно охарактеризував процитований у виданому тоді збірнику про творчість майстра німецький критик К. Фарнер: «... кордони Америки закриті для людини та громадянина Пікассо, але його картини бажані гості; кордони СРСР відкриті для Пікассо — людини та громадянина, але його картини в СРСР зовсім не бажані» [23, с. 81]. Річ у тім, що Пікассо як член комуністичної партії Франції, борець за мир та «друг СРСР» у 1960-ті, в період «холодної війни», особисто був неприйнятним у США, тоді як його картини були визнані «класикою ХХ століття». Тим часом, художник Пікассо був надзвичайно популярний в СРСР як особистість, але як виразний приклад «абстракціонізму» підлягав тут нищівній критиці.

... Особливості «полеміки з абстракціонізмом» висвітлює й показова позиція М. Писанка (1910–1996) — художника з міста Генічеськ, популярного в колі членів Клубу творчої молоді «Сучасник» завдяки своїм лекціям про мистецтво. У своєму листі 1962 року до А. Горської та В. Зарецького він писав: «Я дуже радію, що абстракціоністів розбивають. Питання дуже гостре в наслідках. <...> Моя думка йде про те, що забронити все можна, а треба дати нову думку, щоб особливо молоді було цікаво творити і почувати неосяжні свободні творчі горизонти, пробудити щирі пристрасні свободні творчі горизонти, пробудити щирі пристрасні свободні творчі горизонти, пробудити щирі пристрасні свободні творчі горизонти — особливо. Бо і фотографувати дійсність вже нікого не здивує, і це діло мертве. Це теж не реалізм. Я весь час працюю над темою обов'язкової кризи абстракціоністів. Ще за довго до доповіді Ільчова і виступу М. С. Хрущова. Все там добре, а тільки ж, що вони не фахівці і їм бракує полум'яності, яка може дати їжу. Я вже зовсім готовий, щоб приїхати до Вас в Київ для докладної інформації в плані народності й партійності мистецтва в живих прикладах істотності, а не так “вообще и взагалі”. Справа йде про життя мистецтва рідної батьківщини. Справа в високому професіоналізмі, ось тільки про це і буде йти мова» [39, с. 1–2]. Очевидно, пишучи цього листа, він розраховував на розуміння...

Поза тим, постать й роздуми про мистецтво та лекції М. Писанка мали вплив на певне коло українських художників. Принциповий прибічник реалізму, який радив вчитися на спогляданні природи, він присвятив себе аналізу емоційно-виразних «зон» та елементів живописної картини, де, зокрема, верхня та нижня, ліва та права частини картини мають своє емоційне навантаження, як і рух пластично-кольорових мас, побудови композиції та простору. В умовах тієї «розгубленості», в якій перебували тоді, на зламі епох, молоді, мислячі, творчо активні художники, будь-які, навіть суто суб'єктивно-емпіричні, але власні, авторські міркування бачилися

певним шляхом до відкриття закономірностей мистецької форми. Варто навести спогади київського живописця Я. Левича, який у саме у 1961-му закінчив КХІ: «Сьогодні навіть важко уявити, яке провалля відчувалося у нас за спиною. Адже соцреалізм легалізував дилетанта, він зняв взагалі проблему форми. Ідеологія вирішувала все. Мистецтво опинилося у повному вакуумі, потрібно було все починати спочатку» [33, с. 17]. Розмови та дискусії про «форму» набували особливого значення, «переводячи» її adeptів до тої чи іншої «ідеологічної» групи. Ознаки епохи відбилися й на долі самого М. Писанка: виключений зі Спілки художників, його, проте, підтримували не тільки А. Горська, В. Зарецький, В. Кушнір, О. Отрощенко, а й такі «стовпи соцреалізму», як О. Григор'єв, К. Трохименко, О. Будніков, М. Криволапов [7], які знаходили в його роздумах корисне та цікаве. Брошура з міркуваннями митця «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві» вийшла друком у 1995 році [24].

Отже, в контексті тої складної ситуації, в якій опинилося радянське мистецтво у «переламні 1960-ті», інтерес до абстрактного мистецтва охоплював широке коло інтенцій, сприймаючись як простір свободи та незалежності авторського висловлювання, як шлях залучення до західного мистецтва з його різноманіттям та суголосністю сучасності, як аналіз засад самої художньої форми та мови мистецтва, «відкинутих» соцреалізмом. Але відсутність належної інформації, приреченість на неофіційне існування та загальна відмінність історичного поступу принципово відрізняли твори українських художників від західних, як концепційно, так і «стилістично». Адже, на відміну від Заходу, де напрями абстрактного мистецтва були не лише теоретично обґрунтованими, відрізнялися один від одного формально-пластичними та ідейними засадами, але й полемізували між собою, українські художники сприймали досвід абстракціонізму, так би мовити, в цілому, на рівні формальних прийомів, змішуючи абстрактний експресіонізм, сюрреалістичну абстракцію, ташизм та ін. з елементами фігуративного малярства. На перетині прийомів, імпульсів виникали індивідуальні, авторські твори, які важко співвіднести із тим чи іншим західним аналогом, такі, що виростили з внутрішнього споглядання, роздумів, а водночас — і зі спонтанності художнього жесту. Можна сказати, що абстрактне мистецтво певним чином «адаптувало» різноманіття течій ХХ століття, змішуючи між собою їхні змісти та значення, наділяючи цей досвід іншим звучанням.

Особливої уваги заслуговують в цьому ряду твори Олега Соколова (1919–1990) — чи не першого представника неофіційного мистецтва Одеси. Працюючи в царині графіки, на папері, художник звертався до широкого кола її різновидів: колаж, малюнок, монотипії, акварель, гуаш... Не менш різноманітним є й коло художніх спрямувань, стилістик, напрямів, що своєрідно

синтезовані у його роботах: стиль модерн та символізм, поп-арт, концептуальні практики. Значне місце займають тут й нефігуративні композиції, що почали з'являтися серед його робіт на межі 1950-х — 1960-х років. Як і вся творчість О. Соколова, вони не вкладаються у «напрямок» визначення. Деякі жилилися враженнями від природи, складним поєднанням оптики мікрота макросвіту, зануреним у структуру органічних матеріалів та поверхонь, а разом — у відтворення природніх стихій: руху води, морських хвиль, хмар та ін. Про присутній у них «імпульс модерну», символізму, декадансу свідчать вже їхні назви: «Присмерки духу» (1963), «Світанку не буде» (1963), «Міфологія абсурду» (1964), «Сіра веселка» (1965), «Хаос» (1966) тощо. Виконані темною аквареллю, тушшю, гуашшю, вони то нагадують прийоми ташизму вільним перехрещенням динамічних ліній та плям; то створюють умовний символічний простір, в якому можна уявити рух морських хвиль чи небесних стихій. Одночасно митець використовує у своїх роботах колаж, зокрема, з кольорового та різного за фактурою паперу, який може то доповнюватися вільними штрихами олівця чи пензля, то бути головним прийомом утворення простору («Пара фраз перед тим, як зачинити двері», 1962). Багато з робіт художника виникало під враженням музики, де окремі музичні твори «візуалізувалися» через вільні прийоми «ліричної абстракції» («Скрябін. Прометей», 1961), інші ж — «Мое сприйняття Шумана» (1965–1966) — як «магічний кристал» витонченої орнаментальної конструкції... Створені під враженням музики Скрябіна, Рахманінова, Брамса, Вівальді, Шуберта, Чайковського, Шумана, Сібеліуса, Вагнера, твори О. Соколова візуалізують асоціативні образи, що виникали в його уяві. Сам художник музики не писав та не грав на музичних інструментах. Однак про його ставлення до музики, про розуміння її значення в творчості промовисто говорять слова письменника Е.-Т. Гофмана, написані Соколовим на одній з його композицій: «Музика відкриває людині невідоме царство, що не має нічого спільного з чуттєвим світом, який оточує нас». Художнику, який у своїй творчості постійно прагнув вийти за межі реальності, відкрити нові виміри світобачення, музика надавала натхнення та накреслювала шляхи до «інших світів». Тоді ж, у середині 1950-х, складається і ще одна з наскрізних для нього тем — космічні фантазії — «Поклики інших планет» (1955), трактована через символічно-абстрактні твори, які асоціювалися з візіями космічних просторів. Очевидно, що особисті зацікавлення художника в «іншому», невідомому, по-тойбічному, збігалися тут з реаліями часу, адже саме в середині 1950-х світ увійшов у нову космічну еру розвитку цивілізації.

У 1955 році О. Соколов взяв участь в обласній художній виставці, представивши там кілька своїх абстрактно-символічних композицій. Реакцією на них стала

стаття у місцевій газеті, де зазначалося: «У полоні глибоких оман перебуває художник О. Соколов, який у своїй творчості висловлює принципову незгоду з методом соціалістичного реалізму. Заперечуючи цей метод, художник протиставляє йому, по суті, суб'єктивне та формалістичне мистецтво <...>. Прагнучи бути, будь-що, не схожим на інших, ганяючись за хибно зрозумілою новизною і оригінальністю, причиняючись капризам фантазії, він майже не визнає реальної дійсності, йдучи у світ галюцинацій, сновидінь підсвідомості. Якщо ж і бере щось із дійсності, то так фантастично перетворює, спотворює, що від нього не залишається нічого реального. Про те, що це за мистецтво, говорять самі назви творів — “Те, чого не було”, “Пейзаж невідомої зірки”, “Запах гвоздики” і т. д. <...> Одне з них, що називається “Музикою Вагнера”, є лише поєднанням безформних плям і ліній. Хто зрозуміє таке мистецтво, кому потрібна така “новизна” та “оригінальність”, крім естетів та пересичених людей? Народу, більшості вона, принаймні, не потрібна» [42]. Подібна реакція супроводжувала кожен участь його творів на нечисленних виставках у 1960-х. Однак митець ішов своїм шляхом, все більш урізноманітнюючи свою художню мову, відкриваючи свої версії взаємодії музики, зображення, слова, кольору, форми. Очевидно, що у своїх творчих інтенціях О. Соколов, який поряд із художнім, володів і поетичним даром, так чи інакше відштовхувався й від літератури та поезії, у свій спосіб унаочнюючи свої поетичні візії. Нереалістичність, умовність, абстрактність відкривала перед ним широкі простори для яви та самопрояву, не стримуючи його фантазію та креативність [31, с. 47–74].

Про інтерес до абстракції в колі київських художників у своїй, тепер засадничій для аналізу мистецтва пізньорадянського часу, статті «Київські анахорети», писав мистецтвознавець Б. Лобановський: «... роботи київських абстракціоністів поставали ізольованим острівцем серед бурхливого моря соцреалізму <...>. Його виникнення було спонтанним, не пов'язаним зі школою, сталою традицією», «для молодого покоління художників абстрактна традиція не було достатньо відомою і не уявлялася у повній мірі палідною. Збережені її живі майстри старшого покоління не “стикувалися” з найбільш принциповими з шістдесятників» [17, с. 39, 31]. Кого зі старшого покоління мав на увазі шановний автор? Напевне, перш за все А. Петрицького — одного з найяскравіших українських модерністів 1910-х — 1920-х років, в доробку якого були й абстрактні твори. У 1962-му художник виступав на вечорі на честь Л. Курбаса, організованому Клубом творчої молоді у Жовтневому палаці, на початку 1960-х невелика виставка його графіки експонувалася у Спілці письменників, але фактично вперше після величезної перерви його твори 1910-х — початку 1930-х років були представлені лише у 1969-му на великій посмертній виставці майстра, що й відкрила його

модерністську творчість для широкого загалу. Однак, як вже йшлося вище, прояви абстрактного мистецтва та програмного модернізму були далекими від спрямувань членів КТМ — головних українських шістдесятників. Принаймні на цьому наголошувалося у програмній статті про клуб Е. Беняшівського в газеті «Літературна Україна» 2 березня 1963 року: «Рішуче ні всякому абстракціонізму, формалізму! Хай живуть глибоко народні — національні, а тим самим й інтернаціональні література, живопис, музика, театр і наука! За об'єднання творчих думок. Під таким девізом майже рік тому творча молодь Києва утворили свій клуб» [4, с. 14]. Інтерес до абстракції виникав в «колі київських анахоретів» — поодиноких художників, занурених в таїну мистецької форми. І хоча більшість із цих спроб мали експериментальний характер і залишилися лише епізодом у творчій біографії художників, переходячи в інші чи співіснуючи з іншими засобами образного висловлювання, загальний «корпус» цих творів складає виразну сторінку українського мистецтва 1960-х.

Серед них — живописні абстракції В. Ламаха (1925–1978) кінця 1950-х — початку 1960-х років, що стали етапними і показовими явищами епохи. Різні за творчими завданнями, які ставив перед собою художник — від створення густого тьмяного живописно-фактурного середовища, через співставлення пастозних густих кольорових мас, через ритмізовані умовні форми на білому тлі до вільних кольорово-насичених живописних композицій, де в окремих з них можна побачити присутність певної сюрреалістичності. Однак і ці твори, і станковий живопис загалом залишилися лише епізодом у творчості митця. Певний «ключ» до його тлумачення абстрактного малярства надають міркування автора у його теоретичному трактаті «Книзі схем»: «Коли художник задучений до надзвичайного для людських істот швидкого ритму життя, роботи, повний своїми побіжними сприйняттями, він не сприймає людину. Йому важко заглибитися в зображення людини... Так виникає абстрактне мистецтво». І далі: «Після того, як я пройшов багато знаків у засвоєнні образотворчого мистецтва, в тому числі й абстрактного його різновиду, мене перестали цікавити “ізми” мистецтва, які я знав <...>. Я тільки переконався, що білий аркуш паперу страшенно вагомий, матеріальний; і крапка або лінія ріжуть цю матерію і ще більше виявляють матеріальність» [15, с. 57, 56]. За життя В. Ламаха ці твори не експонувалися, вперше були представлені у 1990-му році на виставці «Українське мал-артство. Три покоління українського живопису» (куратор Г. Скляренко за участі О. Кузьянца). Сьогодні, аналізуючи їх у художньому просторі відлиги, очевидно стає їхня належність до проблематики доби: необхідність зрозуміти самі формальні засади мистецтва, пластичні закономірності художньої мови,

що насамкінець стане основою його теоретичних штудій, до яких він звернеться наприкінці 1960-х.

Значне місце займають абстрактні твори у творчості Г. Гавриленка (1927–1984) — одного з найважливіших художників «нового мистецтва» Києва. Більшість із цих творів виконані на папері, поодинокі — на полотні, деякі — суто графічні, олівцем, пером, інші — кольоровою аквареллю, гуашшю. В них художник ставить перед собою різні формально-просторові завдання, що переростають у самодостатні твори, відточуючи та відшліфовуючи його образно-пластичне бачення. Одна з перших його абстрактних композицій датована 1958 роком: її пошуковий, експериментальний характер очевидний. Ніби випробовуючи для себе можливості складно побудованої конструкції, він поєднує тут геометричні форми, кольорові фрагменти, чіткі чорні штрихи та лінії. Надалі шлях художника уточнюється: його абстрактні композиції при всьому своєму різноманітті — такі, в яких редукуються враження від природи, або побудовані за принципом геометричності, то на тонких взаємодіях штрихів та ліній — демонструють ясність задуму, легкість та просторовість загальної побудови, гармонійність елементів.

Його розуміння мистецтва формувалося цілком в дусі 1960-х, де головною поставала теза: «Мистецтво ХХ століття звільнилося від служіння іншим ідеологіям. Нове мистецтво стало вільною, самостійною силою, проте не ідеологією». «Предметність» же, на думку художника, «чужа площині полотна, зображати предмет — гвалтувати полотно й засоби вираження. Живопис звільнюється від предмета (світло, перспектива). Колір стає основним, головним. Колір створює простір, напругу. Колір та його форма. Мистецтво не вимагає, аби його розуміли. Воно необхідне людям. Воно діє на ті сторони свідомості, котрі не контролює логіка» [6, с. 74, 79]. Однак роздивляючись уважно абстрактні та фігуративні роботи митця, які існували у його творчості саме доповнюючи, а не заперечуючи одна одну, стає очевидним, що саме логіка, уважний «художній розрахунок», ретельність, зваженість були визначальними для його творчої свідомості, спрямованої на дослідження формальної мови, складових художнього твору. Невипадково Г. Заварова писала про відчутний у його роботах «класичний холодок», «синтетичність у постановці та вирішенні пластичних проблем», що свідчить — «художник шукає та відтворює в унікальному та конкретному суттєві стабільні ознаки» [9, с. 88].

«Композиція № 114» (1963) написана на полотні. Густе, пастозне накладання фарб зеленкуватого, червоного, синього, білого, різних відтінків жовтого утворюють вертикальну композицію, яку можна простежити і в графічних абстракціях митця («Абстракція», 1964). Акварельна «Композиція № 111» (1963) своєрідно інтерпретує живописний задум: вертикальність ніби «руйнується» тут більш складним ритмом кольорових

плям та форм, що «падають» зверху вниз... Як пригадує його учень художник М. Кривенко: «Григорій Гавриленко відрізняв абстрактне і непередметне. Непередметне — це те, що не дотягує до абстрактного, хоч до нього і прагне. Абстрактне — це мистецтво-ідея, воно не знає теми соціальної або сексуальної, це мистецтво глибоко внутрішнє, воно уникає декоративізму. На першому місці — ідея, внутрішній стан» [14, с. 26–27]. Ця різниця простежується й у роботах самого майстра, де одні твори (акварельні абстракції 1964 року) за кольоротональним та просторовим «станом» близькі до його пейзажів, інші («Кольорова композиція», 1962) — складно сконструйовані насичені кольорово-просторові структури...

Про свої роботи сам художник писав: «Я відмовився від предмета в минулому, тоді я вважав, що “предмет і простір” — невірний підхід. Де починається предмет і де завершується простір? Став розглядати все як простір, його організацію художником... Потім прийшов до відмови від простору в роботі. Головним стало середовище, середовище — повітря неба, середовище — маса зелені, середовище — маса тіла. Утвердилася композиційна побудова на вертикалях та горизонталях спокійних» [6, с. 76]. Саме такими — побудованими на «спокійних» співвідношеннях вертикалей і горизонталей постають його численні графічні абстракції, створені олівцем та тушшю: тремтливі, але точні штрихи, утворюють легке, прозоре середовище, як писала Г. Заварова: «... звільнення від полону трьохвимірності, важкості, від грубої діалектики буття» [8, с. 109]. Особливості свого художнього світу добре розумів і сам художник, який у своїх нотатках проникливо зазначав: «Мій світ — невизначених кольорів, невизначеного світла. Мерехтить собою, і в цьому біле ледь проявляється, рухається, рівно та у дальину, безкінечно. Просто виткане з мене для духу. З світу матеріального, для духу» [6, с. 77]. Як вважав Б. Лобановський, саме в творчості Г. Гавриленка знайшла прояв та ідея «чистої духовної прозорості», яка надихала В. Ламаха у його теоретичних роздумах [17, с. 32].

Значне місце займали абстрактні твори та й самий «потяг до абстракції» у творчості ужгородського художника П. Бездіра (1926–2002). Порівняно з творами київських художників, абстрактна графіка митця, на думку Б. Лобановського, відрізнялася високою професійністю на близькість до «більш відпрацьованих східно-європейських зразків» [17, с. 39]. Дійсно, тоді, у 1960-ті Ужгород поставав таким собі «українським Заходом»: тут говорили багатьма мовами, можна було дивитися телепрограми з Будапешта, Праги, Братислави, у книгарнях купувати мистецькі часописи чи не всіх країн Східної Європи. Як вважає мистецтвознавець М. Ситрохан: «Тоді [у 1960-х — Г. С.] Ужгород, напевно, був найменш провінційним за всю свою історію» [29, с. 172]. Творчість П. Бездіра чи не найповніше

віддзеркалювала цю ситуацію. Зокрема, знання угорської мови дало можливість читати різноманітні видання з мистецтва. Проте, як і більшість українських художників, він сприймав різноманіття мистецьких напрямів та спрямувань перш за все формально, акцентуючи увагу на виразності пластичних засобів та побудов. Пізніше, розповідаючи про засади свого мистецтва, П. Бездір наголошуватиме: «Я вважаю, що кожному художнику потрібно здобути цю велику експериментальну базу, яку він потім може наповнити думкою, навантажити змістом. Якщо ми не будемо володіти формою, знанням композиції, ми не зможемо виразити наші ідеї. Саме ця сторона великого пошуку — формальна — потрібна кожному художникові, щоб він краще, глибше міг виразити себе, виразити свою епоху та зондувати в міру свого розуміння і майбутнє» [30, с. 47]. Більше того: «У мистецтві художник повинен бути стурбований технологією. Думки ж оформлюються через неї. Досконала художня форма з'являється тоді, коли технологічно підготовлена людина стає енергією. Тоді в неї з'являється розуміння власного призначення, синтетичності суцього, одна людина об'єднує в собі всю земну еволюцію. Тому наука й релігія мають зупинитися на цілісному осмисленні ідей минулого. Тоді народиться нова епоха в розумінні всього» [10]. Отже, форму в мистецтві він розглядав як категорію світогляду, а її пластичну вираженість — як віддзеркалення індивідуальної філософії художника.

Абстрактні роботи митця — різноманітні. Деякі з них є гранично редукованими формами природи, того «життя дерев» та «лісу», що визначало чи не головну тему його творчості. Інші — складно поєднують точну зваженість загальної композиції із насиченістю «внутрішнього простору» графічного аркуша, де він використовує і глибокі чорні просторові фрагменти, і динамічні штрихи, і «паузи» незафарбованого паперу.

Окрему групу утворюють його роботи, виконані під враженням оп-арту. Вони невеликі за розміром, намальовані кольоровими кульковими ручками. Однак «оп-арт Бездіра» — також цілком умовний, він не дублює зразків західного мистецтва, і тут обираючи для себе ті складові, які відповідали його власним зацікавленням. Варто нагадати, що оп-арт як певний напрям європейського мистецтва виокремився наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років, в його основі — інтерес до оптичних ілюзій, заснованих на особливостях сприйняття плоских та просторових фігур. Всесвітню славу він здобув після виставки «The Responsive Eye» 1965 року у Нью-Йорку. Роботи провідних митців напряму — В. Вазарелі, Е. Фінці, групи «N» з Падуї, «Т» з Мілана, «Zero» з Дюссельдорфа — друкували у мистецьких виданнях. Відчуваючи настання нової доби, в якій візуальні ілюзії набуватимуть все більшого поширення, впливаючи на людську свідомість, художники оп-арту інтерпретували цю проблему на формальному рівні, своїми композиціями, що будувалися на конфлікті

між формою дійсною — такою, що намальована, — та видимою — такою, яку сприймає глядач, — «обманювали око», провокували реакцію на «неіснуючий образ», котрий програмно викривлював норми людського сприйняття. Такі завдання вимагали особливої продуманості композиційного, ритмічного, загально-формального рішення. Для Бездіра ці риси були визначальними. Проте у своїх творах з «оп-артівської серії» він не вдається до зорових ілюзій, скоріше — до формальної комбіаторності, до урізноманітнення ритмічної побудови орнаментально-абстрактних композицій. Його роботи виразно декоративні, на відміну від «зразкового оп-арту», вони не руйнують зорової поверхні аркуша, розгортаються горизонтально на його площині. Особливу увагу приділяє художник ритму та варіюванню форм та кольорів. Ці риси стануть визначальними для його художнього методу в цілому [31, с. 125–146].

Якщо у названих художників пошуки в царині нефігуративного малярства та й мистецтва загалом мали суто індивідуальний, суб'єктивно-авторський характер, то чи не єдиним творчим середовищем, де вони цілеспрямовано входили до спільної програми вивчення «історії форми», була «підпільна академія Карла Звіринського», яка діяла у Львові протягом 1959–1966 років. Її діяльність ґрунтовно представлена в альбомі-монографії Б. Місюги «Герметичне коло Карла Звіринського» [21], яка відкриває дослідження цього явища.

Глибоко захоплений магією малярства, такий, що саме наприкінці 1950-середині 1960-х років створив свої експериментальні та новачинні для українського мистецтва роботи, К. Звіринський змінювався разом зі своїми учнями, як писав він сам, «помагаючи рости їм — ріс і я» [21, с. 49]. Серед засад його викладання, де чи не найголовніше місце займала загальногуманітарна підготовка (читання світової літератури, вивчення історії мистецтва, музики, філософії), багато місця приділялося самостійному опрацюванню окремих явищ західного мистецтва «з обов'язковою практичною вправою». Не копіюючи конкретних творів, молоді художники мали проаналізувати його побудову, визначивши головний формальний принцип мистецького напряму. Окрема увага приділялася, зокрема, опануванню закономірностей синтетичного кубізму та його прийомів абстрагування від реальності.

Згадуючи заняття в «підпільній академії К. Звіринського», один з її учнів Б. Сойка писав: «Ті формальні завдання, що виконували під його наглядом — не було самоціллю. Експериментувати з формою Сезанна, Пікасо. <...> Що там було духовного в тих плямах? Безперервні пошуки форми не можуть бути самоціллю... це може продовжуватись до безкінечності. Питається, що воно дає до глядача? Проте, як вправи — кращого методу я не знаю» [21, с. 60]. Показово, що безпредметні роботи з'являлися далеко не у всіх

учнів «академії». Учитель «не давив» на своїх студентів, через завдання прагнути перш за все виявити їхню індивідуальність та допомогти їм визначити свій творчий шлях. Невипадково, що й твори молодих авторів в цій царині були досить різноманітними.

Зокрема, роботи 1961–1962 років О. Мінька (1938–2013), як і більшість художників «кола Звіринського», поєднували абстрактні та предметні елементи, відзеркалювали глибокий вплив кубізму у його різновидах («Абстрація 1», «Абстрація 5»), пошук своєї кольорової гами, де стриманий аскетизм К. Звіринського співіснував із переходом до теплої гами, доповнювався динамічним рухом. «Чорні прямокутники» (1964), «Композиції з прямокутниками» (1964) демонструють інтерес О. Мінька до геометричної абстракції, досвід якої своєрідно позначився на його подальших роботах. Помітне коло ранніх творів художника пов'язане із сюрреалістичними імпульсами — темою снів та спогадів («Композиція на тему снів 1», 1961, «Символ побаченого», 1961). Вони були ініційовані навчальним завданням «академії»: відобразити в абстрактній композиції свої сні. У такі роботи можна простежити певний вплив творів Міро, прагнення вибудувати умовний «простір зі знаками», де декоративність поєднувалася із певною символічністю.

«Тяжінням до абстракції» відзначені й ранні роботи З. Флінти (1935–1988). Більшість відштовхуються від реальних вражень, що потім на полотні узагальнюються та редукуються до певної пластичної формули. «Натюрморт» (1962), «Натюрморт з м'ясорубкою» (1962), «Верстак» (поч. 1960-х) у свій спосіб аналізують реальні предмети, виокремлюючи з них виразну формальну «конструкцію», в стилістиці якої можна побачити відгомони синтетичного кубізму. Своєю чергою, «Абстракція» (1962), «Абстракція на мотив інтер'єру» (1966), «Інтер'єр» (1960-ті) інтерпретують мотив інтер'єру, де простір та предмети в ньому визначають формально-пластичну тему. Тим же шляхом — від реальних вражень до площинно-декоративних кольорових структур — йшов у своїх роботах і Б. Сойка

(1938–2018) — «Вогні нічного міста» (1960-ті). Свої завдання учні К. Звіринського виконували не лише в живописі та графіці. О. Цегельська, зокрема, створювала абстрактні колажі з сукна, побудовані на поєднаннях кольорових площин та ритмів.

Для студентів «Академії К. Звіринського» вправи на теми абстракції стали важливим підґрунтям для подальшої роботи, і хоча для кожного безпредметне мистецтво залишилося лише епізодом, радше «формальною школою», що дала можливість зрозуміти засади композиційно-колеристичної побудови твору, вони складають показову сторінку українського мистецтва 1960-х, тісно пов'язану з часом творчого становлення та пошуку своєї художньої мови.

Висновки. Інтерес до абстрактного мистецтва, різноманіття його проявів в роботах українських художників 1960-х років явилася частиною тої «неофіційної творчості», що поступово, із середини 1950-х переросла у потужний шар радянського мистецтва, який протиставляв себе його соцреалістичним вимірам. Напевно, саме через ці спроби, які для одних художників були лише епізодом у становленні їхнього творчого світогляду, для інших — визначили подальші інтенції або увійшли складовою до тої чи іншої авторської образної системи, проявлялися загальні прагнення незалежності, автономності мистецтва, вільного не лише від ідеологічного тиску, а від панівних естетичних стереотипів. Відкидаючи соцреалістичну доктрину, нові українські художники відкидали й панування головної моделі радянського мистецтва — сюжетної, пропагандистської, однозначної. Абстрактне малярство ж зверталося до пластичної символіки, формально-пластичної знаковості. І хоча в більшості випадків абстракції українських художників не окреслили визначеного напрямку, зі своєю ідейно-світоглядною концепцією та мовою, їхній глибоко особистісний, індивідуальний шлях та прагнення власного самопрояву формував «іншу» мистецьку реальність, що розкривала справжні виміри малярства, складаючи одну з визначних сторінок вітчизняного мистецтва.

Література

1. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О. Зарецький, М. Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
2. Анатолій Сумар: Каталог творів / авт.-упорядн. В. Сахарук; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: АДЕФ-Україна, 2014. 176 с.
3. Антология новейшей русской поэзии. У Голубой Лагуны. 1986. Т. 3Б. Ньютонвилл, Масс., США. URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm> (дата звернення: 05.04.2024).
4. Білокінь С. Клуб творчої молоді «Сучасник» (1960–1965) // Студії мистецтвознавчі. 2012. № 4. С. 7–40.
5. Головки Г. Мужают молодые архитектурные кадры // Строительство и архитектура. 1962. № 9. С. 3–4.
6. Григорий Иванович Гавриленко. 1927–1984. Из записей разных лет // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. 256 с.
7. Дьомін М. Наукові дослідження з етнокультури, етики й естетики та художня практика Миколи Писанка (до 105-річчя від дня народження) // Світогляд. 2015. № 6 (56). С. 12–25.
8. Заварова А. Художник // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. С. 83–89.
9. Заварова А. Освобождение // Воздушные чернила / сост. М. Баталин. Киев: Факт, 2000. С. 103–109.
10. Зубач В. Яблуко філософії на голові планети, або Людина — це звучить гірко // Срібна земля. Фест. Ужгород, 2001. 1–7 лютого.
11. Иванов И. Секция молодых архитекторов // Строительство и архитектура. 1962. № 9. С. 32.

12. Коломиєць Н. Год творчих пошуків // *Строительство и архитектура*. 1963. № 12. С. 1–5.
13. Кордін С. Карло Звіринський — митець і вчитель // *Дзвін*. 1996. № 1. С. 154–160.
14. Кривенко М. Що дав мені Григорій Гавриленко // *Галерея*. 2002. № 3–4. С. 26–27.
15. Ламах В. Книги схем: В 2 т. Київ: Арт Книга, 2015. Т. 1. 296 с.
16. Лекарь Б. Живопись и графика на выставке молодых архитекторов // *Строительство и архитектура*. 1962. № 9. С. 34–35.
17. Лобановский Б. Киевские анахореты // *Византийский ангел*. 1997. № 3. С. 31–40.
18. Лопухов О. Час творити // *Мистецтво*. 1963. № 2. С. 3–4.
19. Мархин. Чувство современности в творчестве молодых архитекторов Киева // *Строительство и архитектура*. 1963. № 9. С. 5–8.
20. Матеріали Другого з'їзду художників України // *Мистецтво*. 1956. № 3. С. 10.
21. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського: альбом-монографія / передмова В. Корсак. Луцьк; Львів: МСУМК, ЛНАМ, Коло, 2019. 280 с.
22. Михайлов А. Об измышлениях «Лайфа» и действительности советского искусства // *Творчество*. 1960. № 8. С. 20–21.
23. Пикассо. Сборник статей о творчестве / под ред. и с предисл. А. Владимировского. Москва: Изд-во иностранной л-ры, 1957. 116 с.
24. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ: Вища школа, 1995. 63 с.
25. Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». URL: <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> (дата звернення: 09.02.2024).
26. Про очередные задачи идеологической работы партии // *Искусство*. 1963. № 7. С. 5.
27. Промова товариша М. В. Підгорного на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963 // *Радянська культура*. 1963. 11 квітня.
28. Республиканский смотр творчества молодых архитекторов // *Строительство и архитектура*. 1962. № 6. С. 38.
29. Сирохман М. Кремницька Єлизавета Людвигівна. 1926–1978 // *Искусство украинских шестидесятников*. Київ: Основи, 2015. С. 170–183.
30. Сирохман М. Павло Бездір. Графіка-живопис. Альбом. Ужгород: Вид-во О. Гаркуші, 2018. 148 с.
31. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: У 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 1. 296 с.
32. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: У 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.
33. Скляренко Г. Я., Левич А. Д. Вопросы без ответов. Київ: Неопалима купина, 2005. 64 с.
34. Стенограмма общегородского собрания художников Киева. 5 апреля 1957 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 602. 47 арк.
35. Стенограмма от 4 октября 1957 г. открытого партийного собрания членов Союза советских художников Украины // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 604. 35 с.
36. Стенограмма собрания художников гор. Киева. 2-го марта 1956 // ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 542. 47 с.
37. Стенограмма творческого отчета о поездке художников в Италию и Польскую Народно-демократическую республику. 20 ноября 1956. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 548. 250 с.
38. ЦДАМЛМ. Ф. 581. Оп. 1. Спр. 548. 250 с.
39. ЦДАМЛМ. Ф. № 1165. Оп. 1. Спр. 94. 190 с.
40. ЦДАМЛМ. Ф. 1165. Оп. 1. Спр. 37. 165 с.
41. Чабан-Звіринська Х. Карло Звіринський і його «духовна школа» // *Вісник Львівської академії Мистецтв. Міжнародний симпозіум «Мистецька школа напередодні 11-го тисячоліття»*. 1999. Спецвипуск. С. 155–162.
42. Шапошников Ф. Без поисков нет искусства // *Знамя коммунизма* [Одеса]. 1956. 28 октября.

References

- Antologiya noveyshey russkoy poezii. U Goluboy Laguny* (1986). [The anthology of the contemporary Russian poetry. The Blue Lagoon]. Vol. 3B. Retrieved from <http://kkk-bluelagoon.ru/tom3b/barskiy.htm> [in Russian].
- Bilokin, S. (2012). Klub tvorchoi molodi "Suchasnyk" (1960–1965) ["Suchasnyk," a club of creative youth]. *Studii mystetstvoznavchi*, 4, 7–40 [in Ukrainian].
- Chaban-Zvirynska, Kh. (1999). Karlo Zvirynskiy i yoho "dukhovna shkola" [Karlo Zvirynskiy and his "spiritual school"]. *Visnyk Lvivskoi akademii Mystetstv. Mizhnarodnyi sympozium "Mystetska shkola naperedodni 11-ho tysyacholittia"*. Spetsvypusk, 155–162. [in Ukrainian].
- Diomin, M. (2015). Naukovi doslidzhennia z etnokultury, etyky u estetyky ta khudozhnia praktyka Mykoly Pysanka (do 105-richchia vid dnia narodzhennia) [Academic studies on ethnic culture, ethics and aesthetics and the art practice of Mykola Pysanko (on his 105th birth anniversary)]. *Svitohliad*, 6(56), 12–25. [in Ukrainian].
- Golovko, G. (1962). Muzhayut molodyie arhitekturnye kadry [Young aspiring architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 3–4 [in Russian].
- Grigoriy Ivanovich Gavrilenko. 1927–1984. Iz zapisey raznykh let (2000). [Grigoriy Gavrilenko. 1927–1984.]. In Batalin, M. (Comp.) *Vozdushnyie chernila*. Kyiv: Fakt, [in Russian].
- Ivanov, I. (1962). Sektsiya molodykh arhitektorov [The section of young architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 32 [in Russian].
- Kolomiets, N. (1963). God tvorcheskikh poiskov [The year of creative experiments]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 12, 1–5. [in Russian].
- Kordyn, S. (1996). Karlo Zvirynskiy — mytets i vchytel

- [Karlo Zvirynskiy: An artist and a teacher]. *Dzvin*, 1, 154–160 [in Ukrainian].
- Kryvenko, M. (2002). Shcho dav meni Hryhorii Havrylenko [What Hryhorii Havrylenko gave me]. *Halereia*, 3–4, 26–27. [in Ukrainian].
- Lamakh, V. (2015). *Knyhy skhem: V 2 t.* [The books of schemes: in 2 vol.]. Vol. 1. Kyiv: Art Knyha [in Ukrainian].
- Lekar, B. (1962). Zhivopis i grafika na vystavke molodyh arhitektorov [Painting and graphic art at the exhibition of young architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 34–35 [in Russian].
- Lobanovskiy, B. (1997). Kievskie anahoretyi [The Kyiv hermits]. *Vizantiyskiy angel*, 3, 31–40 [in Russian].
- Lopukhov, O. (1963). Chas tvoryty [The time to create]. *Mystetstvo*, 2, 3–4 [in Ukrainian].
- Marhin (1963). Chuvstvo sovremennosti v tvorchestve molodyh arhitektorov Kieva [The sensation of modernity in the works of young Kyiv architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 9, 5–8 [in Russian].
- Materialy Druhoho zizdu khudozhnykiv Ukrainy (1956). [The resolutions of the Second Congress of the Artists of Ukraine]. *Mystetstvo*, 3, 10 [in Ukrainian].
- Mihaylov, A. (1960). Ob izmyshleniyah “Layfa” i deystvitelnosti sovetskogo iskusstva [On the change of “life” and reality of the Soviet art]. *Tvorchestvo*, 8, 20–21 [in Russian].
- Mysiuha, B. (2019). *Hermetychne kolo Karla Zvirynskoho: albom-monografii* [A closed circle of Karlo Zvirynskui: An album-monograph]. Lutsk; Lviv: MSUMK, LNAM, Kolo [in Ukrainian].
- Postanovlenie Tsentralnogo Komiteta KPSS i Soveta Ministrov SSSR ot 4 noyabrya 1955 goda № 1871 “Ob ustraneniі izlishestv v proektirovaniі i stroitelstve” (n. d.). [Resolution No. 1871 of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union and of the Council of Ministers of the Soviet Union “On elimination of excesses in design and construction” of 04.11.1955]. Retrieved from <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55> [in Russian].
- Pro ocherednyie zadachi ideologicheskoy raboty partii (1963). [On the next objectives of the party’s ideological work]. *Iskusstvo*, 7, 5 [in Russian].
- Promova tovarysha M. V. Pidhornoho na naradi aktyvu tvorchoi inteli-hentsii ta ideolohichnykh pratsivnykiv respubliky 9 kvitnia 1963 [The speech of comrade M. V. Pidhornyi delivered at the meeting of activists among the creative intelligentsia and ideological workers of the republic on April 9, 1963]. (1963, April 11). *Radianska kultura* [in Ukrainian].
- Pysanko, M. (1995). *Rukh, prostir i chas v obrazotvorchomu mystetstvi* [Movement, space, and time in fine art]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
- Republikanskiy smotr tvorchestva molodyh arhitektorov (1962). [All-Republican review of the works of young architects]. *Stroitelstvo i arhitektura*, 6, 38. [in Russian].
- Sakharuk V. (Ed.). (2014). *Anatolii Sumar: Kataloh tvoriv* [Anatolii Sumar: A catalogue]. Kyiv: ADEF-Ukraina [in Ukrainian].
- Shaposhnikov, F. (1956, October 28). Bez poiskov net iskusstva [No art is possible without experiments]. *Znalya kommunizma* [Odesa]. [in Russian].
- Sirohman, M. (2015). Kremnitskaya Elizaveta Lyudvigovna. 1926–1978 [Kremnitskaya Elizaveta Lyudvigovna. 1926–1978]. In *Iskusstvo ukrainskikh shestidesyatnikov* (pp. 170–183). Kyiv: Osnovy [in Russian].
- Sklyarenko, G. & Levich, A. (2005). *Voprosy bez otvetov* [Questions without answers]. Kyiv: Neopalima kupina, [in Russian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti: U 2 kn.* [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence: in 2 vols.]. Vol. 1. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti: U 2 kn.* [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence: in 2 vols.]. Vol. 2. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
- Stenogramma obschegorodskogo sobraniya hudozhnikov Kieva. 5 aprely 1957. [Transcript of the city meeting of Kyiv artists, April 5, 1957]. In TsDAMLM. F. 581. Op. 1. Spr. 602. 47 ark. [in Russian].
- Stenogramma ot 4 oktyabrya 1957 g. otkryitogo partiynogo sobraniya chlenov Soyuzu sovetskikh hudozhnikov Ukrainyi [Transcript of the open party meeting of the Union of Soviet Artists of Ukraine, October 4, 1957]. TsDAMLM. F. 581. Op. 1. Spr. 604. 35 s. [in Russian].
- Stenogramma sobraniya hudozhnikov gor. Kieva. 2-go marta 1956 [Transcript of the meeting of the artists of Kyiv, March 2, 1956].

- TsDAMLM. F. 581. Op. 1. Spr. 542. 47 s. [in Russian].
- Stenogramma tvorcheskogo otcheta o poezdke hudozhnikov v Italiyu i Polskuyu Narodno-demokraticheskuyu respubliku. 20 noyabrya 1956 [Transcript of the creative report about the painter's trip in Italy and Polish People's Republic] [in Russian].
- Syrokhan, M. (2018). *Pavlo Bedzir. Hrafika-zhyvopys. Albom* [Pavlo Bedzir: Graphics and fine art. An album]. Uzhhorod: Vyd-vo O. Harkushi [in Ukrainian].
- TsDAMLM. F. 1165. Op. 1. Spr. 37. 165 s.
- TsDAMLM. F. 1165. Op. 1. Spr. 94. 190 s.
- TsDAMLM. F. 581. Op.1. Spr. 548. 250 s.
- Vladimirskiy, A. (Ed.). (1957). *Pikasso. Sbornik statey o tvorches-tve* [Picasso. Collected articles on his works]. Moscow: Izd-vo inostrannoy I-ry [in Russian].
- Zaretskyi O. & Marychevskiy M. (Eds.). (1996). *Alla Horska: Chervona tin kalyny: lysty, spohady, statti* [Alla Horska: The red shadow of a guelder rose: Correspondence, memoirs, articles]. Kyiv: Spalakh LTD [in Ukrainian].
- Zavarova, A. (2000). Hudozhnik [An artist]. In Batalin, M. *Vozdushnyie chernila* (pp. 83–89). Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zavarova, A. (2000). Osvobozhdenie [A liberation]. In Batalin, M. *Vozdushnyie chernila* (pp. 103–109). Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zubach, V. (2001). Yabluko filosofii na holovi planety, abo Liudyna — tse zvuchyt hirko [An apple of philosophy at the head of the planet, or A man, what a bitter word]. In *Sribna zemlia. Fest. Uzhhorod, 2001. 1–7 liutoho* [in Ukrainian].

Sklyarenko G.

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue: On the Ukrainian Abstract Art of the 1960s

Abstract. The paper focuses on the creative experiments of Ukrainian artists during the 1960s in the field of abstract art, analyzing them against the background of social and cultural events of the time, which were reflected in the features of artistic life. In this regard, Western fine art revealed to Ukrainian artists during the years of the Thaw after decades of strict separation from foreign art during the Stalinist era, was a profound influence on them. However, the perception of the Western experience was rather specific due to the lack of information and theoretical understanding of the latest trends, as most works of world art became known in Ukraine through the exhibitions in Moscow and printed reproductions. The ambiguity of the cultural policy in the USSR played a significant role here, where the official declaration of the renewal of art and the right of artists to individual self-expression were combined with a new ideological attack on creativity. State control over art gained new dimensions, due to which the authors' experiments in the realm of abstract painting were doomed to exist in the circle of unofficial art. The article examines the "campaign against abstractionism and Western influences" launched by the authorities in the early 1960s, which had a dramatic impact on individual creative destinies.

Using the example of artists from Lviv, Kyiv, Kharkiv, Odesa, and Uzhgorod, the article analyzes creative directions in the realm of painterly abstraction, the features of its versions in Ukraine. It is significant that in most cases the appeal to non-figurative art remained only an episode in the work of artists, or coexisted with other ways of figurative expression. Abstract art in Ukraine generally was experimental, the presence of similar works in the art of the late Soviet era testified to a deep crisis of the socialist realist doctrine, the affirmation of individual creative thinking. Abstract works of Ukrainian artists of the 1960s are an important page in the history of Ukrainian art.

Keywords: abstract art, late Soviet culture, artist's individuality, creative freedom.

Стаття надійшла до редакції 02.07.2023