

Серія «Українське Мистецтво XX–XXI» — видавничий проект платформи Abramovych.Art, створений прагненням всебічно сприяти дослідженню й популяризації вітчизняного мистецтва новітньої доби, поширенню знань про його історію та сучасність, провідних майстрів, художні школи й напрямки, визначальні події, тенденції та явища мистецького життя.

Проект орієнтований на широкий спектр мистецьких видань — книжки, монографії, збірки статей, каталоги, альбоми, мета яких — представити образотворчість України в усьому її багатовимірному розмаїтті. Створення серії з її подальшим провадженням передбачає залучити фахове коло авторів — істориків мистецтва, критиків, мистецтвознавців різних творчих зацікавлень, дати поштовх до нових досліджень, які допоможуть не лише глибоко, системно й неупереджено відтворити історію мистецтва України, але й краще осягнути його сьогодення, визначити роль і місце вітчизняного мистецтва й художньої культури у європейському та глобальному культурному просторі.

Команда проекту висловлює вдячність колекціонерам і меценатам, небайдужим до долі українського мистецтва, без підтримки яких друк цього видання не був би можливим.

Зміст

Ігор Абрамович: Актуальна історія.....	9
Передмова	11
Творчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії радянського живопису	19
Творчість Олега Соколова (1919–1990): авторська версія вербально-візуального синтезу	47
«Міф про мистецтво» Валерія Ламаха (1925–1978).....	75
«Кольори та лінії» Єлизавети Кремницької (1925–1978)	107
Творчість Павла Бездіра (1926–2002): мистецтво як шлях до самовдосконалення.....	125
Алла Горська (1929–1970): художник шістдесятих	147
«Пропорції духу» в скульптурах Михайла Грицюка (1929–1979).....	179
Кольори та звуки маестро Флоріана Юр'єва	201
Вілен Барський (1930–2012): від живопису до концентруальної поезії.....	227
Творчість Анатолія Сумара (1933–2006): парадокси відлиги.....	251
«Дивні картини» Якима Левича (1933–2019)	271



«Матінка Кураж та її діти».
Пропозиція до ескізу, 1962

образ поета стане центральним у її відомому вітражі 1964-го року.

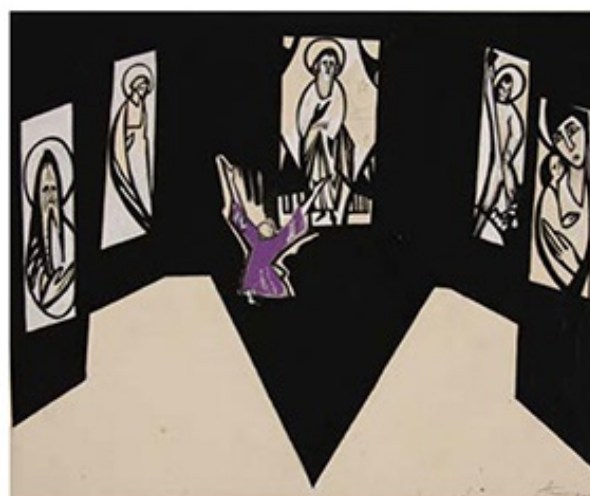
Показовим було звернення молодих митців і до п'єс репресованого українського драматурга Миколи Куліша (1898–1937) — «Патетична соната» та «Отак загинув Гуска». Вони збігалися з загальним інтересом КТМ до культури українських 1920-х. В клубі відбувалися виставки, вечори, зустрічі, присвячені Лесю Курбасу, Миколі Кулішу, Анатолію Петрицькому, а поряд — Володимирі Маяковському, Лесі Українці, Тарасу Шевченку, Івану Франку... Молоді митці прагнули досягнути обшири національної культури, історію своєї країни.

Як пише І. Дзюба: «В оцих своїх шуканнях і творчих муках молоді митці шукали опертя на щось, шукали якоїсь традиції. І знаходили їх у зверненні до недавнього минулого: скажімо, відкрили для себе Хвильового, “Розстріляне Відродження”, бойчукістів» (18). Сама ж Алла Горська розмірковувала над творчістю М. Куліша багато і серйозно. Драматургу були присвячені цілі сторінки її нотаток, де, зокрема, вона відзначала: «Прожив мало. Написав і того менш. Але кожне слово, ним написане, несе на собі вантаж крупної філософії. І навіть розгублений у страхітливих роках, творчий його доробок має на сьогодні не менше значення ніж, скажімо, творчість О. Довженка чи Ю. Яновського. (...) Куліш — синтез змісту і форми. Тому у нього немає людей в сірих шинелях, ні людей в сірих п'єсах... (...) Вистави впливали не тільки ззовні, оповідально, як, наприклад, у Карпенко-Карого, а й через притаманну людині поетику, через дію кольору, лінії, звуку, тембру. Микола Куліш, як справжній новатор, першим відчув, що майбутнє за театром поетичного відтворення політичних концепцій життя» (19).

... Спектакль «Отак загинув Гуска» мав бути поставлений у 1963 році у Львівському театрі ім. Заньковецької, у головній ролі виступав М. Кру-

шельницький. Танюк і Горська працювала над виставою захоплено і самовіддано. Сатирична п'еса, дія якої відбувалася наприкінці 1920-х, була спрямована проти «міщанства», перегукуючись із проблемами «боротьби старого та нового» в Україні 1960-х та відкриваючи широкий простір для фантазії художника. За задумом А. Горської, головним мотивом декорацій став тут картярський будинок, а великі гральні карти правили за конструктивні елементи, які, з'єднуючись, розмикаючись, перегортаючись, утворювали образи того чи іншого місця дії: кімнати, пейзажу тощо. Для кожного персонажу вистави художниця розробила кілька варіантів костюмів, по-театральному вигадливих та несподіваних, як, зокрема, костюм П'єра Кирпатенка (есера-терориста): під час дії його піджак розхристувався, «розкриваючи його приховану суть» — намальовані на підкладці гранати, пістолети, кулеметні стрічки... Виконані у кольорових малюнках та колажах, яскраві, вигадливі, дотепні ескізи та костюми до спектаклю і сьогодні справляють велике враження, демонструють гостре, гротескове мислення художниці, її точне і дуже фахове розуміння візуальної образності у театрі. У цих роботах А. Горської відбилосся і її бачення традицій українського мистецтва та сценографії 1920-х, зокрема творчості А. Петрицького, якою вона захоплювалась...

Спектакль «Отак загинув Гуска» був підготовлений повністю, до дрібниць: з плакатом, що мав бути розвішеним у місті, та програмкою. Репетиції, на які приходили й глядачі, мали величезний успіх. На виставу вже почали продавати квитки. Але за день до прем'єри спектакль був заборонений, декорації демонтовані... «Уперше присутня на власному похороні», — так висловила А. Горська свій розпач та розчарування від знищеної роботи, на яку поклала багато



«Правда і кривда». Ескіз сценографії, 1963



А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Прищедько за участі Б. Плаксія
Мозаїчні панно «Дерево життя» та «Боривітер», Маріуполь, 1967 (фото Є. Нікіфорова)

верситету ім. Т. Г. Шевченка. Історія його створення та знищення, сьогодні досить детально описана у спогадах сучасників, є показовою та симптоматичною, унаочнює ту загальну атмосферу «каламутних ігор у дозволене та заборонене», що позначила пізньорадянські десятиліття, жорстко ламаючи окремі людські життя та долі.

Рішення про створення вітражу було пов'язане із державною програмою підготовки до святкування 150-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка, ювілей якого широко відзначався в країні. У різних містах зводилися пам'ятники Шевченку, готувалися великі святкові заходи. Зокрема у 1964 році пам'ятники поету були встановлені у Москві (автори М. Грицюк, Ю. Синкевич, А. Фуженко) та у Вашингтоні (автор Л. Молодожанин). Вітраж у вестибюлі Червоного корпусу Київського університету, який носить ім'я Шевченка, входив до цієї програми.

На замовлення керівництва університету його виконувала група художників: А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко, Л. Семикіна, Г. Севрук. Називався він «Шевченко. Мати» (за деякими джерелами — «Пролог»), але завершений не був. Ставлячись до роботи вкрай сумлінно та й вперше опрацьовуючи тут для себе техніку вітражу, яка тоді в Україні лише починала активно використовуватися у стінописі, художники підготували великий, у натуральному розмірі та матеріалі, ескіз, який мали представити на розсуд приймальної комісії. Та все сталося зовсім інакше: напередодні його презентації вітраж був знищений, пізніше його уламки перенесли до Спілки худож-

ників та склали на підлозі... У повному обсязі роботу, окрім авторів, бачили лише кілька осіб. Серед них — член КТМ Роман Карагоцький, який згадував: «Попри всю недосконалість самої техніки, — це була імітація вітражу, — твір вражав своєю духовною величчю, демократизмом і зануреністю в джерела національної історії, культури. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічні узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість» (35). Вітраж являв собою складний поліптих із могутньої фігурою Шевченка в центрі та сюжетними групами по обидва боки від неї: матір з дитиною, козак-бандурист, доповнюючись декоративними фрагментами за мотивами народних орнаментів; завершували композицію рядки з вірша поета: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло них поставлю слово». Чи не найбільш сильне враження справляла фігура Шевченка: із піднятою догори рукою, суворим обличчям, це був борець, трибун, громадський діяч... У завершеному вигляді твір проіснував кілька годин. За спогадами Михайлини Коцюбинської: «Вітраж у вестибюлі сяє в усьому блиску: все закінчено, все підсвічено. Враження колосальне. Замислений і гнівний Шевченко готовий оборонити жінку, Україну, що припала до нього, шукаючи захисту. Настрій і символічний підтекст самозрозумілі. Та вони не нав'язані публіцистично, а художньо виплекані, гранично експресивні... Назавтра приходжу у призначений час. Та замість урочистої церемонії потрапляю на похорон. На підлозі лежать уламки пошматованого вітража» (36). Обставини його знищення досить ретельно описані

О. Зарецьким: напередодні твір подивилися представники обкому партії, висловили якісь зауваження ректору, а він вже без дозволу художників дав наказ щось приховати в ньому, насамкінець зруйнувавши його повністю... (37). Справа викликала вели-



Танок, 1964

Тоді ж у 1966-му у Донецьку А. Горська, В. Зарецький та Г. Синиця створили мозаїчне панно «Жінка-птаха» в інтер'єрі ювелірного магазину. Виглядлива за композицією, вишукана за фактурою, що складалася з різних способів мозаїчної кладки, робота і сама нагадувала ювелірний виріб, у якому синтезувалися традиції народного мистецтва та сучасна естетика.

У 1967-му художники виконали комплекс робіт у Маріуполі (тоді — Жданові). Це були мозаїки в готелі «Україна»: панно «Дерево життя» та «Боривітер» (разом з Горською тут працювали В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько та Б. Плаксій). І мозаїчна кладка, і самі композиції ставали все більш складно побудованими, застосовувалися різномасштабні елементи, фактури, кольорові та площинно-просторові сполучення. Народні мотиви набували тут певної бароковості, виходили далеко за межі цитування чи стилізації, поєднували різні образні імпульси.

За мотивами народного мистецтва у 1967 році художники А. Горська, В. Зарецький, Б. Плаксій виконали низку декоративних панно у стилізованих в етнографічному дусі ресторанах — «Полтава» (потім — «Наталка») та «Вітряк». Подібні споруди — для туристів та відпочинку — були дуже поширеними у 1960-ті роки не лише в Україні, а й в Грузії, Вірменії, республіках Балтії та Середньої Азії. В них у свій, можливо, найбезпосередніший спосіб проявлялося те прагнення збереження національної своєрідності у побуті, яке мало протистояти уніфікованій урбаністичній забудові. Проте художники розглядали ці твори у більш широкому суспільному контексті, залучаючи до своїх композицій аналіз досвіду Г. Собачко та М. Примаченко.

У своїх нотатках А. Горська багато розмірковувала про народне мистецтво, про принципи його колориту та взаємодії кольору з формою та ритмом. Висновки її красномовні: «Тільки тоді колір робиться національним, коли він виступає синтезом з усіма елементами: композицією, лінією, плямою» (42). Народне ж ставало уособленням національного, у вимірах якої вона розглядала не лише мистецтво, а й людське існування: «Людина, позбавлена почуття національності, не здатна до розумового і духовного життя, — писала вона. Лише народ, який розмовляє своєю мовою, здатний



А. Горська, В. Зарецький, В. Смирнова за участі Б. Плаксія та А. Лимарева
Мозаїчне панно «Прапор перемоги», Кrasнодон, 1968–1970 (фото Є. Нікіфорова)

до прогресу... Лише людина, яка перемогла в собі почуття користолюбства і бездушного космополітизму, яка віддала себе народній справі, повірить у силу і призначення свого народу, здатна до творчості і до справжніх великих справ, тому що вона діє зважаючи на живу вічність народу, з усім його минулим і майбутнім» (43). Очевидно, що художниця прагнула працювати у важливих, суспільно значимих спорудах та просторах, де її творчих та громадський темперамент міг би реалізуватися повністю. Така нагода представилася їй лише раз — у музеї «Молода гвардія» у Кrasнодоні.

Музейно-меморіальний комплекс у Кrasнодоні складався поступово: у 1951–1954 роках тут був встановлений пам'ятник молодогвардійцям — «Клятва» (скульптори В. Агібалов, В. Мухін, В. Федченко, архітектор О. Сидоренко), у 1965-му — вічний вогонь та стела «Скорботна мати» (скульптори П. Кізієв, О. Редько, А. Сумусь, Г. Головченко); наприкінці 1960-х був побудований новий сучасний музей (архітектор В. Смирнов), в інтер'єрі якого і мала розміститися велика монументально-декоративна композиція, яка б напо-



Балкон, 1980-ті



Полудень у Коктебелі, 1989

(9). Чи не найточніше образ тодішнього «позачасся» висловив І. Бродський: «Здесь можно жить, забыв про календарь...» «Порожнечі» та «тривожна застиглість» у картинах С. Пустовойта в цьому контексті візуалізували їхній метафоричний зміст, унаочнюючи сприйняття та переживання психологічного суспільного стану.

Показово, що, як і у творах М. Волошина, кримські пейзажі в картинах С. Пустовойта — безлюдні, просторі, реальні мотиви часто вільно трансформуються художником. Так у його полотнах Коктебельська бухта, що з шістдесятих років все більше забудовувалася новими спорудами, зображується пустельною, очищеною від прикмет часу або прикрашеною неіснуючими аркадами... Уважно споглядаючи свій улюблений кримський пейзаж, художник ніби «перемальовує» його за своїм власним планом, звільнює від ознак сучасності, надаючи йому первісного, а точніше — вигаданого образу. І тут знову «Дім поета» — будинок М. Волошина, а точніше — види з його вікна або балкону, які склали окрему образну тему у творчості С. Пустовойта, постають не тільки певною метафорою, а й ключем до всієї його творчості. Звідси, з «балкону будинку поета», художник споглядає навколишній світ, обираючи в ньому те, що відповідає його естетичним та світоглядним уявленням. В основі його світобачення — бажання «іншого», відстороненого від реальності творчого існування, сповненого поезії, краси, свободи, того ідеального змісту життя, що ними і окрес-

лювався його власний міф... Недарма балкон «Дому Поета» на картинах С. Пустовойта наче корабель пливе у просторі повітря та моря, відкриваючи навколо себе безмежні світи. Характерно, що й інші кримські пейзажі (Коктебель, Бахчисарай) художник нерідко зображує як «вид з вікна», тобто не безпосередньо, а з деякої дистанції, певною мірою відсторонено, як захоплюючу «картину», творення якої потребує образного переосмислення, поєднує реальність і вигаданість, переводить природний мотив у інший, одухотворений простір.

Проте стилістика картин С. Пустовойта не лише синтезувала певні па-сеїстичні імпульси, а й несла у собі цілком актуальні для того часу художні ідеї. Зокрема — певний гіперреалізм, щоправда у версії скоріше одного з його предтеч — Едварда Хоппера, що особливо помітно у співставленні з його морськими картинами. Точність у відтворенні деталей поєднується тут із поезією порожніх просторів, прохолодна стриманість кольору — із ліричною меланхолійністю споглядання, почуттям самотності та відчуження. Не випадково ім'я С. Пустовойта як одного з тих митців, що вплинули на їхню творчість, згадують київські фотореалісти, зокрема С. Базилев (10). Однак цих художників зближувала не тільки естетика, а й особливий внутрішній зміст їхнього мистецтва — бажання вигадати «інше» життя, відсторонитися від зашкарублого радянського повсякдення, знайти те «свято, яке завжди з тобою». Для Сергія Пустовойта цим «іншим» місцем і святом став Крим. Для С. Базилева, С. Гети, С. Шерстюка — культ їхньої дружби, вузьке, закрите для інших співтовариство однодумців, що окреслило їхнє життя, визначило особливості творчості (11)...

Картини Сергій Пустовойта зберігаються сьогодні у кількох музеях в Україні та Росії, деякі — в родині художника. Але бага-



Колокол, 1990