

Галина Скляренко

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ: З ВІДЛИГИ ДО НЕЗАЛЕЖНОСТІ

КНИГА ДРУГА

Київ 2020

ББК 85.1(4Ук)
УДК 7.072.2:7.036
С-91

*Рекомендовано до видання Вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Рильського НАНУ
та
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ*

Рецензенти

*доктор мистецтвознавства Тетяна Руда
доктор мистецтвознавства Михайло Селівачов
доктор мистецтвознавства Олександр Федорук*

С-91 **Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності.** У 2-х книгах. Книга друга —
К.: Huss, 2020. — 304 с. : іл.
ISBN 978-617-7110-17-9

Присвячена українському мистецтву другої половини ХХ століття, книга висвітлює процеси його поступу через творчі біографії видатних художників кількох поколінь — з відлиги до Незалежності. Уважний аналіз мистецтва кожного з них — живопису, графіки, скульптури, фотографії, нових концептуальних практик — дає можливість не лише певною мірою реконструювати складні колізії та суперечності епохи, ту еволюцію, якої зазнали уявлення про мистецтво у вітчизняному художньому середовищі у пізньорадянські десятиліття, а й висвітлити особливості культурно-мистецьких процесів в Україні, зокрема, неоднозначне розшарування творчих сил у офіційному та неофіційному просторі, вплив на мистецтво ідеологічних коливань у суспільно-культурному кліматі країни, індивідуальне осмислення національних традицій та світового художнього досвіду. Творчість кожного з представлених у книзі художників постає як яскраве та своєрідне явище, що у свій спосіб не лише віддзеркалювало свій час, а й надавало йому нового змісту. Видання розраховане на істориків мистецтва, критиків, художників та зацікавлених читачів.

УДК 7.072.2:7.036; ББК 85.1(4Ук)

ISBN 978-617-7110-17-9

© Галина Скляренко, 2020

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

Передмова	7
«Барокові фантазії» Юрія Луцкевича (1934–2001)	11
«Новий закарпатський живопис» у творах Ференца Семана (1937–2004).....	29
Харківський художник Вагрич Бахчанян (1938–2009) — початок вітчизняного концептуалізму	45
«Інша фотографія» Бориса Михайлова: портрет країни, часу, людства	69
Федір Тетянич (1942–2007): художник, що «витлумачував планету Земля»	105
«Святково-трагічна арлекініана» Люсьєна Дульфана.....	127
Творчість Сергія Пустовойта (1945–1992): одна з тенденцій радянського «ретро»	145
Метаграфіка Олександра Аксініна (1949–1985): великий світ у малому просторі.....	161
Фотографії Віктора Марущенка: від документів епохи до образів часу	199
«Суб'єктивний простір» художника Анатолія Степаненка	227
Художник Леонід Войцехов (1955–2018) і «одеський концептуалізм»	249
Післямова.....	281
Іменний показчик (книга перша та друга)	283

**Автор висловлює глибоку подяку особам та інституціям,
які надали матеріали та ілюстрації до книги:**

Музею сучасного мистецтва Одеси
та особисто Семену Кантору
Аукціонному дому «Дукат» та особисто
Леоніду Комському, Михайлу Кулівнику та Катерині Лісовій
Ігорю Андрєєву
Ірині Бахчанян
Наталії та Роберту Бровді
Оксані Гаврош
Євгену Голубовському
Галині Городнічєвій
Володимирі Дідику
Валерію Милосердову
Юрію Зморевичу
Марії Палій
Оксані та Георгію Пустовойтам
Ганні та Богдану-Любомиру Тєтянич-Бублик
Юрію та Олексині Небєсникам
Надії Пономарєнко
Василію та Степану Рябченкам
Станіславу Силантьєву
Станіславу Скорикіу

Художникам:

Люсьєну Дульфану
Віктору Марущенку
Борису та Віті Михайловим
Анатолію Степанєнку

Передмова

... Поступ українського мистецтва «з відлиги до перебудови» був далеко не однорідним. Вона вмістила кілька історичних періодів, кожний з яких був позначений своїми особливостями культурного клімату, суспільними настроями, загальною ситуацією в країні, що так чи інакше відбилися у мистецтві, творчій свідомості та художньому житті.

Перший охоплював другу половину 1950-х — кінець 1960-х років та мав свою внутрішню динаміку. Його початок (1956–1964) увійшов в історію як славетна відлига, що розпочала, нехай часткову та «зовнішньо-декоративну», лібералізацію в країні, завершенням же стало введення у 1968 році радянських військ у Чехословаччину, що засвідчило сталу агресивність радянської політики. З кінця 1960-х країна увійшла у довгу «епоху застою», яка простягнулася до перебудови середини 1980-х, теж маючи свою внутрішню напругу та суперечності. І все ж глибоку кризу тоталітарної культури, що зафіксувала відлига, зупинити вже було неможливо. Попри постійні коливання суспільного клімату, які визначили складні ідеологічні «ігри» у «дозволене та заборонене», попри щільні цензурні фільтри, що обмежували духовний простір, мистецтво та культура змінювалися, розвивалися. На сцену виходили нові покоління художників, яскраві самобутні творчі індивідуальності, що приносили із собою інші, нові погляди на світ, життя, творчість, мистецтво. «Застій» у мистецтві був лише зовнішнім, характеризував скоріше зміни у суспільному житті, що після певних демократичних зрушень попереднього десятиліття поверталось у жорсткі офіційні рамки. Проте і в цих умовах художній процес урізноманітнювався, розширювався, до його офіційних вимірів долучалися інші творчі простори, які хоча й залишалися загалом майже невідомими широкій публіці та не описаними критикою, «розбудовували» вітчизняне мистецтво, доповнюючи його «іншими», авторськими версіями. Та й самий соцреалізм післяста-

лінських десятиліть був уже іншим, постійно «втрачав» свої території, на які у мистецтво окрім версій «тематичної картини» та «ідеологічно витриманого твору» входили нові, інші формально-пластичні прийоми, засоби виразності, естетика тощо. До офіційного канону «загальнозрозумілого мистецтва» все активніше додавалися різні авторські голоси, залучалося дедалі ширше коло традицій. Не випадково, напевно, саме утвердження індивідуальності художника, здатної змінити, «перекодувати» усталені уявлення про образотворчість, про її обшири, мови, засоби, можливості, саму роль мистецтва в культурі, можна назвати чи не головною та наскрізною тенденцією пізньорадянської епохи. Саме ця авторська індивідуальність так привертає у творчості представлених у цій книзі українських митців.

Однак намагаючись так чи інакше структурувати художню картину епохи, варто мати на увазі особливості української історії, котрій через непрості суспільно-політичні колізії та складності формування національної культури, як підкреслював І. Дзюба, «доводиться мати справу не лише зі спільними для всього людства проблемами» сучасності, а й з тими, що перейшли з попередніх часів (1). Серед них зокрема — складності української регіональності, що, можливо, саме з середини ХХ століття, коли українські землі стали розвиватися у спільному радянському просторі, — набули нового виміру. Адже серед особливостей культурної ситуації в Україні важливим чинником є існування в ній кількох самостійних художніх центрів — Києва, Львова, Харкова, Одеси, Ужгорода..., кожний з яких приніс із собою свій власний досвід, свою історію, національний склад мешканців, свої мистецькі орієнтири, традиції, свої ракурси культурних перспектив. У кожному з них існували свої лідери, свої легенди, свої версії сприйняття певних подій та явищ. Кожний з центрів відігравав свою роль у загальному мистецькому житті, то перебираючи на себе творчі ініціативи, то відступаючи на другий план. Безперечно, особливості регіонального середовища суттєво впливали на творчість художників та їхню долю. Взаємовплив та взаємодія між українськими регіонами — окрема, ще не досліджена тема вітчизняного мистецтвознавства.

... Серед наскрізних проблем у розвитку українського мистецтва, яка на кожному етапі її історичного поступу набувала (та продовжує набувати сьогодні) нових змістів та обширів, — інтерпретація західного художнього досвіду, залучення до актуальних тенденцій. В цьому плані існує думка про те, що попри (нехай часткове) падіння за роки відлиги «залізної завіси», що більш ніж два десятиліття відділяла СРСР від зовнішнього світу, саме у 1960–1970-ті позначився глибинний розрив радянського мистецтва зі світовим, а пропущені в ньому західні неомодерністські рухи 1950-х, 1960-х, контркультурні явища неоавангарду, як і світову проблематику середини століття і початку постмодерну, наздогнати було неможливо (2). Дійсно, на відміну від Західної Європи, де після Другої світової війни тоталітарна ідеологія та породжене нею мистецтво були відсунуті на узбіччя історії, в нашій країні соціалістичний реалізм продовжував залишатися панівним «художнім методом», більше того — поширився на держави соціалістичного табору, викликаючи внутрішній спротив та бажання «повернутися до модернізму», що тією чи іншою мірою стало можливим з відлиги. У пізньорадянські десятиліття Україна, як і інші республіки СРСР, жила своїм життям, кардинально відмінним від країн Заходу. А тому багато з тих проблем, які переживав тоді світ, тут не лише були не на часі, а й не відповідали реаліям життя. І все ж саме з середини 1950-х до 1980-х років в українське мистецтво не тільки поверталися заборонені у часи сталінізму модерністські напрямки — імпресіонізм, сезаннізм, стиль модерн, фовізм, експресіонізм, різні види абстракції тощо, — а й виникали нові, актуальні види мистецтва — художні об'єкти, інсталяції, різні версії концептуалізму; в річищі сучасного мистецтва, часто навіть не усвідомлюючи цього, розвивалася фотографія. Сьогодні, розглядаючи вітчизняну образотворчість пізньорадянських десятиліть у розмаїтті її проявів, в ній загалом можна знайти аналоги майже всім художнім мовам, що виникли у ХХ століття. Проте за зовнішньої близькості до відповідних західних явищ їхній зміст та роль в Україні нерідко були зовсім іншими чи навіть протилежними. Адже вони виникали в іншому культурно-мистецькому та суспільно-

му контексті, виростили з інших традицій та іншого досвіду. Сприйняття, інтерпретація, а то й цілком самостійне виникнення нових художніх ідей, явищ, пропозицій йшло тут складними, опосередкованими шляхами, наповнюючись національними, регіональними, індивідуальними уявленнями та естетичними вартостями. Показовим було й те, що авторські пропозиції часто не виходили за межі вузького приватного кола, не засвоювалися культурою, яка таким чином «відставала» від мистецтва, жила далекими від нього проблемами. Однак сама присутність в українському мистецтві різних авторських позицій, різних версій естетичного та образного бачення розширює його змістовий простір, змушує змінити уявлення про його інтенції, виявляє його активний креативний потенціал. Адже «сучасність варто розуміти не як інертне або індіферентне середовище, куди вміщений споглядач, а як умову актуалізації минулого в теперішньому моменті» (3)...

Українське мистецтво другої половини ХХ століття, складної та неоднозначної епохи «з відлиги до перебудови» — один із важливих етапів вітчизняної художньої культури. Залучаючи до теоретичного осмислення та широкого обговорення все більше коло його авторів, стає очевидним, що його значення виходить за межі суто історичних досліджень, оскільки несе у собі той величезний творчий досвід, що пов'язує між собою часи та покоління, демонструє різні версії образного світосприйняття.

1. Дзюба І. Спрага. — К., 2001. — С. 113.
2. Гройс Б. Россия и проект модерна // Художественный журнал. — М., 2002. — № 3 (1). — С. 31.
3. Петровская Е. Безымянные сообщества. — М., 2012. — С. 10.

«Барокові фантазії» Юрія Луцкевича (1934–2001)

Творчість Юрія Павловича Луцкевича належить, мабуть, до чи не найбільш улюблених глядачами явищ «київської живописної школи», яка увиразнилася у другій половині ХХ століття, залучивши до себе кілька поколінь художників. Обшири цієї «школи» досить умовні, тим більше, що її склали не лише випускники Київського художнього інституту, а й ті, хто свого часу закінчили інші виші країни — у Львові, Москві, Ленінграді-Петербурзі... Однак визначальною в даному випадку стала сама атмосфера міста, його дивна аура, що переплавляла, змішувала між собою різноманітні творчі спрямування, історичні епохи, культурні й національні міфи та мрії, де жива еkleктичність окреслювала мистецький простір, у якому попри індивідуальні пошуки виникала особлива внутрішня спільність. В малярстві прикмети «київської школи» позначилися тяжінням до виразної живописності, що зазвичай виростала з вражень від природи, певної формальної поміркованості, де важливим було наслідування традицій, котрі позначилися з кінця ХІХ століття, в часи, коли увага до натури поєднувалася із ранніми модерністичними імпульсами — імпресіоністичними та декоративно-кольоровими, а ще — тяжінням до «чистого мистецтва», далекого від соціальної проблематики... Малярство Ю. Луцкевича найтісніше пов'язане з цим київським середовищем, більше того — народжене цим містом. І хоча на своєму шляху його творчість зазнала певної еволюції, чутливо відгукуючись на запити часу, її головний зміст та прикмети залишалися незмінними, репрезентуючи нестримну вітальність, «радість та оптимізм», те мистецтво, що існує в просторі культури, естетичної фантазії, ніби не переймаючись драмами життя. Та й сам художник, здається, постійно підтримував цей образ — митця-артиста, іронічного гедоніста, що сприймає навколишній світ як величезне полотно, по якому так чудово писати

своїми слухняними фарбами. Він і пішов з життя як справжній живописець — на етюдах, серед природи, з пензлем в руках...

Проте якщо розглядати сьогодні твори Ю. Луцкевича в широкому контексті культурно-мистецького простору пізньорадянських десятиліть, їхній зв'язок зі своїм часом, його наскрізними художніми тенденціями стає очевидним, більше того — у його роботах опосередковано, неоднозначно, однак цілком виразно відбилися ті зміни у суспільному кліматі та у психологічних настроях, що переживала країна. І тут стилістична метафористика малярства художника — визнаного «майстра українського необароко», з його фантастичністю, ілюзорністю, надмірністю, форсованою естетичністю, — «накладена» на реалії радянської епохи «з відлиги до Незалежності», не лише показує її змістову багатозаровість, а й розкриває парадокси творчої та суспільної свідомості часу.

Отже, Юрій Луцкевич народився у 1934 році у місті Кіровограді (тепер — Кропивницькому). Його «родинна історія» — досить типова для людей його покоління: дід по матері — протоієрей, настоятель кафедрального собору у Кіровограді — був розстріляний у 1937-му році; батько, інженер за фахом, — вбитий німцями у 1944-му... Але ці трагічні обставини зовні наче не вплинули ані на його вдачу, ані на творчість. Юрій Луцкевич був обдарований чудовим та рідкісним вмінням за будь-яких обставин знаходити навколо радість та наснагу, переносючи їх у повсякдення та у свої полотна... Та й сама його творча біографія розпочиналася як цілком успішна, навіть зразкова: у 1953 році із золотою медаллю закінчив Київську республіканську художню школу, у 1959-му — на «відмінно» — живописний факультет Київського художнього інституту. У 1959–1962-му викладав живопис та малюнок у Київському училищі декоративно-прикладного мистецтва, з 1960-го постійно брав участь у республіканських, всесоюзних та закордонних виставках, у 1962–1965-му — навчався у Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у Києві, у 1966-му вступив до Спілки художників. У 1960-ті, як і багато інших митців його покоління, що прагнули змін та оновлення художнього життя, активно залучився

до громадської роботи, був членом різних молодіжних комісій (зокрема — фізкультури та спорту) у Спілці, більше того — на хвилі популярної тоді ідеї «реформувати систему із середини» став членом КПРС. Але суспільні ілюзії поступово розвіялися, вичерпався і громадський ентузіазм, не підтриманий реальністю... Та й головним у його житті було перш за все мистецтво, що дедалі більше захоплювало та надихало. Не випадково дружнє та творче коло Луцкевича із самого початку його життя скла-



Автопортрет, 1959

дали зовсім не «номенклатурні» художники, а ті, з іменами яких були пов'язані інші — несоцреалістичні мистецькі спрямування: Зоя Лерман (1934–2014), Ігор Григор'єв (1934–1977), Олексій Орябинський (1930–2018), Галина Григор'єва, Валерія Спиридонова, Яким Левич...

1960-ті роки стали для Ю. Луцкевича, як і для багатьох молодих художників його покоління, складним часом вибору творчого шляху, пошуків своєї художньої мови, своїх тем, свого місця в мистецтві. Соцреалізм давав тріщину, крізь шпарини у майже монолітній, здавалося, художній системі почали пробиватися інші струмені, увиразнюватися різноспрямовані творчі голоси. І хоча загальні засади радянського мистецтва залишалися незмінними, саме з відлиги в коло дискусій повернулися неможливі до того обговорення «творчих пошуків», «проблеми авторської індивідуальності», вибору художньої мови, що мала відбивати нові реалії життя. Інтереси молодого художника вже з перших самостійних кроків у мистецтві йшли осторонь пропагандистських «тематичних картин» на ідеологічні сюжети. І хоча надалі, як і більшість тогочасних митців, він активно «підробляв» у худфонді, малюючи «колгоспні свята» чи «Зустріч



На околиці, 1968

Гагаріна з дітьми в Криму», навіть ці його роботи були далекими від соцреалізму, перетворювали сюжети на звичні жанрові сцени, позбавлені пафосу й визначеної ідеологічної спрямованості, та й були у творчому його доробку зовсім не головними. Вже з перших творів було зрозуміло: Юрій Луцкевич — справжній живописець, який володіє винятковим даром вільного відчуття фарби,

тою «легкістю» опанування самого матеріалу малярства, що перетворює процес накладання фарби на полотно у захоплююче просторове дійство. Як зазначить пізніше його друг, проникливий живописець Яким Левич: «твори ... Луцкевича — про те, яке щастя мазати фарбами по полотну. Він блискуче володів самим матеріалом живопису — фарбою, яка йому не пручалася, у нього, здавалося, не було того болючого конфлікту з полотном, який переживають багато художників» (1). Далекий від будь-якої радикальності у мистецтві, прихильник радше поміркованих та традиційних шляхів, у своєму малярстві він створив свій образний світ, що впізнається зразу, позначений індивідуальною манерою художника та його світосприйняттям.

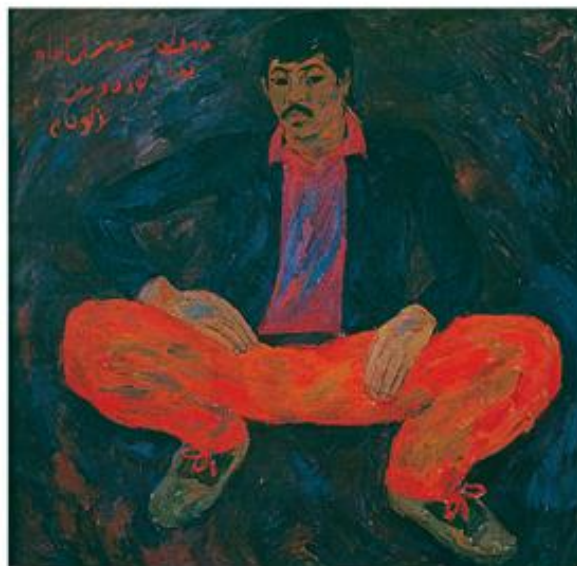
Проте свої теми та свою художню мову він знайшов не зразу. На хвилі популярної у 1960-х «суворої романтики дальніх країв», в пошуках нових вражень та нового досвіду він здійснив творчі подорожі до Сибіру; пізніше, вже у 1974-му, — у Заполяр'я, багато їздив Україною, містами Балтії, Грузією... З кожної поїздки привозив численні малюнки, етюди, начерки.

Творча уява художника потребувала нового візуального матеріалу, через який він намагався визначити, знайти, окреслити власний простір. 1960-ми позначений і його інтерес до різних графічних технік — малюнку, офорту, акватинти, він багато працює на папері — в сангині та акварелі, яка залишиться його улюбленою і надалі. У 2008-му році, вже після смерті художника, в НХМУ в Києві відбулася виставка графічної спадщини Луцкевича, де були представлені роботи різних років. Серед них — натурні замальовки («Рибалка», 1956; «Делегатка з США», 1957; «Два чуми», 1974), акварельні етюди, що потім переросли у картини («Інтер'єр із червоними подушками», 1966), закінчені графічні твори («Молода жінка», 1958; «Риболовка», 1964; «Вечірня пісня», 1964; «Азовське літо», 1964; «Двоє», 1965; «Ануш», 1966; «Сажотрус», 1968 та ін.). Можливо, саме в цих роботах найбільш виразно позначився той шлях «внутрішнього звільнення» від настанов соцреалістичної школи, який з кінця 1950-х переживав художник. Однак поступово живопис став для нього головним, хоча до офорту час від часу він звертатиметься й надалі («Шофер Василь», 1984).

Програмні роботи Ю. Луцкевича 1960-х років були впрост малярськими та написані у Києві. Різноманітні за сюжетними мотивами, вони



Юнак з кларнетом (Портрет В. Хомкова), 1967



Джамбул Джумабаєв, 1969

об'єднані близькою стилістикою, що відображує своєрідний «стиль десятиліття» — відхід від прямої літературної описовості, тяжіння до площинності, пластичного узагальнення, декоративного кольору. Серед творів того часу — «Український театр» (1963), де оживає стилістика наївного малярства, іконопису, бойчукістів; чудовий «Юнак з кларнетом. Портрет В. Хомкова» (1967) — лірично-експресивний, образно достовірний не лише за своєю натурною схожістю з портретованим — художником та музикантом Віктором Хомковим (1939–2015), а й внутрішнім станом, психологічною напругою, яка виразно контрастує із зовнішньою розкутістю пози, підкреслена насиченим синьо-червоним кольором; зовсім інший — «Портрет Джамбула Джумамбаєва» (1969), композиція якого нагадує малярки зі східних рукописів, а вільна манера письма та динаміка кольорових плям відсилає до модернізму; або картина «На околиці» (1968), де зображено гру у бадмінтон на зеленій галявині, саме ж малярство демонструє фовістичні прийоми зіставлення зелено-червоних кольорів та експресивну динамічність фактури...

І тут художні інтереси та творча еволюція Луцкевича виявляються досить показовими, характерними для багатьох митців його покоління. Як зазначить Б. Лобановський: покоління 1960-х «вже іншими очима дивилося на дійсність, що їх оточувала. Якщо у них і залишилася віра, то тільки



Бабина хата, 1972–1991



Анечка, 2001



Галя, 1986



М. А. Бугаков, 1986

в мистецтво, в якому вони шукали свободи для висловлювання своїх почуттів. Починаючи боязкими послідовниками своїх вчителів, вони лише наприкінці десятиліття поступово знайшли свою власну індивідуальність, а важкі 1970-ті роки стали періодом їхньої творчої зрілості (...), шістдесятники у пошуках традиції звернулися до початку століття (...). Для українських живописців ця традиція була близькою вже у тому відношенні, що вона спиралася не тільки на живописну культуру Франції, але й на народний примітив, зокрема українську народну картину. А звідси лінія вела в глибини до соковитого українського бароко» (2). Етапи творчості Ю. Луцкевича майже повністю вкладаються у цю схему.

Саме наприкінці 1960-х манера художника змінюється. У 1970–1980-ті він пише свої найбільш відомі твори, доходить тої «бароковості», яка й визначить головне спрямування його малярства. Однак і тут вибір образності та стилістики був не випадковий, обумовлений не лише особистими зацікавленнями художника, закоханого у дивний світ «українського бароко». На межі 1960–1970-х років вітчизняне мистецтво увійшло у новий



Натаалка. Літо, 1998



Галіна Неледєва, 1980

етап свого розвитку, де різноманітні історичні ремінісценції окреслили виразну й потужну тенденцію. Критики писали про «ретро-стиль» 1970-х, позначений відвертим цитуванням історичних стилів, театралізацією сюжетів, щільністю рясних зображальних тропів, мотивів, образів. Художники все частіше зверталися до мистецтва дорадянської доби, розширюючи діапазон традицій, прийомів, художньої мови. Однак за історичними стилізаціями приховувався й глибший зміст, спрямований на своєрідний авторський аналіз та переоцінку історії, де минуле, як писав пізніше В. Корнер, перетворювалося на «інобуття наших сьогоднішніх проблем, через що воно у нас (...) і не сприймається як певна завершеність, як даність, ні, воно — хоча й минуле — але принципово не закінчене, все могло б бути інакше, все ще можна змінити, на той шлях ще можна повернутися!» (3). Поширеним мотивом та й навіть образною тенденцією у мистецтві ставала «карнавалізація», що певним чином віддзеркалила не лише суто художні, а й суспільно-психологічні зміни в країні. В ній знайшла прояв парадоксальність «подвійної свідомості» пізньорадянських десятиліть, розчарування в ідеях відлиги, чії новаційні спрямування виявилися ілюзорними, насамкінець повернувши суспільство до «епохи застою». Як пишуть дослідники: «60-ті виробили своєрідну адаптацію до