

МИСТЕЦЬКІ ІНТЕНЦІЇ СПРОТИВУ ОФІЦІЙНІЙ КУЛЬТУРНО-ІДЕОЛОГІЧНІЙ ДОКТРИНИ НАПРИКІНЦІ 1950-х у творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка

Постановка проблеми. Мистецьке середовище доби хрущовської відлиги характеризувалося найнесподіванішими парадоксами на кшталт: «Реабілітація бойчукізму не є реабілітацією бойчуківців», як влучно сказав про ситуацію відомий художник Василь Касіян. Цей вислів дуже чітко окреслює два підходи, дві парадигмальні суспільно-культурні установки, згідно з якими змушені були жити і творити українські художники наприкінці 1950-х — на початку 1960-х. З одного боку, спостерігається певна відкритість, здатність до сприйняття нового, свіжого, відмінного від спадщини попередніх тоталітарних часів, а з іншого — та сама спадщина з «очільником-соцреалізмом» продовжує бути визначальною і диктувати свої чіткі та жорсткі правила гри, незгода з якими та неприйняття яких коштували авторам у цей час вже не життя, а кар'єри.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Джерельна база даного дослідження включає декілька блоків інформаційних матеріалів: 1) образотворчі об'єкти, створені Адою Рибачук і Володимиром Мельниченком, а саме — живопис, малюнки, скульптуру, монументальні твори; 2) документальні матеріали, а саме: спогади, інтерв'ю, фотоматеріали, каталоги з вступними статтями, буклети виставок, архівів та фондів бібліотек і музеїв; 3) приватні архіви художників А. Рибачук та В. Мельниченка, а також інших діячів культури, мистецтвознавців, художніх критиків, а також приватний архів автора статті, до якого увійшли матеріали, взяті автором інтерв'ю з художниками, мистецтвознавцями та художніми критиками про творчість АРВМ; 4) матеріали періодичної преси різних років. Слід зазначити, що значний масив зазначених джерел вперше уводиться до наукового обігу.

Джерельну основу дослідження складають також архівні документи, які є необхідними для дослідження причин виникнення, форм та особливостей прояву явища мистецького нонконформізму в культурному середовищі України, вивчення особливостей проведення державної політики у сфері мистецького життя і передумов формування структур та окремих проявів неофіційного мистецтва в Україні наприкінці 1950–1980-х. У роботі використано матеріали Центрального державного архіву громадських об'єднань України. Документи згаданого архіву є важливим джерелом при формальному визначенні кількості нонконформістської інтелігенції, адже перші сигнали про появу митців, чия творчість виходила за офіційно дозволені рамки, з'являлися у доповідних записках партійних організацій творчих спілок. Крім того, дані джерела є важливими при вивченні світоглядних підстав нонконформізму: аналіз документів, які викривають «недоліки» діяльності окремих журналів чи видавництв, в яких критикуються ті чи інші автори та їх твори, дає нам інформацію про теми і проблеми, що їх торкалася у своїй творчості нонконформістська інтелігенція. Однак недоліком цих документів є гіперболізація рівня «формалізму» митців, залежно від їх причетності до «антирадянської діяльності».

У статті також використано матеріали Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтва України, зокрема фонди Спілки письменників, Спілки художників України та фонди їх структурних підрозділів. Документи даного архіву є важливим джерелом для вивчення механізмів втілення літературно-мистецької політики та здійснення ідеологічного контролю над творчістю митців. Цінну інформацію про стосунки нонконформістів

із владою отримано з матеріалів особових справ художників, які вибули або були виключені зі Спілки художників (Ф.581. Оп.2). Важливими для вивчення феномену нонконформізму в середовищі творчої інтелігенції є документи особових фондів ЦДАМЛМ. Однак, на даний час більшість з них залишаються не опрацьованими архівістами.

У фондах державних архівів Київщини та Львівщини вивчено документи партійної та комсомольської організацій за період 1960–1970-х про ідеологічну роботу з інтелігенцією, діяльність первинних партійних організацій у системі здійснення літературно-мистецької політики та специфіку реагування інтелігенції на втручання у процес художньої творчості.

Важливим джерелом для вивчення передусім офіційного дискурсу, спровокованого проявами нонконформізму, є преса періоду 1950–1980-х та ідеологічні матеріали, зокрема матеріали з'їздів. У дисертації використано також видані збірники документів, що стосуються різноманітних аспектів культурного життя та радянської державної політики у сфері культури. Однак недоліком таких джерел є значна міра суб'єктивності у висвітленні подій та деяка ідеалізація періоду 1960-х.

Цікавим джерелом для характеристики епохи та середовища, в якому формувався нонконформізм, є мемуарна література й інтерв'ю. В роботі використано спогади художників А. Рибачук, В. Мельниченка, інтерв'ю з ними різних років. Величезну цінність складає персональний архів, який упродовж 50 років, до 1976-го, збирав батько Ади — Федір Рибачук. Сама художниця залишила в спадок дослідникам свої враження, бачення, вона публікувала свої статті в журналі «Декоративное искусство СССР». Це унікальний випадок, коли художник і мистецтвознавець об'єдналися в одній особі.

Отже, історіографічний аналіз творчості українських художників Ади Рибачук і Володимира Мельниченка засвідчив неповноту висвітлення у науковій літературі проблеми формування явища мистецького нонконформізму у культурному середовищі України наприкінці 1950-х, недостатньо глибоке комплексне і всебічне дослідження творчого доробку окремих митців та їхні ролі у формуванні особливостей художнього життя досліджуваного періоду. Поза увагою науковців різних галузей залишився великий пласт архівних джерел та недостатньо досліджених і атрибутованих мистецьких творів.

Проаналізувавши історіографію даної проблеми, можемо зазначити, що попри численні публікації вітчизняних та зарубіжних культурологів, мистецтвознавців та істориків, які так чи інакше стосуються різноманітних процесів у культурному, політичному, соціальному житті України 1950–1980-х і до початку ХХІ століття, окремі проблеми мистецького нонконформізму, сфокусовані у творчості окремих митців, залишились вивченою недостатньо.

Виклад основного матеріалу. Яскравим прикладом, що пояснює сутність «нонконформізму» як явища у мистецькому житті 1950-х, є творчість українських художників Ади Рибачук та Володимира Мельниченка (далі в тексті АРВМ, аббревіатура, прийнята художниками для позначення своєї творчості). Саме їхнє творче життя демонструє принципові підходи, умови, у яких визрівала «атмосфера незгоди».

Слід підкреслити, що творчий шлях Ади Рибачук і Володимира Мельниченка розпочинався досить сприятливо (якщо не брати до уваги жахіття воєнних літ). І для з'ясування глибинних сутностей зародження і генези нонконформістських поглядів, слід детально дослідити біографії митців.

1950 року, коли було знищено майстерню А. Петрицького, АРВМ були присутні на останньому захисті дипломів студентами цієї майстерні. Вони бачили, як залишки безцінної смальти Ломоносівського заводу скидали на смітник у яр Гончарів та Кожем'яків. Художник Степан Кириченко, виконавець Володимир Мельник і ще деякі художники вибирали ті смальтинки, як безцінний скарб. Пізніше Степан Кириченко використав цю смальту у Голловому залі Музею Перемоги [1].

У червні 1951 року у АРВМ вдалі вступні іспити у КДХІ. «Ми були наївні фантасти, — згадує В. Мельниченко, — тяжіли до монументального мистецтва, хотіли подорожувати і мріяти, повертаючись на Батьківщину, до Києва, де народилися, спілкуватися, як писав у листі до нас Рокуелл Кент: у мистецтва не може бути більш благородної цілі, ніж допомагати легше любити і краще розуміти життя і людину...» [1].

Володимир Володимирович Мельниченко, художник-монументаліст, народився 25 січня 1932 р в Києві [2, с. 96]. 1944 року, коли відкрилася художня школа на Старокиївській горі (зараз Музей історії Києва), пішов до четвертого класу. Художня школа давала освіту починаючи з п'ятого класу. Всього було два класи по 10 осіб. Серед вчителів художник з особливою вдячністю згадує Г. К. Котляра, Волобуєва, Л. П. Рачковську, професора Денисова. 1951 року вступив на перший курс Київського художнього інституту [3]. Тоді ж він розпочав виставкову діяльність. Перша виставка творів літньої практики студентів КДХІ за участю Володимира Мельниченка відбулася у червні-липні 1951 р. в Каневі на Черкащині. Такі виставки відбувалися щорічно: 1952 р. (на II курсі КДХІ) теж у Каневі, 1953 р. (після III курсу) у Вилково Одеської області [4]. Особливе місце у цьому списку літніх художніх практик має виставка після четвертого курсу КДХІ, спільно з Адою Рибачук під час перебування у червні-липні 1954 р. в Архангельську та на узбережжі Білого моря і в серпні-вересні на острові Колгуєв у Баренцевому морі. Навчаючись на п'ятому курсі КДХІ у 1954–1955 рр., Володимир Мельниченко працював у Батальній майстерні професора Карпа Дем'яновича Трофименка, асистентами якого тоді були В. Черніков та Л. Чичкан [4].

Ада Федорівна Рибачук (1931–2010), художник-монументаліст, народилася 1931 р. в Києві [2, с. 185]. З 1947 р. навчалася в художній школі на Старокиївській горі. Під час Другої світової війни Ада Рибачук перебувала в евакуації у Казахстані разом зі своєю бабусею Варварою Афанасіївною та дідушевою мамою Галиною Яківною. Володимир Мельниченко свідчить, що складнощі евакуаційного життя викристалізували бійцівські риси характеру Ади [3]. 1952 року, закінчивши із золотою медаллю художню школу, Ада вступила до Київського державного художнього інституту. Вона вела активний спосіб життя — займалася спортом, вела виставкову діяльність. Жодна виставка за участю Ади Рибачук мала успіх у глядачів і не залишалася поза увагою преси [3]. На третьому курсі викладачем Ади була Тетяна Нилівна Яблонська. Вона дуже любила студентів і повторювала: «Завтра немає. От як сьогодні закінчите, так і буде» [3].

Літні практики після першого, другого та третього курсів КДХІ Ада Рибачук проходила разом зі своїми однокурсниками — у Каневі та Вилково. Але остання, по закінченню четвертого курсу, доленосна для подальшої творчості, життя і кар'єри літня художня практика разом з Володимиром Мельниченком пройшла на узбережжі Баренцевого та Білого морів [4]. Вчителями з фаху на останньому, п'ятому курсі художнього інституту у Ади Рибачук були професор Олексій Олексійович Шовкуненко з його асистентами по портретній майстерні В. Пузирьковим та І. Резником. Слід сказати, що ілюстрацію першої книжки Ади Рибачук замовили після практики на третьому курсі 1953 року.

Батько Ади — Федір Іванович Рибачук — відіграв важливу роль у становленні особистості художниці і у збереженні і популяризації творчості АРВМ. Він зібрав архів творчого життя художників [3]. Окрім того, працюючи військовим консультантом у радянській зоні окупації в Австрії, він привозив книжки про Дрезденську галерею тощо. Слід підкреслити, що в ті часи для перегляду альбому, скажімо, Анрі Матіса у бібліотеці художнього інституту потрібний був письмовий дозвіл ректора. Тож «достатньо вільний доступ» до творчості зарубіжних майстрів у юної Ади був забезпечений, дякуючи Федору Івановичу.

Як уже було зазначено вище, літня художня практика по закінченню четвертого курсу КДХІ стала фактором не лише остаточного професійного становлення майбутніх художників, але й заклала підвалини нонконформізму у їхній творчості. Сам факт проходження практики не на теплих берегах Дніпра біля Канева з його визначними культурними пам'ят-

ками та музеями чи у місті Вилкове, розташованому в дельті Дунаю, що по праву називають «українською Венецією» завдяки численним вулицям-каналам, які місцеві жителі називають ериками [5], а на «південному березі Північного Льодовитого океану» — узбережжі Білого та Баренцевого морів.

Маршрут АРВМ пролягав від Архангельська по акваторії Білого моря до острова Колгуєв. 17 червня 1954 року вони приїхали туди вперше. Острів Колгуєв є частиною Ненецького автономного округу, і місцевим аборигенним населенням там є ненці, яких проживало в середині 1950-х близько 300 чоловік. Головним їх заняттям було оленярство. У той час, коли АРВМ перебували на острові, серед місцевого населення була практично у первинному вигляді збережена культура ненців, що дало змогу художникам відчуті і зрозуміти її сутність та характерні риси, що знайшли відображення у мистецьких творах. У географічному відношенні острів знаходиться у акваторії Північного Льодовитого океану на сході Баренцевого моря, східний берег острова омивається Печорським морем. Від континенту острів відділений Поморською протокою, і щоб добратися до нього морським шляхом, треба подолати відстань у 250 кілометрів — саме стільки відділяє острів від міста Нар'ян-Мар. Острів досить великий і має площу 3500 квадратних кілометрів, покритий мережею струмків, річок і озер. Найбільше селище на острові — Бургіно. Ось як змальовує його місцева газета «Нар'яна виндер» 2013 р., тобто майже через шістьдесят років після того, як АРВМ уперше там побували: «В Бургіно, согласно официальным данным, один километр 200 метров дорог. Однако это не дорога, а место, по которому на санях трактора тащат грузы от берега. Она практически всегда разбита и малопроезжая. Дороги — это деревянные тротуары, пронизывающие поселок вдоль и поперек. По ним ходят, ездят на велосипедах, на приспособленных тележках перевозят сумки и разные тяжести» [6]. Сполучення між «Великою землею» та островом Колгуєв здійснюється по морю (в період навігації) та повітряним шляхом взимку. Клімат на острові субарктичний, тому мінімальні зимові температури сягають мінус 45 градусів по Цельсію, а максимальні літні — плюс 30. Острів піддається жорсткому впливу сезонних вітрів: взимку, з січня по травень — південно-західного і в інші періоди року — північно-східного. Важливим джерелом розуміння «острівного життя» та його впливу на художників є фільм «Крик птаха» (Українська ордена «Знак Пошани» студія хроніко-документальних фільмів, 1990 р., реж. Ізраель Гольштейн) за сценарієм Ади Рибачук. Художниця сама читає текст, у якому поняття «острівні люди», серед яких жили і працювали художники, наповнюється новими сенсами, що спричинили мистецькі рефлексії. «На острові завжди відчуваєш, що живеш на острові. Можливо це почування духовний поштовх виходить за розуміння, що сперше передусім має бути простір морський сам є воління непритомність невинність істина умова відправитись за море за межі хоча б землі море перейти аби там на краю моря де він край моря зустріти незвідане. Тільки острів можна знайти на краю моря лід корабель звір морський ствирджується видом як у обидві сторони розходяться згинаючись вгору далечі морського берега наче начертання приречень...», — писала Ада Рибачук [7, с. 7]. «Островная память знает все, что происходило на острове...» Все це, за висловом дослідника Арктики та друга АРВМ Роккуела Кента, який був щиро захоплений їх «емоційним подвигом», є «найбільш правдивими картинками з життя Арктики... Хто жив на Півночі — усе своє життя сумуватимуть за нею» [7, с. 6]. Художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко не просто приїхали на екскурсію, вони приїхали жити серед місцевих людей, жити їхнім життям. І коли їх лякали: «Вони ж їдять сире м'ясо!» — Ада відповідала: «І ми будемо їсти»; «Вони п'ють кров!» — Ада відповідала: «І ми будемо пити» і т. д. Вони не просто вивчили декілька місцевих слів: «совік», «малиця», «паниця» — вони по-справжньому жили їхнім життям. Для корінних міських жителів це було більше, ніж подвиг. «Ми робили все, що потрібно в чумі, перед тим, як малювати», — згадував Володимир Мельниченко. Художники помітили, що абсолютно усі чоловіки на

острові дуже гарно малюють, вони дуже спостережливі, у них гарна пам'ять і вони швидко освоюють іншу мову. Окрім того, «... не кожен художник може написати ритм бігу оленя» [8]. Своє враження від життя на острові, портрети людей, опис тундри Ада Рибачук описала у своїй книзі «Запах землі» [9].

Доктор мистецтвознавства Олександр Федорук у своїй статті-посвяті «Сонячний шлях свого земного великого» доводить, що досліджувати творчість АРВМ можливо тільки за умови не лише прочитання усього, що написано про них, не тільки того, що ними зроблено, а «... треба відкинути усе зайве, що перешкоджає очищенню нашого сприйняття й співпереживання з ними, які все життя творили, мучились, карались і не каялись, бо жили у злагоді з Природою, пам'ятаючи про Людину і людське, звищені до межі оголеної духовності; якщо самому очиститись, покаятись за согрішене і прийняти самому для себе; відкину у собі зло, нещирість, заздрість, чорні думки й огорну душу свою рушником успіху Природи. Ось тоді в такому разі можливо осмілений, я зроблю перший крок до Них, своєю щонайпершою думкою про них, щонайменшим словом своїм похвали про них, що жили і творили, творять і через це живуть відведеним для них Долею своїм вільним життям, яке обіймає понятійну означеність їхнього мудрого мистецького проекту "і у всіх птахів є свої улюблені місця" < ... >. Отож частково цим, їхнім, Ади Рибачук і Володимира Мельниченка, життям ви по-людськи перейметесь, аж тільки тоді відчуєте, що Мистецтво є і що це Мистецтво творять вільні, незалежні ні від кого і вільні самі стосовно обраної ними вільної Долі...» [7, с. 6].

Остров Колгуєв знаходиться за 200 кілометрів від Нової Землі, де 17 вересня 1954 р. було відкрито ядерний полігон і впродовж 1950-х відбувалися найбільші в історії людства наземні випробування ядерної зброї, «...на тій землі, звідки вивезли ненців, а їхніх відданих собак вивезли усіх на баркасі і потопили разом з саньми у Карському морі, на тій землі, через атомні вибухи більше не гніздилися птахи, від тієї землі відпливали великі й малі риби, на тій землі мав народитися цикл автолітографій «Зупинити ядерну загрозу»...» [7, с. 6]. Під час другої у 1955–1956 рр. експедиції АРВМ на Колгуєв, на Новій Землі було здійснено 36 атмосферних ядерних вибухів, що спричинило знищення цілих популяцій тварин (миша-тундрівка, песець) та зміну всього середовища проживання. Повернення до первісних умов життя, збереження у незайманому вигляді місцевої культури стало фактично неможливим. Художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, за висловом Р. Кента, «застали це життя, яке дав їм (ненцям — *авт.*) Бог». З роками цивілізація знищила життя, якому 4 тисячі років [8].

Друга поїздка АРВМ на Північ тривала цілий рік і три місяці: з 16 червня 1955-го до 27 вересня 1956 року. У цей час художники займалися створенням дипломних робіт на острові Колгуєв в Арктиці. Результатом стали твори Ади Рибачук «Іспит» («Ініціація») п. о. 176x432 см, та Володимира Мельниченка «Перше вересня» п. о. 205x355 см [4]. Окрім дипломів, в експозиції, що була розміщена у актовій залі КДХІ, було представлено ще 240 творів живопису та графіки. Серед них картини Ади Рибачук «Зупинка на обід» (п. о. 150x250 см); «Про Північ» (п. о. 120x250 см); Володимира Мельниченка «Північне море» (п. о. 135x280,5 см).

10 квітня 1957 року в Києві відбувся прилюдний захист дипломних робіт. Рецензентом у Ади Рибачук була Лада Міляєва. У комісії були також ректор КДХІ А. Пашенко, професори М. Дерегус, В. Касьян, Т. Яблонська, С. Григорьев, О. Шовкуненко, К. Трохименко. «Була і опозиція, але на той час не виступила, — згадує Володимир Мельниченко. — Тепер говоримо спокійно і з гордістю: не підвели своїх вчителів, школу Академії мистецтв України, засновану 1918 року Першим Президентом України М. Грушевським» [1]. Професор Михайло Гордійович Дерегус сказав на захисті дипломів: «Рибачук — надія українського мистецтва».

У 1957–1959 рр. АРВМ перебували в Арктиці. Це була їх перша зима в умовах Крайньої Півночі. Писали дипломні роботи на острові Колгуєв. Заготовили два бочонки риби сиг на зиму, ловили з жителями острова рибу. Для освітлення «в місяць великої темряви» (по острівному це час з листопада по лютий) купили залізну бочку керосину та десять кероси-

нових ламп — писати дипломи [9, с. 47]. Цей рік, вірніше, ця зимівля була дуже важливою в житті АРВМ. Вони були змушені повернутися до Києва, викликані терміново радіограмою ректора КДХІ А. Пащенко: «Терміново прибути 20 червня 1956 року на захист дипломів». Запізнилися на п'ять місяців, так як море Баренця було сковане льодом. Дипломи захистили у формі персональної виставки. Це рішення було прийнято Вченою радою інституту після перегляду привезених з острова творів.

У травні 1975 року було створено картину Ади Рибачук «Юнга». Працюючи над «Юнгою», Ада спішила, «...осяяна Світлом і Небом», щоб встигнути спеціально на Фестиваль молоді та студентів у Москві. Молодіжний український виставком роботу відхилив, послаючись на те, що й так відібрали вже у АРВМ 16 творів. «Все знімайте, цю хочемо!» — заперечували художники. В. П. Цельтнер, мистецтвознавець, який був куратором виставки, сказав тоді: «Ада, повірте мені, якщо будете наполягати, Вам цього ніколи не простять!» [9, с. 49]. Наполягли. Відправили. Не простили. Картина «Юнга» отримала срібну медаль на Фестивалі молоді та студентів у Москві. Цей твір був також основним кадром фільму «Художники п'яти континентів». Після фестивалю картина «Юнга» у 1957–1960 рр. відвідала столиці Європи. Остання адреса «Юнги» — столиця АРЕ Каїр, 1960 рік. «Звідти її до Москви вислали недбало: згорнувши вчетверо. Картина прибула із значними «травмами». До України взагалі картину не запросили. На запит у Фонд СХ УРСР була отримана відповідь: автори послали картину самі, ми відповідальності не несемо» [1]. Про перебіг цих подій художники дізналися випадково аж через два роки.

На узбережжі Карського моря художники одержали лист з адресою: «Ada Ribachuk Volodya Melnichenko Kolguev Island U.S.S.R.» від художника Рокуелла Кента. Пізніше, 1960 р., він писав: «Недавно у Москві я зустрівся з двома обдарованими художниками з Києва. Вони жили і працювали в Радянській Арктиці, так як і я люблять Крайню Північ і його мешканців. Мені говорили, буцімто дехто з друзів дорікав цим художникам, що живучи на Півночі вони відриваються від дійсності. Яке несправедливе це звинувачення! Під блискучим покриттям сучасного життя, його культурних манер та одягань, все зростаючих зручностей знаходиться Людство, Людина з її розумом і почуттями. Хіба ж це не змушує нас намагатися проникнути крізь покрови, щоб пізнати людину, її сутність? Хіба ж мистецтво не повинно відкривати її нам? Цю сутність відкривають роботи двох згадуваних молодих художників» [9, с. 5].

У травні 1957-го Ада Рибачук написала картину «Юнга» (темпера, 250x200 см), Володимир Мельниченко — портрет «Ада» (полотно, олія, 250x130 см), які експонувалися на VI Всесвітній фестивалі молоді і студентів у Москві. Щоправда, на Фестивалі були тільки один тиждень, тому що «...на Карському морі закінчувалася навігація, а ми хотіли дістатися гір Беранга на Таймирі добратися до племені нганасани, яких залишилося у той час тільки 600 чоловік» [1].

Третя поїздка з циклу «північних одісей» АРВМ розпочалася 16 липня 1957 року. Художники мріяли потрапити на Таймир в гори Беранга, щоб побачити у природному середовищі життя племені нганасанів (яких на той час було лише 600 осіб) [4]. 1957 року у головній всесоюзній газеті «Правда» було опубліковано офіційну інформацію про ядерні випробування. Означалася територія, яку не можна було перетинати ні пароплавами, ані літаками, ні пішки, ні на собаках, ні на оленях... Південний кут цього «забороненого чотирьохкутника» складав острів Колгуєв. Батько Ади, Федір Іванович Рибачук, радив не їхати на Колгуєв за таких умов, але зупинити нестримну художницю було неможливо. «На острові живуть люди, живуть діти, оленяри, рибалки, мисливці, — говорила Ада, — їх же не відселяють, навіть дітей!» Перед аргументами Ади, перед її щирістю, нестримністю не міг встояти ніхто. Розуміння деталей та внутрішнього стану художників видається нам важливим фактором з'ясування глибинних джерел зародження спротиву офіційній доктрині та мистецьких рефлексій з цього приводу. Нижче наводимо спогади Володимира Мель-

ниченка про непросту ситуацію, що супроводжувала дану подорож. «Федір Рибачук порадив мені (В. М. — *авт.*) зупинити вантаж, що складав дві тони у Москві. У канцелярії Міністерства оборони (на той час очільником його був маршал Г. Жуков) з'ясувати, чи можна їхати на Колгуєв. 17 липня 1957 року о десятій годині у канцелярії Міністерства оборони здали паспорти полковнику, о чотирнадцятій годині того ж дня на питання “Люди там живуть?” отримали відповідь “Так! Більше нічого я не можу вам відповісти”. 14.00 — повернули паспорти; 16.00 — дісталися в “Главсевморпуть”. Це була п'ятниця: короткий тиждень, короткий день (до 16-ї години). У канцелярії “Главсевморпуть” диктує накази двом секретаркам, які разом друкують, як на кулеметах! Накази, які чекає контр-адмірал Бурханов (людина третя після Сталіна і Берії, керував Арктичним флотом і авіацією). Ситуація напружена. Стахов плечима втискує дві слухавки в обидва вуха: “Тут співак з Вірменії вимагає негайно посадити його на літак і відправити на станцію “Північний полюс-6” на гастролі, а тут ще й ви!!!” Ада теж вимагає: “Ні, ми нікуди не підемо, поки не відправите нас на Таймир — останні дні навігації!!!” Стахов відповідає їй у розпачі: “Навігація скінчилася!! Всі порти, метеостанції, бази, полярні точки, де люди залишаються на зимівлю укомплектовано. Спорядження, обладнання, продукти завезені на рік. Все! Куди я вас пошлю? Що вдягнете, взуєте, що їсти будете?” Ада: “Ми, як аборигени!” Стахов: “Аборигени м'ясо сире їдять!” Ада: “І ми вміємо!” Стахов: “І кров п'ють!” Ада: “І кров вміємо! На Колгуєві дипломи писали, два роки жили з зимівлею!” Стахов: “Тоді інша справа! Біжимо!!” Побігли по довгому коридору. В кінці коридору — великий світлий кабінет-кают-компанія: карти, льоди, пульти керування і контр-адмірал у формі (у роки Другої світової війни він був начальником штабу Тихоокеанського флоту). І тут вже не ми, а Стахов пояснює, що нам треба на Таймир, до гір Беранга і наганасанів, і що “м'ясо сире їдять і кров теж!”. “Ну, тоді допоможемо, — заспокоїв контр-адмірал, натиснув кнопку, — Архангельськ! Главсевморпуть! Коли в вас транспорт на Діксон? — Завтра останній. “Об” піде, — відповіли йому. До Архангельська відправимо літаком. Полетите?? Ми (АРВМ) хором: “Так!!!!” Адмірал знову: “Багаж який?” Знову хором: “У нас вантаж 2 тонни!” Адмірал зрозумів — це серйозно. Знову натиснув кнопку: “Коли останній транспорт на Амдерму?” “Через тиждень сухогруз “Бежецк” будинки в Кару повезе”. “Поїдете? Встигнете? — знову запитав адмірал”. Знову хором відповіли “Да!!!” [4]. Ми навели цей діалог повністю як для ілюстрації тих визначних людських якостей, якими володіли художники для досягнення мети, так і для того щоб показати, наскільки рішучими, безкомпромісними, наполегливими і сильними мали бути творчі особистості, щоб протистояти системі, щоб мати змогу жити і творити.

Своєрідно налагоджувалися стосунки АРВМ з творчими спілками — Всесоюзною і Всеукраїнською. Сталося так, що Ада Рибачук і Володимир Мельниченко були прийняті в члени Спілки художників СРСР з 10 грудня 1957-го (на підставі участі у VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві). Парадоксальна ситуація ще й у тому, що членами спілки художників УРСР вони стали лише через три роки — 1960-го після проходження кандидатського стажу. Цей факт теж красномовно підтверджує ставлення керівництва спілок до художників, що виділяються у натовпі.

Не менш драматичним був шлях повернення на батьківщину після важкої, сповненої тривоги і пригод полярної зимівлі. 10 травня 1959 року Ада Рибачук та Володимир Мельниченко виїхали з Півночі на материк. Володимир Мельниченко у своїх спогадах пише: «Вилетіли літаком “У-2” (на лижах) з Кари до Воркути, щоб далі залізницею потрапити до Москви. Жоден аеродром, навіть військовий, не давав дозволу на посадку літаку “на лижах”, так як на літаках вже замінили лижі на колеса. Про віртуозність арктичних пілотів свідчить той факт, що пілот посадив літак, на борту якого було шість пасажирів (окрім АРВМ, на борту літака було ще три члени екіпажу та четверо геологів з Ленінграда) за сто кілометрів від Воркути у селищі Хальмер-Ю (з ненецького — Мертва долина) прямо у дворі цегляної будівлі, до четвертого поверху заметеної снігом. Доки пасажири вивантажували свій скарб, помічники пі-

лота схопили літак за хвоста, повернули на зворот і вскочили у літак, який злетів по тій же колії в небо. Зробивши коло над колишніми пасажирами, літак, помахавши крилами, полетів на Нар'ян Мар, де йому дали посадку на озеро» [8].

Результатом третьої поїздки АРВМ на Північ стало відкриття постійної виставки у щойно відкритому першому художньому музеї в Арктиці за полярним колом. Музей був відкритий 27 вересня 1959 р. головою Ненецького національного округу Петром Макеевичем Хатанзейським. У експозиції музею було представлено 118 творів Ади Рибачук і Володимира Мельниченка: живописні полотна, гравюри, монотипії. По суті, ці твори склали основу музейної колекції. Вони розміщувалися у трьох залах музею. У центрі — дипломна робота Володимира Мельниченка «Перше вересня». Більшість з представлених творів — це своєрідний гімн-посвята Заполяр'ю, його відважним і справжнім людям. Художники зображували пейзажі Нар'ян-Мара, острова Колгуєв, характерні портрети місцевих жителів у національному вбранні. На відкритті виставки виступив Володимир Мельниченко, який розповів про життя в Карі та на острові Колгуєв, про привітність місцевих жителів. У місцевій газеті Ненецького національного округу «Нар'яна Віндер» (з ненецького — «Червоний тундровик») 13 жовтня 1959 р. було опубліковано матеріал В. Смирнкової «Художественная выставка открыта», в якому говорилося: «Їх роботи оспівують суворий і прекрасний край і його людей. Вони отримали визнання широкої громадськості України, успіх на Всесоюзному і Всесвітньому фестивалі молоді. Виставка київських художників Ади Рибачук і Володимира Мельниченка — це велика подія у культурному житті округу, ядро художнього музею. Ініціатива АРВМ — шлях до подальшого зміцнення дружби народів» [10, с. 4]. У цій же газеті з нагоди відкриття виставки було опубліковано статтю київського мистецтвознавця Зіновія Фогеля, у якій він подав детальну мистецтвознавчу характеристику робіт, створених українськими художниками в суворих умовах Крайньої Півночі. На думку автора, природа продиктувала свої правила, яким не могли протистояти художники, і це вплинуло на особливості їх авторської техніки: «Володимир Мельниченко широко використовував олійні фарби, акварель, пастель — матеріали, що дозволяють точно передавати зовнішній вид предметів, їх матеріальність, тонкі переходи кольору і тону. Художник дуже рідко використовував гуаш. <...> А Ада Рибачук — любить гуаш з її прихованою здатністю і матовою визначеністю кольору. Це добре відповідає тому, щоб покривати рівні площини та узагальнювати зображення. Ада Рибачук — рідко користується олійними фарбами, уникає акварелі. Але неправильно зосереджувати творчу індивідуальність тільки на техніці чи наданні переваги тому чи іншому матеріалу, — слушно зазначав З. Фогель, — головне, що відрізняє творчий підхід художників, це те, що Ада використовувала український гумор і дрібні деталі, а роботи Володимира — по суті своїй монументальні» [10, с. 16]. Аналізуючи портрети, виконані у техніці монотипії, мистецтвознавець З. Фогель підкреслив, що вони відрізняються яскравою життєствердженістю, поєднують у собі «..живий до ілюзії характер з умовністю сміливого художнього прийому. <...> Твори підкупають глядача яскравістю художнього смаку і щирою любов'ю до суворой землі Півночі і її мужнього народу» [10, с. 16]. Дана стаття Фогеля — своєрідний прес-реліз виставки, що відбулася у Нар'ян-Марі, мистецтвознавець з високою фаховістю і повагою до художників писав, що можна споглядати сонячний колір у творі «Сонячні ночі» Ади Рибачук, суворий, дзвінкий холод полярної ночі у роботі Володимира Мельниченка «Аеродром».

Незважаючи на те, що під час експозиції виставки у Нар'ян-Марі на прохання АРВМ був офіційно запрошений мистецтвознавець із Спілки Художників УРСР Зіновій Фогель як офіційний представник і фаховий експерт, зі Спілки художників СРСР надійшов лист із вимогою негайно надати фотографії усіх творів, які передані в дар місту Нар'ян-Мар. Батько Ади Рибачук, коли АРВМ мандрували узбережжям Карського моря (1957–1959), замовив фотографії творів, які були на дипломній виставці. В. Мельничен-

ко виїхав до Москви з фотографіями і мав щирю розмову з Вченим секретарем СХ СРСР Володіним Володимиром Івановичем, який дав високу оцінку їхній творчості і громадянській позиції. 10 грудня 1959 року Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, кожний, отримали листи-подяки за мистецький дар місту Нар'ян-Мар від тодішнього Міністра Культури СРСР Н. Михайлова [1].

1959 рік. 27-й день вересня, в СРСР вибухнув феномен-парадокс. Цього дня за полярним колом у місті Нар'ян-Марі, столиці Ненецького національного округу відкрилася виставка-музей — 118 творів живопису та графіки, які Ада Рибачук і Володимир Мельниченко передали у дар до 30-річчя столиці Ненецького національного округу. Художниками АРВМ (подвійне скорочення, запропоноване Адою Рибачук та Володимиром Мельниченко для ідентифікації своїх творів — *Н. Г.*). Восени 1959 року їм було по 27 років, майже стільки, як і молодому місту, де на той час не те що художнього музею — дитячої художньої школи ще не було. У мистецтві це зовсім юний вік. Враховуючи Другу світову війну, післявоєнний голод, відбудову, не сите студентське життя, блискучий захист диплому, першу персональну виставку і перші оформлені дитячі книжки, можна сказати, що митці вже сформувалися як яскраві мистецькі індивіди. Кращі твори своєї дипломної виставки, серед них і ті, що були на Фестивалі молоді і студентів у Москві, та диплом Володимира Мельниченка (твір «Перше вересня») АРВМ вирішили подарувати корінному народу, серед якого жили і працювали майже чотири роки мандрів далекою Північчю (1954; 1955–1956; 1957–1959 рр.). Тут, в тяжких умовах Півночі, жили прекрасні люди, ті хто приїхав будувати це місто з нуля, ті хто залишився живими після війни, повернувшись, щоб добудувати місто. 27 вересня в місті Нар'ян-Мар було справжнє свято, приїхали мисливці і пастухи з острова Колгуев, рибалки з становищ Печори і моря Баренця, пілоти славетної полярної авіації, моряки рибачих ботів і океанських сухогрузів, завантажених «тереконами» вугілля. Виставку відкрив голова Ненецького національного округу П. Сядейський. А у рідному Києві в цей самий день 27 вересня в газеті «Правда України» надруковано «матеріал»: «Искусство не терпит шумихи». Художників звинуватили у «формалізмі», що підпали під вплив Пальмова та бойчукістів — тих митців, про яких АРВМ тоді не знали взагалі, тому що цих художників розстріляли ще у 1937–1938 рр., твори знищені, а творчість їх була піддана забуттю. На той час існував також наказ Міністерства культури УРСР: «Твори ворогів народу та твори художників, які підпали під їх вплив, повинні бути знищені...». Але, з іншого боку, художникам стало цікаво, хто ж такі ті «бойчукісти» і Пальмов, що створили, якщо не думавши й не гадавши хтось потрапив під їх вплив. «Нас звинуватили, що ми формалісти, потрапили під вплив художників, яких ми не знали, тому що їх вже розстріляли в 1937–1938 роках і створили “таємницю”. 1958 року художників реабілітували, але історія все одно була таємна, і, щоб такою залишатися, роботи цих художників треба було “примусово знищити”, тому й знищили у 1962–1963 роках, і потім знищували ще і ще, коли треба було створювати нові таємниці» [9, с. 51].

Іронія долі, яка супроводжувала творчість художників усе життя, на цей раз полягла в тому, що саме 27 вересня 1959 р. у далекому і рідному Києві вийшла стаття «Искусство не терпит шумихи», у якій поважні і титуловані художники Василь Касіян і Михайло Дерегус піддали серйозній критиці творчість АРВМ (як стало відомо пізніше, фактичним автором цієї статті був секретар СХУ, мистецтвознавець В. Портнов). Враховуючи незначну кількість київських мистецтвознавців, справжнє авторство статті у художніх колах одразу стало відоме. Матеріал був зроблений на замовлення компартійної номенклатури. Можна зробити висновки, що знищити одразу творчу пару вже було неможливо — через неабияку популярність дуету. Стаття мала бути попередженням. Починаючи від цього доленосного дня для художників розпочався новий етап випробувань: від складності і пригоди суворого північного клімату, несподіваних поривчатих холодних вітрів та крижаної безкінечної пустелі (пісня «Біле безмолв'я» Володимира Висоцького і твір «Кінець безмо-

ль'я» Ади Рибачук) — вони потрапили у середовище крижаного несприйняття і постійної напруженої боротьби на виживання за право говорити мовою власних художніх переживань і бачень. «А може стати тихим божевільним, таким ще дозволяють говорити...» — пишуть вони пізніше на своїй великій керамічній чаші.

Слід сказати, що всі подорожі у Арктику були «дикі», без будь-якої фінансової підтримки від будь-кого, лише за ті мізерні гонорари, які отримували за ілюстрації дитячих книжок у видавництвах «Веселка» та «Молодь України», тому митці були вільні за покликом своїх сердець у виборі своїх уподобань. З жовтня 1959 року АРВМ повернулися до України практично без жодних засобів існування. Система вмiла розправлятися з непокірними і неслухняними. Для творчих мандрів грошей також не було...

Журналіст і арт-критик Григорій Местечкін, автор низки статей про творчість АРВМ в умовах Крайньої Півночі, писав, що художники подавали приклад творчій українській молоді, як треба бути пов'язаним з життям, як шукати свій індивідуальний почерк, своє обличчя.

Григорій Местечкін був переконаний, що поява статті «Искусство не терпит шумихи» була пов'язана з реакцією правління СХУ на критику, висловлену на сторінках газети «Киевская правда». Сутність критики полягала у байдужості керівництва спілки до подій, пов'язаних з виставкою АРВМ у Нар'ян-Марі (мається на увазі лист заступника голови Окрвиконкому Ненецької Ради Вікульського від 25 червня 1959 року). Керівництво спілки художників України дуже болісно сприйняло критику і вирішило — замість того щоб розібратися в ситуації та знайти винних у бюрократичній тяганині, що спричинила невідповідну реакцію на новаторські пошуки АРВМ і їх роль у розбудові культурно-мистецьких зв'язків між народами України та Крайньої Півночі, — натомість не чекати на об'єктивний розгляд справи, а швидко організувати контр-статтю, яка за своєю риторикою звучала як вирок. Її мета — змусити газети замовкнути, а творчість АРВМ — знеславити. «Навіть не згадано про патріотичний подарунок молодих художників ненецькому народові, про створення першого за полярним колом художнього музею, що є безпрецедентним фактом у історії мистецтва», — писав Г. Местечкін у листі до редактора журналу «Молода гвардія» [ПАА, лист 46]. Стаття Касіяна-Дерегуса була сповнена низкою упереджених тверджень, які Местечкін спростує у своєму листі.

Інцидент був начебто вичерпаний, проте ця стаття відлунням відгукнулася на все творче життя художників А. Рибачук і В. Мельниченко, і перш за все — на їх роботі над оформленням київського автовокзалу у 1960 р., а потім над створенням панно для республіканського Палацу піонерів. Апогеєм відлуння цієї статті стали події, пов'язані з руйнацією монументальних творів у Парку пам'яті у Києві. Такі статті не проходили без сліду. Це був улюблений прийом тодішнього керівництва творчими спілками. Розгромні матеріали переважно не підписувалися, або стояв підпис голови закладу. Для подальших роботодавців це був знак, аби з митцями були обережними. Ті, від кого залежали замовлення, розуміли таку пересторогу буквально і зовсім не надавали замовлення «неслухняним» творцям. Тобто нонконформістське звучання, присутнє у житті й творчості АРВМ, набуло після цієї статті нових потужних і гучних нот. Вихід цієї статті спричинив бурхливе обговорення на сторінках української і всесоюзної преси, у листуванні з редакторами газет.

Не минуло і тижня від друку статті «Искусство не терпит шумихи», як у жовтні 1959-го керівництвом видавництва «Веселка» без пояснення було відхилено раніше замовлені кольорові ілюстрації АРВМ до найкращої героїчної казки «Маленький Уняни», до книги українського письменника Трублаїні; до казки чилійського письменника Хоакіна Гутьєреса «Кокорі». Після цього інциденту художники відмовились від співпраці з видавництвом «Веселка» назавжди. Чудові ілюстрації до казки «Маленький Уняни» були видані у видавництві «Детская литература» у Москві 1962 р. з премією; ілюстрації до книжки Трублаїні аж через 24 роки (1983) в київському видавництві «Дніпро» німецькою мовою для НДР. Книжку Хоакіна Гутьєреса «Кокорі» було видано через 14 років (1974), після того як оригі-

нали ілюстрацій протягом 10 років подорожували по містах Сибіру на пересувній виставці «Художники — малышам». Діти казахстанського міста Теміртау у 1974 р. запросили художників на зустріч і запитали: «Где можно купить книжку?»... І тоді з'ясувалося, що книжка не видана. Після відповідного листування з головою Спілки художників України В. Бородаєм книжка «Кокорі» була надрукована видавництвом «Веселка» 1974 року, частина тиражу навіть у твердому накладі, за що автори щиро вдячні дітям міста Теміртау, голові ХФ СРСР Назарову, голові СХУ В. Бородаю і видавництву «Веселка» [11].

У радянській тоталітарній ідеологічній системі було розроблено декілька варіантів розправи з непокірними. У даному випадку це вилилося в публічному тавруванні через пресу та відмові у засобах до існування. У складних умовах, що були логічним наслідком «розгромної статті», коли замовлень не було зовсім, Ада Рибачук та Володимир Мельниченко продовжують шукати можливості творчого застосування своєму таланту. Таким наступним етапом їхньої творчої біографії стала співпраця з архітекторами, створення монументальних панно у приміщенні київського автовокзалу та Республіканського палацу піонерів та школярів. АРВМ розуміли, що робота в архітектурі прив'яже їх до одного місця, позбавить навіть думки про багаторічні подорожі. І ще одне: працювати під чийось керівництвом, навіть умовним, відмовитися були вільними (в жодному проектному інституті не було посади архітектор-художник-дизайнер), тому АРВМ не були зараховані до штату «Київпроекту» [1]. Та реалії життя не залишали вибору.

У жовтні 1959 року друзі Ади Рибачук і Володимира Мельниченка — скульптори Вячеслав Клоков та Валентин Селібер — познайомили АРВМ з київським архітектором Аврамом Мілецьким. У цей час А. Мілецький разом з І. Мельник та Є. Биальським займалися проектуванням нового київського автовокзалу. Праця з першим колективом художників, які зробили ескізи, виконали картони декоративного панно «Натюрморт» (2 квадратних метри) для буфету автовокзалу, не склалася. Художня рада ескізи і картони затвердила, художники Сергій Отрощенко та Галина Зубченко навіть отримали зовсім мізерний гонорар, а на виконання твору грошей у кошторисі не було. Про ці подробиці В. Мельниченко дізнався пізніше у цеху Київського художнього комбінату. Згодом відбулася зустріч АРВМ з Сергієм Отрощенко. Митці у своїх стосунках уникали конфліктних ситуацій, з Сергієм Отрощенко дружили. Він неодноразово запрошував переглянути колекцію унікальних монографій, які купував на скромні заощадження від своїх улюблених подорожей до храмів російської Півночі і дуже скромного побуту. Відбулася щира розмова: «Дорогий Сергію, залишаєте Київ?» — «Так, очень люблю, с болью оставляю юность свою, но в Киеве работать нельзя, не дают! Уезжаю, горько болю, печалюсь, люблю... уезжаю навсегда...» [1].

Так Ада Рибачук і Володимир Мельниченко з'явилися в архітектурі України і світу. При першій зустрічі, яка відбулася 1960 р., А. Мілецький «був феєричний», саме так його змалював видавець часопису «А+С» Борис Ерофалов. Щоправда, це стосувалося зовнішньої привабливості архітектора. Професійні критерії були дещо іншими. Будівлю автовокзалу на початку 1960-х запропонували розмістити у районі, що мав назву «Сталінка», — захищеному, серед приватної забудови межі ХІХ та ХХ століть. Для такої навколишньої архітектури монументальне мистецтво у зведеній новобудові було не потрібне з об'єктивних причин. В інтер'єрі майбутнього вокзалу не було стін, на яких можна було би зробити монументальні розписи чи викласти мозаїчні панно. Будівля не складна: прямокутник у три поверхи, розділений надвоє. Фасадна половина — метал і скло без будь-яких архітектурних надмірностей, у ритмі стандартних панелей перекриття і простору між осями колон з шиферних труб, розділена сходами з обох сторін. Друга половина будівлі — данина хрущовської епохи, де розміщувалася адміністрація і кілька кімнат готелю на третьому поверсі для водіїв рейсових автобусів. Архітектурні надмірності відсутні разом з можливими привабливими ритмами нових просторів. До задачі будівництва державного рівня залишалася зовсім мало часу. АРВМ взяли за цю роботу і мусили працювати у дві зміни

без вихідних, аби встигнути вчасно. Аду Рибачук зарахували на посаду «майстра по облицювальним роботам» з місячним заробітком 110 карбованців на три місяці. Теж саме стосувалося і Володимира Мельниченка [1].

Умови роботи на Автовокзалі стали черговим випробуванням для Ади Рибачук і Володимира Мельниченка. «Ми поїхали на завод «Керамік» відібрати плитку бірюзового кольору, але знайшли тільки бірюзовий «бій», брудний, битий, — згадує Володимир Мельниченко. — Підійшли ближче і побачили «терекон», перемішаний з уламків плитки різного кольору і зсунутий бульдозером у дальній кут двору заводу, вже нікому не потрібний. Цей «бій» не був вивезений на смітник, тому що не був списаний, а списати не можна, бо стане відомо, що завод виробляє брак. Якщо художник вибере необхідний колір, наприклад, бірюзового бою, треба заплатити в касу як за цілу плитку, тому що брак вивозити не можна. Хто спритний, можна спробувати через гастроном. Краще замовити нову плитку-кабанчик необхідного кольору. Та виявляється, що на цей рік не заплановано виготовлення бірюзового «кабанчика». Ми вимагаємо бірюзовий бій плитки-кабанчика. Мета проста — на автовокзалі всі колони мусять бути бірюзовими. Тут Мілецького запрошуюємо на допомогу. Мілецькому зайвий клопіт, адже 31 грудня 1960 року треба підписати акт задачі-прийому. Він у цій царині компетентний — де авторитетом своїм, де загрожує партійного очільника наслати, де по п'ятій графі солідарну підтримку одержить. Зрештою бірюзовий бій плитки-кабанчика на автовокзал завезено. Ще й спритних красивих шість дівчат, які ще вчора асфальт на шляху укладали, важкими лопатами розгортали його перед катком, дали у допомогу викладати круглі колони заввишки сім метрів — «творіть, художники, ні в чому собі не відмовляйте!» [1].

Треба зауважити, що художники добре працювали з помічниками робітничих професій і ніколи не працювали з профільними виконавцями «Декоративного комбінату», бо у проектних кошторисах ніколи не було коштів. Це був принцип, «хитрощі» архітектора, аби монументальні твори «не заважали» архітектурі. Сьогодні скупі бухгалтерські документи, які знаходяться у архіві АРВМ, перетворюються на стовідсоткові докази. У довідках розписана платня за три місяці: липень, серпень, вересень. Насправді АРВМ працювали ще жовтень-листопад-грудень, до 31 грудня 1960 р. у дві зміни на страшенному вітрі і холоді, без оплати. З жовтня закінчилося фінансування Автовокзалу. Стіни, скляні вітражі фасаду почали монтувати з 9 грудня 1960 року. «Аврам Мілецький шалено боявся цих наших творів і поставив умову, "...коли будуть приходити очільники з райкому, щоб нас на лісах не було!!!". На чорній стіні "Рух" виділили сім квадратів, щоб їх не закладали плиткою, де планували зробити сім сюжетних мозаїк. Приходимо 14 грудня — всі сім квадратів закладені чорною плиткою. До прораба — "Хто дав вказівку?" — "Ава Мілецький сказав: все одно не встигнуть — закривайте!" У нас — "Червоні коні в очах!" — ми з Адою вирішуємо для себе: "Будемо працювати вночі, коли залишиться тільки охорона, виб'ємо квадрат під мозаїку, до ранку повинні зробити, що не встигнемо, закінчимо зграфіто, розпишемо, щоб скандалу не було, з восьмої до десятої дамо завдання дівчатам колони бірюзою плиткою оздоблювати. Коли всі підуть, вирубаємо другий квадрат і композицію зробимо другу і так далі, у нас дев'ять ночей, повинні зробити!" З 15 до 31 грудня працювали вдень і вночі. Сьогодні я не скажу, що це було, але ми усе встигли. Без порад і допомоги від архітекторів. Другого архітектора Ірину Мельник і третього, Едуарда Більського, на майданчику будівлі ми ніколи не бачили, вони доробляли креслення у Київпроекті» [1]. «Ми вибороли бій за Автовокзал, без платні, бо в плановому кошторисі на "своїх об'єктах" А. Мілецький ніколи не закладав на дизайн жодної копійки. В проектній термінології "Київпроект" такого слова навіть не було. Декоративно-монументальні роботи також були відсутні. 31 грудня 1960 року у годину, коли місто запалює новорічні вогні, ми з Адою розглядали те, що вдалося зробити». Після завершення Автовокзалу АРВМ знову поїхали на свій острів, заліковувати рани, нанесені у рідному Києві [1]. У чому ж був соціальний ког-

нітивний дисонанс і «феномен-парадокс Автовокзалу»: В Києві дизайн та монументальні твори, виконані на цій будівлі АРВМ, було визнано «творінням зла», а в Москві на конкурсі молодих архітекторів за інтер'єри того ж автовокзалу художники отримали Першу всесоюзну премію (хоча й без згадування імен авторів, так як архітектор А. Мілецький ці імена не вказав) [9, с. 52].

У 1963–1968 рр. Ада Рибачук та Володимир Мельниченко працювали над монументальними роботами у Республіканському палаці піонерів.

З 1969 до 1982 проводилася грандіозна, така, що не має аналогів у історії світового мистецтва робота — створення рельєфів Стіни Пам'яті, і було все це фізично знищено, залито бетоном 1982 року.

Переглядаючи список виставок, складений АРВМ за період творчої діяльності з 1951 до 2015 р., ми звернули увагу на дивовижний факт — певні «пробіли», які тривали роками. 1960–1965 — жодної виставки. Тоді у грудні 1965-го — виставка у Будинку архітектора конкурсних проектів пам'ятника жертвам фашизму у Шевченківському районі Києва, де був представлений проект АРВМ «Коли руйнується світ. Бабин яр». І знову довга-предовга пауза аж до 1973 р. і участь у виставках українського мистецтва у Фінляндії та «Художники — малюшам» у Москві. Що означали для потужних, динамічних, експресивних і молодих художників ці паузи? Мабуть довгу, тривожну ситуацію очікування, напруги, постійного стресу, доведення своєї правоти, «що біле є біле», обережної відстороненості «товаришів» і щирої відданості близьких. Їм радили покинути Україну: «Ви ж так любите подорожувати!», але аж до 1995 р. не тільки Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, але й їхні твори були «не виїзними». Партком СХ України, починаючи з 1959 р., не давав дозволу і характеристик, необхідних для виїзду по запрошенню у Фінляндію, Чехословаччину 1968 р., 1972-го — до Великої Британії. 1972 року всесоюзний виставком відібрав єдину художню роботу від СРСР для участі у Венеційській бієнале книжкової графіки. Це була дерево-гравюра Ади Рибачук «Сонце». Та комітет з друкарства УРСР скасував це рішення з аргументацією «Не є творчим доробком українського мистецтва, просимо визначити твори інших українських художників» [9, с. 53]. Ще один приклад: коли німецький місіонер Герхард Вебер 1972-го відвідав Республіканський палац піонерів, то запросив АРВМ з персональною виставкою «Мозаїки Палацу і Північна графіка» до Гамбурга. Три роки поспіль, з 1972 до 1974-й він орендував зал для виставки, назривав міжнародний скандал, який і розгорівся, коли А. Мілецький без узгодження з АРВМ дав згоду представляти роботи художників у Німеччині... Не простили.

Радянська ідеологічна машина уміла «перемелювати» людей і робила це віртуозно. Ада Рибачук і Володимир Мельниченко по суті своїй не були дисидентами. Їх «незгода» — то не була незгода політичного чи ідеологічного характеру. То була незгода з неправдою і несправедливістю, незгода із свавіллям чиновників, незгода з обмеженням творчості, незгода з диктатом у творчості, з навішуванням ярликів і стереотипів. Це, по суті своїй, і був нонконформізм чистої води.

Одіозна «шумиха» навколо творчості молодих, сміливих і неординарних українських художників Ади Рибачук і Володимира Мельниченка мала декілька площин існування. Причина перша — покарання «за непослух», за те, що поїхали не на тепле, а на холодне море, що обрали «щастя важких шляхів», відмовившись від поступового розміреного крокування від виставки до виставки, від звання до звання; ризикнули і заявили про себе вголос і серйозно великою кількістю достойних творів; покарання за сміливість, покарання за правду, покарання за справжність. Генеральною метою цього покарання була друга причина-пересторога іншим митцям: більше так не робіть, бо буде гірше. Причина третя — суб'єктивна, яка крилася у звичайній людській заздрості з приводу того, що хтось виявився успішнішим, швидшим, сміливішим, розторопнішим. Певна категорія людей, спосіб життя яких складає патологічний страх втрати роботи, заздрість, паразитування, намагання зупинити розви-

ток успішних людей, небажання ризикувати і самовіддано працювати, не виправляти своїх ганджів, але притикати іншим. Результат їхніх дій говорить сам за себе: купи лайна і брехливих звинувачень. Причина четверта — зведення особистих рахунків: Портнов у такий спосіб посередництвом художників відплатив журналістам Ведіну і Местечкіну за критику й карикатури на свою адресу. Тобто цей комплекс причин викликав «ефект першого спротиву», коли молоді й талановиті, сильні, красиві і відважні люди, які бачили «життя без коректур», на межі людських можливостей, в атмосфері абсолютної справжності, де все нашароване, наносне, несправжнє відпадає само собою.

Висновки. Таким чином, мистецькі інтенції Ади Рибачук і Володимира Мельниченка в сенсі прагнення усвідомити предметну спрямованість переживань свідомості, первинне сенсоутворювальне устремління свідомості до світу, предметну інтерпретацію відношень — знайшли свій прояв у низці творчих робіт, створених упродовж 1950–1990 рр. Прагнути дослідити і зрозуміти феномен «спільного часу», ефект присутності у різних місцях світу і відчуття кровної спорідненості з землею, де колись ступала твоя нога, художники відкрили не просто картини природи північного краю, передали не просто образи і характери людей Півночі — вони по суті перенесли цей світ в Україну і частинку себе залишили там, за Полярним колом. Це усвідомлення відчуття «спільного часу», помножене на «скажений біг по лезу», за яскравим висловом Володимира Мельниченка, проявляється у всій їхній творчості. Аналіз їхнього творчого шляху демонструє підтвердження аксіоми «чим сильніший натиск — тим відчутніший спротив». Ставши на шлях незгоди з існуючою несправедливістю, прагнучи виключно можливості вільно творити на вільній землі в середині 1950-х — «загартовані відчаєм», за словами великого Й. Гегеля, АРВМ мужніли і зміцнювалися духовно. Саме ця міць дала їм сили пережити драматичні і трагічні сторінки своєї біографії. Мужніючи і міцніючи, вони приходили до внутрішнього розуміння, що поняття «любов» і «пам'ять» вічні.

Мистецькі інтенції АРВМ виражалися у постійній напруженості взаємодії між власним світом, «світом острова» і загальною «людською реальністю», спричиняючи відчуття перетину їх взаємодії та незвідності.

У своїх творчих пошуках АРВМ намагалися віднайти ідеальний спосіб буття мистецтва, досягнути структурну організацію глибинних сенсів і значень створюваних робіт, вийти на рівень специфічного зв'язку між світом природи і світом людини завдяки посередництву сили високої емоційної напруги — мистецтва. Мистецький твір для Ади Рибачук і Володимира Мельниченка — це не відчужений холодний знак-символ, а скроплений «живою водою» людської інтенції, код в якому акумульовані думки і почуття, глибинний код емоційної пам'яті [12, с. 380].

Література

1. Горова Н. Інтерв'ю з Володимиром Мельниченком. — 06.10.2014. — З приватного архіву автора.
2. Довідник СХ.
3. Горова Н. Інтерв'ю з Володимиром Мельниченком. — 11.05.2015. — З приватного архіву автора.
4. Горова Н. Список виставок Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. — З приватного архіву автора.
5. Вилково — украинская Венеция на плавнях Дуная [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://tripua.info/index.php?page=rest&op=readArticle&id=168&title=ru-Vilkovo_-_ukrainskaja_Venecija_na_plavnjah_Dunaja.
6. Мозговой А. Колгуев — остров надежды [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://nvinder.ru/article/vypusk-no-80-19992-ot-25-iyulya-2013-g/1114-kolguev-ostrov-nadezhdy>.
7. Рибачук Ада. Літературне життя. — 2011. — № 6–7.
8. Горова Н. Інтерв'ю з Володимиром Мельниченком. — 13.05.2015. — З приватного архіву автора.
9. Рибачук А. Ф., Мельниченко В. В. Крик птаха V. Запахи землі [Текст] / А. Рибачук, В. Мельниченко — К. : ВД «АДЕФ-Україна», 2013. — 232 с., іл.
10. Нарьяна Віндер. — 1959. — № 13.
11. Фонд Ф. Рибачука. Приватний архів АРВМ.
12. Філософський енциклопедичний словник. — К., 2002.
13. Полтавець-Гуйда О. Формальне композиційне рішення як основа твору образотворчого мистецтва [Текст] / О. Полтавець-Гуйда // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура. — 2011. — № 3. — С. 134–138.

Горова Н. Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині наприкінці 1950-х у творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка

Анотація. У статті подається історіографічний та джерелознавчий нарис творчості українських художників-монументалістів Ади Рибачук та Володимира Мельниченка, котрі ще у 1950-х своєю активною життєвою і творчою позицією проторували шлях мистецького нонконформізму. Аналізу піддано увесь спектр наявних джерел: періодичні видання, авторські роздуми і матеріали, інтерв'ю з художниками, але особливу увагу приділено статті «Мистецтво не терпить шумихи» з якої почалося переслідування митців. Автор приходить до висновку про те, що засуджувана і цькована радянською тоталітарною системою творчість АРВМ виходила за межі свого часу, що прослідковується у публікаціях сучасників і у ретроспективних дослідженнях.

Ключові слова: Ада Рибачук, Володимир Мельниченко, мистецький нонконформізм

Gorova N. Художественные интенции сопротивления официальной культурно-идеологической доктрине в конце 1950-х в творчестве Ады Рыбачук и Владимира Мельниченко

Аннотация. В статье предлагается историографический и источниковедческий обзор творчества украинских художников-монументалистов Ады Рыбачук и Владимира Мельниченко, которые в 1950-х своей активной жизненной и творческой позицией проложили дорогу нонконформизму в искусстве. Анализу подвергся весь спектр источников, имеющихся в наличии: периодические издания, авторские рассуждения и материалы, интервью с художниками, однако особое внимание уделяется статье «Искусство не терпит шумихи», с которой началось преследование художников. Автор приходит к выводу, что осуждаемое и преследуемое советской тоталитарной системой творчество АРВМ выходило за границы своего времени, что можно проследить в публикациях современников и ретроспективных исследованиях.

Ключевые слова: Ада Рыбачук, Владимир Мельниченко, нонконформизм в искусстве.

Gorova N. Artistic intentions of cultural resistance the official ideological doctrine in the late 1950s in the work of Ada Rybachuk and Volodymyr Melnychenko

Summary. In the article we suggest historiographic analysis of the art of the Ukrainian monumental artists Ada Rybachouk and Vladimir Melnichenko, who due to their active life philosophy and art were the first ones to clear the way to the

nonconformist art of the 1950s. The full range of sources was analyzed: periodical literature, authors' speculations and materials, interview with the artists, but the special attention was given to the article «Art Does Not Stand the Clamour», that gave rise to the persecution. The author comes to the conclusion that the persecuted by the soviet totalitarian system art of ARVM goes far beyond the scope of its time, which could be traced in the publications of the contemporaries and retrospective studies.

Keywords: Ada Rybachouk, Vladimir Melnichenko, noncomformist art.