

СПРОТИВ ЯК ЛОГІЧНА ПРОТИДІЯ ТОТАЛЬНІЙ ІНДИФЕРЕНТНОСТІ ОНОВЛЕНОГО ПОВОЄННОГО МИСТЕЦЬКОГО СОЦІУМУ

Постановка проблеми. Сьогоднішнє вільне суспільство дало можливість проаналізувати події і явища нещодавнього минулого, які досі не висвітлені у мистецтвознавчій та культурологічній науках. Однією з найбільш недосліджених тем сучасного мистецтвознавства залишається тема спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, що увійшла у термінологію українського образотворчого мистецтва 1950–1980-х як нонконформізм. Теоретично-термінологічні засади нонконформізму сформовані в культурологічних вченнях та концепціях, у теоріях соціологів та філософів, а сам термін «нонконформізм» походить від латинського «*nonconformis*» — невідповідний, неодноманітний, незгодний. На теренах колишнього Радянського Союзу й Української радянської соціалістичної республіки термін «нонконформізм» активно зустрічається лише з 60-х років ХХ століття. Ним позначалися культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які не сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Власне, спротив офіційній доктрині існував і раніше, про що свідчить трагічна доля школи Михайла Бойчука.

Автор пропонує події другої половини 1930-х років вважати вітчизняним мистецьким спротивом першої фази. Фаза друга у вітчизняній образотворчості починається з кінця 1950-х років. Пропонована розвідка висвітлює маловідомі факти вітчизняного спротиву в царині образотворчого мистецтва другої фази.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед найбільш потужних праць та досліджень у галузі вітчизняного мистецького спротиву першої та другої фази слід відзначити роботи Л. Соколюк «Графіка Бойчукістів», О. Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття», Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен», Е. Аккаш «Конформизм и протест как формы существования современного искусства», П. Волкова «Цена “Nostos” — жизнь», А. Боровського «Гудзенко Э.», Е. Дьоготь «Русское искусство ХХ века», Ю. Зайцева «Ті, що не мовчали», О. Заплотинської «Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст.» та «Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми»; О. Котової «Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х», О. Морозова «Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов» та «Соцреализм и реализм», А. Оліви «Культурний номадизм та діаспора», І. Павельчук «Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського», Л. Смирної «Художественный нонконформизм Украины 1970 — начала 1980-х: “Стиль с половиной”».

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське суспільство повертається до забутих у роки тоталітаризму, а часом і зовсім втрачених, морально-етичних цінностей. Перш за все, це повернення до практично знищеної свободи мислення і, як результат, знищеної діяльності тих індивідів, які не сприймали соціалістичну мораль і соцреалістичний напрямок у мистецтві. «Я фізично страждаю від відсутності свободи. Свобода — це можливість поважати себе і інших. Це почуття гідності», — написав у своєму щоденнику у 1981, згадуючи 1960-ті, відомий режисер Андрій Тарковський [2, с. 38]. «Не скажу, що я голодував на межі 1950–1960-х. Їжа була. Не було відчуття свободи і вільних можливостей», — сказав у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком ужгородський живописець Володимир Микита [9].

Сьогодні навіть студенти художніх вишів, вивчаючи мистецтво радянської України другої половини ХХ сторіччя, знають, що нонконформізм 1960–80-х років зберіг традиції вільного мислення та індивідуалізму в українській культурі. Проте ця теза (на мою думку, неправильна) — про те, що явище нонконформізму почалося з 1960-го року, — запропонована деякими представниками художнього світу, потягла за собою низку недоречностей та неправильного тлумачення багатьох, надзвичайно важливих складових розвитку та існування вітчизняного художнього процесу.

Переважна більшість мистецтвознавців, які торкалися предмету нонконформізму, зосереджують увагу саме на 1960–1980 роках. Зокрема, Л. Смирна зазначає: «Явление нонконформизма 1960–1980-х гг. в СССР начали исследовать сравнительно недавно. <...> Мы находим возможность обозначить явление украинского нонконформизма 1960–1980-х годов, как историко-культурный и художественный феномен, имеющий собственные традиции и свою художественную специфику, отличную от традиций очерченного периода в других республиках Советского Союза и европейских стран». Авторка наводить приклад: «В искусствоведческом контексте лексема “нонконформизм” определяется в “Словаре терминов Московской концептуальной школы” как “условное название художественных течений, которые не укладывались в нормы официального советского искусства и существовали в рамках андеграунда в 1960–1980-е годы”» [27, с. 31]. Звичайно, з позиції вітчизняного мистецтвознавства стверджувати, що мистецтво спротиву 1960–80-х років у складних умовах тотального панування соцреалізму стало до боротьби за власні ідеї, є цілком слушно. Однак прояви нонконформізму, які набували різних форм, зосередилися у часовому проміжку кінця 1950 — кінця 1980-х років, відтак, нонконформізм не був мистецьким напрямком, а радше проявом свідомої непокори. Таку непокору — офіційну і тиху — можна було б характеризувати як небажання залишатися маріонетками у театрі абсурду, на який усе частіше перетворювалося тогочасне життя Спілки художників та інших творчих спілок. Скоріше, це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. Водночас, струнка радянська ідеологічна система мала прогалини у тотальному контролі й цензурі — саме їх вдало використовували нонконформісти.

Ряд вживаних понять щодо тих чи інших мистецьких явищ кінця 1950 — кінця 1980 років досі не мають чіткого термінологічного окреслення. Так, в культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд з терміном «нонконформізм» досить часто синонімічно вживаються поняття «шістдесятництво», «інакомислення», «дисидентство», «неофіційна культура», «андеграунд» тощо [14, с. 55–60].

Вбачається доцільним застосування терміну «нонконформізм» для характеристики діяльності художників і письменників, які відстоювали право вільно експонувати, друкувати, реалізовувати свої роботи, вільно обговорювати художні проблеми, об'єднуватися у творчі групи, або, навпаки, працювати поза будь-якими художніми організаціями та протистояли монополії офіційно прийнятих естетичних норм, пропонуючи власні критерії творчості [7]. Очевидно, що незгода, про яку митці та літератори заявили своїми діями на початку 1960-х років, несла відбиток певних поведінкових особливостей.

В образотворчому мистецтві доволі важко визначити початок або закінчення певного стилю чи напрямку. Перша фаза мистецького «нонконформізму», за нашим баченням, належить боротьбі з існуючою офіційною доктриною митців кола Михайла Бойчука у середині та другій половині 1930-х років» [24, с. 105–110]. Натомість існує документ, що дає підстави вважати київських митців Аду Федорівну Рибачук і Володимира Володимировича Мельниченко першими «офіційними незгодними» й опонентами радянського тоталітарного мистецтва другої фази. Йдеться про статтю «Искусство не терпит шумихи», надруковану у всеукраїнській партійній газеті й підписану корифеями тодішнього офіційного мистецтва. Власне, мистецтвознавчі та журналістські матеріали критичного змісту були і раніше,

проте не мали продовження — на жодну не відповів обвинувачений. У випадку з АРВМ (для абрєвіатури, запропонованої Адою Рибачук на початку 1960-х, взято перші літери прізвищ та імен творчого дуєту — *О. Р.*) історія не закінчилася лише розгромним газетним матеріалом. Митці оприлюднили відповідь і почали позиційну війну з очільниками Спілки радянських художників України М. Дерєгусом і В. Касіяном [13, с. 4].

Народження нонконформізму означало копіювання до деякої міри модерністської, але ще більше постмодерністської філософії у культурному просторі радянської України. Це стало наслідком перифразу умов мистецьких вподобань та цілої політичної складової, починаючи з другої половини 1950-х років. Хоча вітчизняний нонконформізм жодним чином не був імітацією мистецького життя західного світу досліджуваного періоду, все ж світовий контекст мав досить вагомий вплив на становлення «явища спротиву» [22, с. 103–110].

У 1960-ті роки про себе заявили основні течії світової мистецької незгоди. Повоєнні шукання нової моди у молодіжному, антивоєнному, а подекуди і політичному рухах, знайшли відгомін у культурній сфері — образотворчому мистецтві, музиці, театрі. Рух хіпі охопив усю планету. У мистецтвознавстві спочатку лише італійському, а до кінця 1960-х і у світовому, міцно укорінилися ідеї Боніто Оліви, які змусили переглянути ставлення до класичного і авангардного мистецтва. Зрозуміло, що наймасивніші прояви незгоди були зафіксовані у творах образотворчого мистецтва П. Сартра, Дж. Д. Селінджера, Р. Барта, Е. Йонеско, Б. Брєхта, Кензо Танге, Ле Корбюзє, А. Антоніоні, Ф. Фелліні, І. Бергмана, С. Параджанова, Й. Бойса, М. Ротко, Р. Раушенберга, Е. Ворголі (Ворхола). Про цих митців у 1960-х роках знали не лише вузькопрофільні спеціалісти, але й широка публіка.

У 60-х роках ХХ сторіччя зароджуються та протягом 1970-х років стверджуються нові напрямки у мистецтві. Беніто Оліва у численних публікаціях тієї доби описує «кінетичне мистецтво, «новий реалізм», поп-арт, концептуальне мистецтво, мейл-арт, мінімалізм, «бідне мистецтво», ленд-арт, гіперреалізм, хеппенінг, боді-арт, «поведінкове мистецтво», «нарративне мистецтво» тощо. «Закінчується довга епоха модернізму і починається короткотривалий тріумф постмодернізму» [19, с. 4]. «Однак, всі перелічені напрямки мистецтва не мали змоги реалізуватися в культурному просторі СРСР та його складовій частині — УРСР. І навпаки. Форми спротиву в Україні не мали продовження в країнах далекого та близького зарубіжжя через політичну складову, яка не була тотожною з проявами непокори українських митців» [8, с. 448–458]. Як стверджує О. Котова: «Український мистецький нонконформізм формувався як персоніфіковане та регіональне явище з характерними особливостями в численних містах, але провідними центрами образотворчого процесу даного напрямку залишалися Київ, Львів і Одеса» [14, с. 55–60].

Поодинокі, часом дуже яскраві, прояви нового мистецтва проявлялися у досліджуваній період у регіонах — Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Сумах, Полтаві, Черкасах. У якості приклада можна згадати про творчість самобутнього митця з Черкас Едурда Гудзенка, чий твори сягали рівня самих знаних нонконформістів СРСР. Протягом довгих років його вважали диваком і не давали змоги експонувати роботи на художніх виставках. Його творча манера і власний мистецький стиль були абсолютно індивідуальними й суперечили офіційному методу держави — соціалістичному реалізму [3]. Часом несподівано авангардною ставала творчість заводських художників на фарфорових, скляних та керамічних виробництвах Василькова, Полтави, Опішні, Коростеня.

«Друге відродження» нонконформізму, що, з нашої точки зору, офіційно розпочалося діяльністю Ади Рибачук та Володимира Мельниченка в середині 1950-х років у радянській Україні, стало відголоском «розстріляного відродження» 1930-х років і, звичайно, було підбадьорене «відлигою».

Слід згадати перших супротивників офіційної мистецької доктрини. Це, безумовно, був Михайло Бойчук зі своїми послідовниками — Василем Седляром, Іваном Падалкою, Софією Налепінською-Бойчук, Катериною Бородіною, Бером Бланком, Вірою Бурою,

Кирилом Гвоздиком, Григорієм Довженком, Олександром Довгалем, Костянтином Єлевою, Антоніною Івановою, Павлом Іванченком, Сергієм Колосом, Марією Котляревською, Охрімом Кравченком, Яніною Леваковською, Іваном Липківським, Робертом Лісовським, Олександром Лозовським, Мойсеєм Фрадкіним, Олександром Мизінім, Ярославом Музику, Оксаною Павленко, Єлизаветою Піскорською, Миколою Рокицьким, Олександром Рубаном, Євгеном Сагайдачним, Оленою Сахновською, Софією Стегно, Марією Трубецькою, Мануїлом Шехтманом, Геленою Шрамм, Марією Юнак та іншими. Сьогодні стає очевидним той факт, що моральне, а за ним фізичне знищення передових українських митців наприкінці 1930-х років, було розроблено спеціально. У режисурі тяжких злочинів перед світом і Україною брали участь безпосередньо представники найвищої влади, починаючи від Й. Сталіна, Л. Берії, Л. Кагановича, М. Хрущова. До ідеологічного фронту система ставилася з особливою увагою. Ідеям М. Бойчука, активно продукуваним і впроваджуваним в образотворчому мистецтві, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва ХХ століття. Їхня актуальність цілком очевидно й нині, в час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва.

У 1958 році відбувся Третій з'їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів: в архівах не збереглося прізвища доповідача. В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді зустрічаються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 року йшлося, навпаки, про вибачення і засудження старого уряду — з трибуни з'їзду навіть згадали репресованих, щоправда у кількості лише двох осіб і серед них не було імені страченого Михайла Бойчука. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. народ — безлика маса. <...> Каганович цював українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які померли реабілітовані» [24, с. 105–110].

Вочевидь, саме національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після втрати бойчукізму — контркультури соціалістичного реалізму у першій фазі його виникнення — стають суттю й основою образотворчого мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття [25, с. 217–128.]

Але трапилося непередбачене. Спочатку тихі, а згодом публічні спротиви почали виникати у мистецьких організаціях і творчих спілках. Усе це відбувається попри заборони, утиски, можливість позбутися офіційного заробітку і навіть, опинитися за ґратами. Початок 1960-х років став початком вільнодумства. Серед шанувальників мистецтва зрештою стають досі невідомі — А. Суммар, В. Ламах, Г. Гавриленко, А. Лимарев, А. Левич, І. Марчук, Ф. Гуменюк, О. Дубовик, А. Горська, А. Рибачук, В. Мельниченко, А. Навроцький у Києві; Р. Сельський та К. Звіринський з учнями у Львові. Це також і «неформальна академія» ужгородця Ф. Манайла, творчість В. Макаренка у Дніпропетровську, А. Антонюка у Миколаєві. Чимало художників-нонконформістів мешкало в Одесі — О. Ануфрієв, В. Маринюк, В. Стрельнікова, В. Хрущ, А. Ястреб.

Свідомість українських митців, навіть популярних і визнаних, переживає докорінну трансформацію, коли відбувається перехід від панівного методу соціалістичного реалізму до власних стилів у творчості.

У мистецтвознавчій літературі, особливо російській, зосібно у працях О. Морозова, стверджується думка, що образотворче мистецтво усього СРСР — від років воєнного лихоліття до «хрущовської відлиги» — було подібним між собою [17]. З таким твердженням

важко погодитися, зокрема щодо України — тобто, процеси, що відбувалися в Москві не були тотожними аналогічним подіями у Києві, Львові, Одесі тощо. «После Второй мировой войны стало ясно, что проект коллективного советского искусства так и не стал тотальным, — а в его системе это означало не что иное, как тотальное поражение. Приватные формы существования искусства показали свою неистребимость», — зазначає Катерина Дьоготь [4, с. 154]. З таким твердженням, стосовно української образотворчості, також погодитися важко. Адже приватний сектор чи «приватні форми» в УРСР практично не існували, за виключенням дрібних артілей і міні-цехів вжиткової кераміки та біжутерії, які, зрозуміло, не впливали на мистецькі процеси. Дослідниця наголошує: «Во время короткого периода либерализации, продолжающегося от смерти Сталина (1953) до 1962 года, это нонконформистское (по отношению к соцреализму) искусство запрещено не было, но имело молодежный и “экспортный” статус. На московском Фестивале молодежи и студентов 1957 года молодые советские “авангардисты” увидели первую в СССР выставку современного американского искусства, что сыграло свою роль в моде на абстрактную живопись. Впрочем, художественная свобода была ограниченной и не слишком неожиданным оказался переход этого искусства в статус запретного, который произошел в конце 1962 года: на юбилейной выставке “30 лет МОСХ”. В московском Манеже тогдашний лидер страны Хрущев назвал несколько работ антисоветскими, после чего публично выставиться для тех, кто не был членом Союза художников, стало так же невозможно, как вступить в этот Союз. В результате искусство, которое лишилось сферы публичности (стало “подпольным”) означало особую систему институций» [Там само].

Отже, відлік існування нонконформістського руху Катерина Дьоготь пропонує вести від 1962 року. Проте варто нагадати, що скандал довкола статті «Искусство не терпит шумихи» на ту пору тривав в Україні вже шість років, а Аду Рибачук та Володимира Мельниченка очільники Спілки українських художників уже давно називали «формалістами і продовжувачами традицій М. Бойчука та В. Єрмилова» [13, с. 4]. Справжня боротьба незгодних митців з офіційною доктриною почалася не в Москві, і не 1962.

1958 року московська журналістка Алла Ласкіна наважилася надрукувати у популярному журналі «Молода гвардія» статтю про творчість АРВМ з детальною розповіддю про тиск української влади на митців. Зокрема, у статті йшлося про виступи М. Дерегуса та В. Касіяна, які засудили твори молодих художників заочно, бо широкий загал з ними не був знайомий. Московське спілчанське керівництво запропонувало зробити виставку творчого дуєту у Москві. Влітку 1958 року, у московському клубі заводу «Серп і молот», було відкрито виставку «Молоді молодим». Від України взяли участь АРВМ, від Росії — Ілля Глазунов. Виставка не була погоджена в УРСР і викликала незадоволення місцевого керівництва — випадок розглядався на закритих і відкритих зборах Спілки художників УРСР [10, с. 3].

Олексій Артамонов (був у ті роки членом парткому і заступником голови ревізійної комісії Спілки художників УРСР) пригадував, що не всі члени парткому підтримували відверту боротьбу з молодими митцями, як пропонували «згори» (так називали «поради» з райкому, або відділу культури ЦК Компартії [12, с. 1].

Досліджувати такі факти сьогодні вкрай важко, адже здебільшого документи, що безпосереднього стосувалися тогочасних подій, не збереглися, бо, насправді, їх ніколи не існувало. Вказівки надавалися у телефонних розмовах або усно при зустрічах керівників творчих спілок та інших організацій із працівниками спеціальних відомств. Проілюструємо тезу конкретним прикладом. До відділу культури київської газети «Вечірній Київ», очолюваного журналістом Вегіна, від Спілки художників надійшла пропозиція написати «критичний» матеріал про дії митців АРВМ і висвітлити цей факт як негативний. Формальний привід — митці не пройшли художню раду і самовільно відібрали твори. Вегін мав розмову з В. Касяном і запропонував йому публічно підписатися під критичним матеріалом. В. Касян відмовився — тому матеріал не надрукували [11, с. 8].

Роком пізніше (1959) в Москві, у столичному парку Сокольники, експонувалася Американська національна виставка. Ця експозиція мала ефект розірваної бомби, оскільки разом зі смаком кока- та пепсі-коли, вітчизняний глядач, включно з українським, познайомився з небаченими раніше творами справжніх абстракціоністів. Тоді експонувалися твори Дж. Поллока, М. Ротко, А. Олбрайта, І. Тангі, О. Калдера, Де Кунінга. Правоохоронцям уже стало неможливо забороняти музику Бітлсів та Елвіса Престлі. На вулицях міст з'явилися перші хіпі, які підтримували американський стиль вільного життя і вільного кохання [20, с.74].

«Подпольный характер искусства означал, что оно не располагает такими банальными приметами искусства новейшего времени, как нейтральные стены и зритель, не знакомый с художником лично. При этом частный рынок у многих подпольных авторов 1950–1960-х годов, в отличие от членов Союза художников, был; однако это был не черный рынок, лишенный публичности. Покупатель (иностранный дипломат, тайно посещавший художников дома) приобретал не товар, а своего рода знаки страдания: ценность этическую, а не рыночную, и, следовательно, абсолютную, а не исчислимую [4, с. 155]. Така версія московської дослідниці пропонує бачення народження і ствердження нонконформізму, переважною мірою, з точки зору відсутності діалогу митця з покупцем і аполітичності першого. Таку ж точку зору підтримує і відомий московський критик Олександр Морозов: «В 60-х годах, например, публика нередко сбивалась где-то в глубинах Манежа гуляющими группами, среди которых шли горячие споры о неких выставленных картинах. И никогда это не были шедевры соцреализма. Люди собирались у холстов Лактионова, Глазунова, каких-то молодых “леваха”... Широкою публику обыкновенно привлекала умильная салонная декоративность или, напротив, толика диссидентской соли в сюжете, непривычные для советской живописи формы, почерпнутые как раз за пределами реализма» [18, с. 14]. Вже наприкінці тексту великої і потужної мистецтвознавчої розвідки про соцреалістичне минуле держави О. Морозов написав: «Между старшими и младшими на рубеже 1960–1970-х годов возник барьер стилистического характера. Напрашивается сопоставление: начало 60-х, а затем и 70-х знаменуется в нашем искусстве нарастанием полемических настроений, заметными обострением споров, множеством всякого рода дискуссий. Однако характер их существенно различается. На волне “оттепели” главное направление полемической активности определялось по оси “художник — власть” [18, с. 11].

Аналізуючи тексти російських учених, доходимо до висновку, що для сусідів спротив 1960-х років базувався на відсутності реального покупця і розбіжностях у стилістичному характері творів. Простежуючи шляхи відродження і ствердження мистецтва спротиву в Україні від 1950-х до початку 1970-х років, приходимо до принципово інших висновків. Практично всі дослідники вітчизняного нонконформізму розглядають версію ствердження спротиву як початок національного відродження образотворчого мистецтва, літератури і музики після репресій 1930–1950-х років. Розбіжності між другою хвилею мистецького нонконформізму в Україні і тихим стилістичним спротивом Росії — різучі.

Львівський вчений Орест Голубець слушно порівнює знакові для українського мистецтва події часів так званої «відлиги» 1960-х та «українізації» 1920-х років. Він, як і переважна більшість українських учених, вважає часом зародження другої фази вітчизняного мистецтва спротиву період 1959–1960 рр. Насправді ж, практика АРВМ на острові Колгуєв і перший офіційний конфлікт з викладачами КДХІ 1954 року, дає всі підстави віднести початок нового мистецтва до осені 1954-го року.

З середини 1950-х у творчі спілки на постійну роботу направлялися «куратори» від Комітету державної безпеки, які безпосередньо «відповідали» за культуру, тісно співпрацюючи з відділами кадрів творчих організацій та з їхнім керівництвом. З цих часів починається «будівництво» достатньо розгалуженої системи агентів, вербованих комітетом серед

художників, письменників, композиторів, журналістів, тощо. Так, у Спілці художників та КДХІ офіційно одержували платню 33 особи, які співпрацювали з «системою». Кожен зі співробітників («источник» мовою оригіналу) мав свою кличку — «поганяло» на жаргоні КДБ. Багатьох агентів вербували серед тих, хто жив на окупованих територіях, добровільно виїжджав на роботу до Німеччини і, звичайно, тих, хто співпрацював з німецьким режимом. Зокрема, у Спілці художників групи «національно свідомих» очолював агент, що служив під час Другої світової війни у поліції і мав кличку «Атлант». Влаштувалися спектаклі з виключенням студентів з вузів, а членів спілки зі спілки, але дивним чином виключені поверталися назад до навчання і до членства у СХ, а згодом практично всі обіймали високі посади, деякі досі очолюють професійні угруповання. Більшість справ агентів дублювали для архівів Москви, де вони зараз зберігаються. Особливу увагу завербовані мали приділяти тим, хто справді не сприймав офіційну доктрину тоталітарної влади. Зі свідчень учасників процесу можна зробити висновок, що переважна більшість митців, до яких підсиляли «стукачів», це розуміла [23, с. 184–197].

Досліджуючи мистецтво спротиву, слід пам'ятати, що самого лише бажання працювати у відмінній від офіційно прийнятій реалістичній манері, чи намагатися включити до композиції твору певну національну ознаку (вишивану сорочку, хрест на цвинтарі, церкву на краю села, чи скористатися забороненим поєднанням кольорів — жовто-блакитним) — було замало. Митець, наражаючись на боротьбу з «системою», мусив бути готовим до можливих трагічних наслідків. Однокурсниця Володимира Мельниченка й Ади Рибачук, дочку відомого єврейського письменника Періца Маркіша, замордовано у катівнях НКВС, заарештували на третьому курсі КДХІ, не пред'явивши жодних звинувачень, восени 1953 року. Під час зимових канікул однокурсник Ольги Маркіш, скульптор Микола Рапай, поїхав до Москви у свою першу «подорож» у пошуках коханої. Протягом тижня він щодня відвідував кабінети слідчих на Луб'янці, доки на сьомий день один із працівників відомства повідомив юнакові, у якому таборі й за що знаходиться київська студентка-художниця. Співробітник порекомендував юнакові підшукати собі іншу наречену. Влітку 1954 року М. Рапай поїхав до концентраційного табору, де й одружився з коханою. Але такі випадки були поодинокі [11, с. 8].

Практика залучення творчих особистостей до роботи в КДБ була нормою в ті часи, а до відомих і знаних митців «приставлявся» спеціальний агент з числа близького оточення. Сьогодні практично стовідсотково відкриті архіви, де зберігаються особові справи переважної більшості українських митців, які працювали у період 1920–1960-х років. Архівні документи такого характеру ще не фігурували у культурологічних розвідках. З проголошенням вільної суверенної української держави, вчені отримали змогу дослідити навіть ті сторінки вітчизняної історії, котрі, може й не варто було б чіпати з етичних міркувань — ще живі учасники описуваних подій, живі їхні діти. Відкриті архіви дають чимало поживи для роздумів, і важливо зробити правильні висновки. Прочитавши сотні документів доби соцреалістичної сваволі, автор дійшов висновку, що перед високопосадовцями від тодішньої культури крім мети прославляти соціалістичний шлях розвитку держави, стояло завдання нищити непокірних і залякувати мистецький соціум. Пропонований увазі читача документ [5] — донос, зроблений письменником (з тексту випливає, що розмова проходить у кімнаті автора доносу в Будинку відпочинку літераторів «Ірпінь»). Вочевидь він добре знайомий з О. Довженком (донос написано саме на нього) і належить до кола письменницької еліти — адже перебуває у товаристві з Бажаном і Яновським. Маловідомий літератор або початківець навряд чи зміг похвалитися подібним товариством. Крім того, О. Довженко довіряв колезі — говорив про речі, оприлюднення яких могло закінчитися табором чи розстрілом. Разом з тим, уважно прочитавши текст доносу, можна припустити, що Олександр Довженко знав про співпрацю співрозмовника з Комісаріатом внутрішніх справ і розумів, що розмова буде передана оперуповноваже-

ному з відділу, що опікується мистецтвом. Митець, висловлюючи свою позицію стосовно нищення української культури і кадрів українського мистецтва, не називав жодного імені, крім уже загиблих високопосадовців (Косіор, Постишев, Шумятський, а також працівника кіностудії Дубового). Цілком можливо, що відомий режисер, розуміючи, що за такі слова йому особисто нічого не буде (спілкування зі Сталіним надавало певну індульгенцію), у такий спосіб оприлюднив те, що не міг сказати публічно.

Письменник Борис Антоненко-Давидович, який провів у радянських таборах двадцять п'ять років, у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком стверджував, що в Спілці письменників практично за кожним письменником проводився нагляд. Найлегше було стежити за митцями у редакціях, на відпочинку, у дворі будинку. Тому система колективного проживання, відпочинку (будинки творчості, ресторани при творчих спілках, більярді тощо) планувалися так, аби мешканці постійно були під наглядом один у одного. Це ж стосується музичних редакцій, творчих комбінатів, творчих майстерень. Чітка система стеження передбачала, що крім спеціальних агентів, стежити і доносити будуть свої.

Імен художників, літераторів, композиторів у розсекречених документах зустрічається багато. Інколи навіть складається враження, що працівники спеціальних служб навмисно згадували у рапортах не лише клички («Атлант», «Ярема», «Пастор», «Статуетка») але й імена тих, хто співпрацював з органами — вочевидь знаючи, що такі документи мають термін давності й колись будуть розсекречені для загального ознайомлення. Професійні працівники спеціальних організацій, займаючись постійною вербовкою і збиранням інформації про творчих працівників, до «стукачів» ставилися з презирством, хоча й допомагали кар'єрному зростанню останніх (з розповіді колишнього куратора НСХУ по лінії КДБ України В. Тютюнника).

Висновки. Питання співпраці творчих людей з органами державної безпеки залишається невивченим. Це страшні сторінки вітчизняної образотворчості, що показують невірний мистецький соціум держави зовсім з іншого боку. Насправді, йшлося не лише про політичні уподобання — існувала матеріальна складова. Тим митцям, хто погоджувався працювати з НКВС-КДБ, було набагато легше виживати у матеріальному плані. Навіть суто патріотичний радянський твір міг не пройти художню раду й на довгі роки або назавжди залишитися в майстерні художника. Це ж стосувалося головних ролей у кіно чи театрі. Без спеціального перегляду і дозволу «куратора» кіно не потрапляло на екрани, спектакль на сцену, а твір — на виставку [5].

Досліджуючи період, можна проаналізувати декілька течій вітчизняної мистецької непокори. Здебільшого митці-шістдесятники збиралися у групи, як це видно з прикладу одеських, львівських митців. Разом з тим були митці-одинаки. Прикладом такого тихого спротиву офіційній доктрині є творчість художника з Черкас Едуарда Гудзенка.

Боротьба із «системою» наражала митця на великі неприємності і позбавляла заробітку. Боротися за своє бачення у мистецтві наважувалися одиниці [1, с. 6–12]. Але такі люди були і саме вони заклали основу нового — не соцреалістичного — бачення власної творчості. Своїми роботами, що не потрапляли на офіційні виставки, натомість експонувалися у майстернях і домівках, — торували шлях новому мистецькому соціуму.

Література

1. *Аккаш Е.* Конформизм и протест как формы существования современного искусства / Е. Аккаш // *Сучасне мистецтво* : наук.зб. / ІПСМ НАМ України. — Київ : Фенікс, 2013. — Вип. 9. — С. 6–12.
2. *Волкова П.* Цена «Nostos» — жизнь / Паоло Волкова. — Москва : Зebra Е, 2013. — 568 с.
3. *Гудзенко Э.*: [каталог] / авт. вступ. ст. А. Боровский и др.; Русский музей. — Санкт-Петербург : Place Editions, 2014. — 259 с. : ил.
4. *Деготь Е.* Русское искусство XX века / Е. Деготь. — Москва : Трилистник. — 2002. — 223 с.
5. Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР, ф. 1196, оп.1, 2; од. зб; 36; 1917–1990 рр. — 21 док.***
6. *Заплотинська О. О.* Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. ХХ ст. (іст.-культур. аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01 / Заплотинська Олена Олександрівна. — Київ, 2006.
7. *Заплотинська О.* Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми / О. Заплотинська // *Український історичний збірник*. — Київ : Інститут історії України НАН України, 2003. — Вип. 5. — С. 448–458.
8. Інтерв'ю з В. Микитюю / записав О. Роготченко // приватний архів автора. — 2003. — 6 трав. — кас. 1.
9. Інтерв'ю з художником В. Мельниченко / записав О. Роготченко // приватний архів автора. — 2014. — 2 лис. — С. 3.
10. Інтерв'ю з художником В. Мельниченко / записав О. Роготченко // приватний архів автора. — 2015. — 22 лип. — С. 8.
11. Інтерв'ю з художником О. Артамановим / записав О. Роготченко // приватний архів автора. — 2002. — 7 вер. — С. 1.
12. *Касиян В.* Искусство не терпит шумихи / В. Касиян, М. Дерегус // *Правда Украины*. — 1959. — 27 сент. — С. 4.
13. *Котова О.* Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х / О. Котова // *Сучасне мистецтво* : [наук.зб.] / ІПСМ НАМ України. — Київ : Фенікс, 2013. — Вип. 9. — С. 55–60.
14. *Кравченко Я. О.* Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Я. О. Кравченко ; Львівська нац. акад. мистецтв. — Київ : Оранта, 2005. — 312 с.
15. *Лагутенко О.* Українська графіка першої третини ХХ століття / Ольга Лагутенко. — Київ : Грані-Т, 2006. — 240 с.
16. *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов / А. И. Морозов. — Москва : Галарт, 1995. — 223 с.
17. *Морозов А. И.* Соцреализм и реализм / А. И. Морозов. — Москва : Галарт, 2007. — 271 с.
18. *Оліва А. Б.* Культурний номадизм та діаспора / А. Б. Оліва. — Київ : ЦСМС, 1996.
19. *Павельчук І.* Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського / Іван Павельчук // *Образотворче мистецтво*. — 2010 — № 1. — С.74–77.
20. *Роготченко О.* Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х / Олексій Роготченко // *Мистецтвознавство України* : [зб. наук.праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : Фенікс, 2015. — Вип. 15. — С. 103–110.
21. *Роготченко О.* Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х / Олексій Роготченко // *МІСТ* : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : [зб. наук. праць] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — Київ : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 184–197.
22. *Роготченко О.* Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука) / О. Роготченко // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. праць]. — Харків : Вид-во ХДААДМ, 2015. — № 4. — С. 105–110.
23. *Роготченко О.* Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази / Олексій

Роготченко // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць Ін-ту проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. — Київ : Інтертехнологія, 2005. — Вип. 3. — С. 217–128

24. Словарь терминов Московской концептуальной школы : [Электронный ресурс] // AD MARGINEM. — 1999. — Режим доступа до ресурсу: <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>. — Назва з екрану.

25. Смирна Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х — начала 1980-х : «Стиль с половиной» / Леся Смирна // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології; ІПСМ НАМ України. — Київ : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — С. 217–235.

26. Соколюк А. Графіка бойчукістів / А. Соколюк //— Харків : Березіль; Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2002. — 223 с.

Роготченко О. Спротив як логічна протидія тотальній індіферентності оновленого повоєнного мистецького соціуму України.

Сьогоднішнє вільне суспільство дало можливість проаналізувати події і явища нещодавнього минулого, які не були висвітлені у мистецтвознавчій та культурологічній науках. Однією з найбільш недосліджених тем сучасного мистецтвознавства залишається тема спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, що увійшла у термінологію українського образотворчого мистецтва 1950–1980-х як нонконформізм. Дана праця простежує динаміку розвитку вітчизняного мистецького супротиву від діяльності перших незгодних другої фази до початку так званої «хрущовської відлиги».

Ключові слова: Соціалістичний реалізм, нонконформізм, незгода.

Роготченко А. Спротивление как логическое противодействие тотальной индифферентности обновленного послевоенного художественного социума Украины.

Сегодняшнее свободное общество дало возможность проанализировать события и явления недавнего прошлого, которые не освещены в искусствоведческой и культурологической науках. Одной из самых неисследованных тем современного искусствоведения остается тема сопротивления украинского художественного социума официальной доктрине, вошедшей в терминологию украинского изобразительного искусства 1950–1980-х как нонконформизм. Данная работа прослеживает динамику развития отечественного художественного сопротивления от деятельности первых несогласных второй фазы до начала так называемой «хрущевской оттепели»

Ключевые слова: Социалистический реализм, нонконформизм, несогласие.

Rogotchenko O. Opposition as a consistent counteraction to the total indifference of the newborn post-war Ukrainian art community.

Today's liberal society gives us opportunity to research the events and phenomena of the recent past, that have not yet been studied by art and culture history. Oneoftheless researched issues of the present-day art history remains the problem of opposition of the Ukrainian art community to the official doctrine, which took its place in the terminology of the Ukrainian fine art of 1950–1980-s under the name of noncomformism. The present research studies the dynamics of development of the native art opposition, beginning with the first representatives of the opposition till the beginning of the so-called «thaw period».

Keywords: Social realism, noncomformism, opposition.