

ТВОРЧІСТЬ АНАТОЛІЯ СУМАРА (1933–2006)

Парадокси «відлиги»

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

У вітчизняній культурі ХХ ст. період «відлиги» займає особливе місце. Саме він позначив той злам історичних епох, що після тривалої сталінської стагнації розпочав складний, поступовий, але неминучий процес повернення мистецтва до простору художніх шукань та оновлення. І хоча загалом мрії про творчу свободу на той час залишилися оманливими, зворотнього шляху вже не було: «епоха недогляду», як пізніше назвуть короткий проміжок життя країни II-ї половини 1950-х — початку 1960-х, стане поштовхом для важливих світоглядних змін, складного розшарування мистецтва, що й визначить його поступ на подальші десятиліття. Невипадково «відлига» і досі викликає багато дискусій і контрверсійних суджень про її змісти та значення, потребує аналізу багатьох міфів та легенд, що утворилися навколо неї. Постає київського художника Анатолія Сумара (1933–2006) — одна з них. Його коротка творчість та драматична доля не тільки яскраво та своєрідно висвітлюють показові тенденції часу, а й поіншому розповідають про саму епоху. Тим більше, що в історії його творчого злету і довгих десятиліть забуття сконцентрувалися зміни культурно-психологічного та ідеологічного клімату в країні та показові спрямування художньої свідомості. Ґрунтовні матеріали для дослідження спадщини митця надала велика персональна ви-

ставка його творів, що відбулася у 2014 р. у Національному художньому музеї в Києві (куратор В. Сахарук), та каталог, що її супроводжував [1]. Важливість і вагомість їх незаперечні. Особистий світ обдарованого художника стає тут наче «більшим за себе», своєрідно репрезентуючи інтенції часу.

Отже, Анатолій Сумар народився у 1933 р. у Москві; у 1948-му переїхав до Києва, який стане головним і улюбленим містом його життя. Протягом 1951–1957 рр. художник навчався на архітектурному факультеті Київського інженерно-будівельного інституту, однак залишив його на останньому курсі. Протягом 1957–1959 рр. працював архітектором у Київпроекті; у 1960–1962 — у Науково-дослідному інституті експериментального планування Академії будівництва та архітектури України. Але найголовніше — з середини 1950-х він починає постійно займатися мистецтвом. Його твори зразу ж відрізнялися від тих малюнків та етюдів, які зазвичай роблять архітектори. І хоча серед його напрацювань присутні альбоми з натурними краєвидами (зокрема Криму та Львова), творча історія А. Сумара пов'язана не з ними.

Інтерес до живопису значною мірою був спричинений для нього загальною культурною ситуацією «відлиги», яка чи не найбільш наочно відбилася саме у мистецтві. А тому, перш ніж перейти

безпосередньо до творів художника, варто більш детально окреслити особливості епохи.

Як відомо, суттєві зміни у житті країни розпочалися з XX з'їзду КПРС (1956). Обговорення «культу особи» розгорнулося у творчих спілках. Критика сталінізму стала поштовхом для загальної лібералізації суспільства і культури. Ідеологічна тріщина пройшла крізь мистецьку свідомість, позначивши глибоку кризу соцреалістичної доктрини; відчуття звільнення, особистої свободи розширювало та змінювало уявлення про творчість і мистецтво. В дискусії поверталися тези про індивідуальність, умовність, сучасність художньої мови. «Залізна завіса», що близько двох десятиліть відділяла СРСР від навколишнього світу, здавалося, мала зникнути назавжди. У 1956 р. у Москві відбулися виставки класиків модернізму — Пікассо, Кента, Ерні, Леже, Гуттузо, Ороско, Рівери, Скейроса; тоді ж заново відкрився Музей образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна, а програма Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (1957) познайомила глядачів з творами сучасних художників Європи та США. У 1958-му відбулася виставка «Мистецтво країн соціалізму»; у 1959-му — Національна виставка США; у 1960-му — виставка мистецтва Великобританії... У 1954 р., знову ж у Москві, відкривається Перша виставка творів молодих художників; відтепер такі експозиції відбуватимуться постійно. При республіканських СХ створюються молодіжні секції, що всі разом стануть джерелом творчих новацій, а феномен «молодіжного мистецтва» буде чи не найвиразнішою прикметою десятиліття. Критика запевняла: «На персональних та групових виставках радянські художники можуть вільно показувати все, що вони побажають, і їхні твори стають об'єктом обговорення у словесних дискусіях та у пресі» [15, с. 20].

Серед молодих та креативних митців поширювалося прагнення наздогнати втрачене, звернутися до забороненого до того часу світового художнього досвіду XX століття. Як буде згадувати пізніше Ерік Булатов: «У нас було в той час гостре і болюче усвідомлювання того, що мистецтво, якому

нас вчать, це брехливе, фальшиве мистецтво, яким нас обманюють, а що існує справжнє, дійсне мистецтво, повне великих таємниць і осягнень. Цьому мистецтву нас не вчили...» [7, с. 26]. Сам же Анатолій Сумар розповідатиме: «Виникло бажання випробувати свої сили, бажання переконатися, що можна робити інший живопис, не такий, який визнавався офіційно» [1, с. 13]. На виставках початку 1960-х в Україні можна було побачити твори більшості тих художників, які невдовзі опиняться в андеграунді. Адже, як відомо нині, офіційні задоволення у творчій свободі були оманливими.

Вже у перших настановах, що зафіксували мистецький простір «відлиги», зокрема на Другому з'їзді художників України (1956) наголошувалося: «Боротьба проти авторської стильової невизначеності і посилення уваги до майстерності, художньої форми аж ніяк не повинна розглядатися, як привід для реабілітації колишніх формалістичних гріхів, що походили від буржуазно-естетських вправ, від нехтування ленінських принципів партійності мистецтва [14, с. 10]. У 1963 р. у державній постанові «Про чергові завдання ідеологічної роботи партії» підкреслюється необхідність «вести безкомпромісну боротьбу проти будь-яких ідейних хитань, проповіді мирного існування ідеологій, проти формалістичного трюкарства, сірості та ремісництва в художній творчості, за партійність і народність радянського мистецтва — мистецтва соціалістичного реалізму» [18, с. 5]. Партійні директиви підтримувало і офіційне мистецтвознавство; зокрема, І. Грабар у передмові до збірки статей «Проти ревізійонізму в мистецтві та мистецтвознавстві» зазначав: «Реалізм — правдиве зображення життя — не може застаріти, як не може застаріти саме життя, а усілякі там кубізми, супрематизми, абстракціонізми дійсно застаріли вже сорок років тому. Ми, старше покоління, добре це знаємо; ми пам'ятаємо опуси Кандинського і різні трикутники та квадрати Малевича. Нікого з нас не може обманути псевдоноваторство формалістів» [19, с. 8].

Перші роки 1960-х відзначаються новим наступом на мистецтво, що проходив під гаслом «бо-

ротьби з абстракціонізмом», до якого потрапляли найрізноманітніші формально-пластичні спрямування. Етапною подією цієї компанії став відомий візит М. С. Хрущова у 1963 р. на виставку «30-річчя МОСХу», де безапеляційній невігласкій критиці були піддані твори сучасних художників, засвідчивши справжні виміри тогочасної «свободи мистецтва». До кінця 1960-х багато імен, що цікаво заявили про себе під час «відлиги», зникають з офіційної художньої сцени або вкрай рідко зустрічаються на виставках. Сучасні дослідники назвуть «відлигу» часом «напівправди і камуфляжу сталінщини» [9, с. 122]. «Тим більше, що перехід до жорсткого нагляду за культурою, розпочатий у 1962–1963 рр., завершився у 1968–1969 рр. Фактично відбувся поворот до практики «культурного» періоду, до традицій ждановщини. Механізм планомірного, систематичного таємничого політико-ідеологічного контролю, що залишався незмінним, доповнювався періодичними викривально-каральними кампаніями, характерними для «класичного сталінізму» [2, с. 252].

У середині 1960-х «відлига» завершиться. І хоча її відгомін так чи інакше буде присутній у житті країни, вторгнення радянських військ у 1968 р. до Чехословаччини продемонструє прихований зміст спливаючого десятиліття...

Найбільш цікавий та плідний період творчого життя А. Сумара повністю укладається в роки «відлиги». Молодий художник відвідує виставки у Москві, багато читає, уважно аналізує твори класиків модернізму по репродукціях. Вже у перших його роботах окреслюється коло митців, які його особливо цікавлять. Це Матісс, Пікассо, Міро, Клеє, Мондріан... Вивчаючи їхні роботи, уважно аналізуючи особливості художньої мови, він вилучає з них те, що було близьким і прийнятним його естетичним уявленням. Його картини — кілька портретів («Портрет Асти з букетом конвалій», «Портрет Асти», обидва — 1957; «Павлик», 1962), композиція з людською фігурою («Тераса», 1959) та пейзажі, у яких реальні мотиви трансформуються у площинно-декоративні структури. Однак тут суто особиста позиція ху-

дожника, його індивідуальні творчі зацікавлення відбивають ті нові естетичні уподобання, що загалом відзначали нове молоде мистецтво.

На межі 1960-х у художньому середовищі розгортається широка дискусія про «сучасний стиль». Початком її стала стаття мистецтвознавця Н. Дмитрієвої «До питання про сучасний стиль у живописі» [6]. Реалістична основа мистецтва під сумнів не ставилася; йшлося про право художника на образну умовність, про модернізацію зображальних засобів, які мали відповідати сучасному світосприйняттю «нової доби науково-технічного прогресу». Під час дискусії формальні ознаки цього нового мистецтва були перераховані, і досить детально: «...лапідарна, підкреслена виразність, залежність більше від логіки, ідеї та почуття, ніж від логіки безпосередньо-емпіричного сприйняття. В галузі рисунка можна помітити певне спрощення форми, підкреслене її загальною емоційністю задуму, експресивне посилення тих чи інших сторін за рахунок відсунення інших, а також зростаючу роль контуру, силуету, лінії. У колориті наростає прагнення художників до підвищеної колористичності, до дзвінкого, відкритого кольору — у противагу тій живописності, де діяла тенденція до розчинення сили кольору у тональних гармоніях» [5, с. 9]. Висловлювалася думка про те, що тепер у мистецтві «зникла необхідність в ілюзорних побудовах і з'явилося прагнення обмежити простір картини реальними можливостями самої площини», «звуження простору картини, що переноситься ніби в ящик, де воно не відтворюється, а конструюється» [17]. Прикметами сучасного мистецтва ставали лаконічність, простота сюжету та загальної концепції, відсутність деталізації й та «енергія узагальнення», що мала концентруватися у самій живописній мові.

У творчих спрямуваннях молодого А. Сумара ці тенденції знаходили безпосереднє віддзеркалення. Його картини чи не найяскравіше відтворюють цю нову образність — місто, побачене крізь призму модерного мистецтва, відчуття сучасності, пошуки нового і прагнення вільного висловлювання... Однак, напевно, у нього вони на-

бували особливої формальної визначеності, тісно пов'язані з тим досвідом класики модернізму, що цікавила його найбільше. Проте показово, що особливості його художнього бачення були далекими від абстракціонізму, який на той час являвся для радянських митців найбільш прямим і безпосереднім виразом незалежності та свободи. Йшлося про інше — про намагання виділити з вражень реальності найсуттєвіше, знайти в предметі його пластичні формоутворюючі риси, проаналізувати композиційні можливості кольору.

Художник зображував те, що бачив навколо: київські вулиці, парки та подвір'я («На схилах Володимирської гірки», 1957; «Композиція з каштанами», 1958; «Вулиця Леніна», 1959; «Хрещатик», 1959; «Нічне подвір'я», 1959; «Березень», 1959; «Подвір'я», кінець 1950 — поч. 1960-х; «Володимирська гірка», 1960; «Бульвар», 1961; «Золоторітський сквер», 1962; «Бульвар Шевченка», 1962; «Бульвар Шевченка-2», поч. 1960-х); вулиці Ялти («Ялта», 1960; «Вулиця в Ялті», 1961); інтер'єри власної квартири («Інтер'єр», 1958; «Інтер'єр з червоною картиною», 1959; «Майстерня художника», поч. 1960-х). У кожному з них художник шукає визначальний пластичний мотив, який концентрує головні риси архітектури й простору, узагальнюючи його складові, виділяє структуру кольорових елементів, підкреслює їхню площинність, декоративність, в окремих творах — майже орнаментальність. Проте реальний сюжетний мотив, що привернув увагу художника, не зникає, не розчиняється під авторським поглядом, залишається цілком упізнаваним, але таким, що демонструє перш за все структурну логіку, внутрішню будову, кольорово-ритмічну суть. Трансформуючи сприйняття природи у кольорово-площинні композиції, художник у більшості творів залишається «в межах реальності», «конструюючи» простір, відтворюючи його «пластичну формулу». Як, наприклад, у полотні «На схилах Володимирської гірки», де славетний історичний пейзаж зображений знизу, що «створює ефект <...> майже фронтального накопичення планів, що ніби виростають перед глядачем»

[1, с. 26]; у «Бульварі Шевченка» з його відомими вертикалями тополь, що й стають головними елементами картини; або в «Бульварі», де несподіваний ракурс композиції — зверху, з вікна — зображує міські дахи крізь гілки дерев...

Однак головним для художника залишається цілісність мистецького простору полотна, його самозаконність та взаємопов'язаність його елементів. Варто навести слова Пікассо, чи не найулюбленішого художника А. Сумара, збірка висловлювань якого, до речі, вийшла друком в СРСР у 1957 р.: «Абстрактного мистецтва взагалі не існує. Завжди потрібно з чогось починати. Пізніше можна вилучити всі сліди реального. І в цьому немає нічого страшного, тому що ідея зображеного предмета вже встигла залишити в картині невитравний слід. Ідея предмету — ось що спершу дає поштовх художнику, примушує працювати його мозок, запалює його почуття. Ідеї і почуття знайдуть своє відображення в картині. <...> Вони утворюють з картиною єдине ціле, навіть коли їхньої присутності більше не розрізнити» [16, с. 19–20]. У свою чергу, розповідаючи про свої картини, А. Сумар пізніше буде розмірковувати: «Якщо з живопису вилучити сюжет, навіть не сюжет, а співвідношення з реальним світом, то вилучається величезний шар змісту. Мені цікаве це. Якщо це сюжетна композиція, мені цікаво, у яких взаєминах художник з цим сюжетом; якщо це не сюжет, то у яких він взаєминах з традицією у цьому жанрі. Загалом, існує безліч речей, котрі зникають, якщо робота повністю абстрактна» [1, с. 13]. А тому молодий художник у своїх картинах не відмовлявся від предмету, а саме редукував його форми до певної пластичної формули, до узагальнення. Пікассо він присвятить одну із своїх картин — «Ах, Пабло!» (1962). У доробку художника вона виявиться чи не найбільш умовною. Однак і тут поєднання геометричних форм (трикутників, прямокутників, кола), гармонійна природність кольорів залишаються близькими до його міських пейзажів, в яких він зазвичай поєднував різні ракурси, «розкладаючи» реальні форми на площини

ні, переводячи їх у певні образні «плани місцевості». Як, до речі, відбулося у картині «Станція Нахабцево» (1959), де художник у вільній стилістиці дитячого малювання наче ретельно «перераховував» на чорному глибокому тлі елементи підмосковного пейзажу: залізничні колії, блиск водоймища, ялинковий ліс та ін., трансформуючи реальний мотив у легкі кольорові візерунки.

Його творчість надихалася оточуючим світом. Однак властива художнику суто пластична фантазія легко перетворювала цей світ на виразні умовно-декоративні структури... У його доробку є ще один твір, присвячений Пікассо — «Ескіз композиції у стилі Пабло Пікассо» (поч. 1960): порівняно з іншими роботами А. Сумара, цей кольоровий малюнок менш геометричний та площинний; можливо, тут темою його авторського аналізу стали ті взаємодії м'яких органічних та конструктивних елементів, що вражають у творах Пікассо, чий талант формальних перетворень та гостре аналітичне бачення, безумовно, зачарували молодого митця.

...Варто підкреслити, що саме в роки відлиги, після виставок у Москві та Ленінграді «Великий Пабло» стає чи не найпопулярнішим у СРСР художником. Комуніст, член Президії Всесвітньої ради миру, автор славетного малюнку «Голуб миру», що став символом боротьби та солідарності, лауреат Міжнародної премії миру поставав як найбільш значущий художник у мистецтві ХХ ст., уособлюючи для радянських митців ту сучасність та творчу свободу, якої вони так прагнули. Мабуть, тема «Пікассо в творчості радянських художників» варта окремого дослідження. Тут же можна нагадати, що до його творчості зверталися і її обговорювали широке коло митців. Так, на початку 1960-х Василь Єрмилов працював над проектом «Пам'ятника Пікассо», пізніше представленому на його персональних виставках у Харкові в 1963 та 1968 рр. А запальна «полеміка з Пікассо» ставала частиною тих дискусій про нове національне мистецтво, яке надихало митців Клубу творчої молоді у Києві (1959–1964), — про що свідчать, зокрема, листи Алли Горської, де творчість Пікассо не-

сподівано характеризується як «прояв світового міщанства» [21, с. 52]. Парадоксальність ставлення до великого художника в СРСР досить чітко було сформульоване німецьким критиком К. Фарнером, який відзначав: «... кордони Америки закриті для людини та громадянина Пікассо, але картини його там бажані гості; кордони СРСР відкриті для Пікассо — людини та громадянина, але його картини в СРСР зовсім небажані» [16, с. 81]. Подібне ставлення знайде відображення також і в офіційному сприйнятті творів А. Сумара...

Помітне місце серед мотивів, що приваблювали художника, посідав мотив з вікном та балконом з огорожею. Можливо, окрім виразної декоративності, яка цікавила тут художника, цей сюжет мав і певний концептуальний зміст, де вікно та балкон його квартири ставали місцем «переходу» просторів — від внутрішнього, приватного до зовнішнього... Вже одному з перших з них — це «Балкон» 1958-го р. — властиві ті елементи, які буде використовувати художник у своїх подальших творах: чітке розділення полотна вертикальними та горизонтальними лініями, поєднання геометричних та вільно-органічних форм, орнаментальне трактування рослин і квітів, яскравість кольорових площин. У «Вікні з кактусами» (1960) та «Червоному вікні» (1961) реальні мотиви трансформуються в орнаментальні композиції; у «Великому вікні» (1961) поєднуються гостре експресивне малювання з кольоровою живописністю; а у «Червоному вікні-2» вже знайомі елементи стають більш умовними, міцно поєднані густим вохристом тлом... Кілька творів зображують вуличний ліхтар («Ліхтарик», «Ліхтарик-2», — обидва 1960 р.), чия примхлива вигнута форма концентрує навколо себе геометричність композиції.

У деяких роботах художник залишає полотно незагрунтованим, його цупка фактура та природність кольору перетворюються на елементи загального рішення. Деякі написані на накривці старої валізи...

Зібрані разом картини художника демонструють не тільки певну еволюцію його творчого мислення, але й той діапазон можливостей,

який вони перед ним накресливали. Адже, відверто використовуючи певні мотиви та прийоми з творів класиків модернізму, художник інтерпретував їх у свій спосіб, наповнював власним особистим відчуттям і баченням. І хоча коло «сюжетів», до яких він звертався, було досить обмеженим, у кожній роботі він наче свідомо вирішував нові пластичні завдання, випробовував шляхи подальшого розвитку. Розглядаючи їх сьогодні, очевидними стають не тільки живописне обдарування митця, притаманна йому особлива культура кольору, що несе в собі «класичне» відчуття кольорових співвідношень, але й радість від малювання, насолода від фарби, що слухняно вкриває полотно, і справжня, трохи недбала майстерність... В той же час образно-емоційний діапазон цих творів був досить широким, — хоча, безперечно, обрана ним художня мова не передбачала безпосередньої емоційності. Поряд з яскравими декоративними полотнами у творчості художника виникають темні, глибокі, напружені композиції, які, напевно, і дали підставу Б. Лобановському пізніше писати про «таємничі, дещо похмурі полотна Сумара» [13, с. 38].

На початку 1960-х квартира родини Сумарів на розі вулиць Володимирської та ім. Леніна (тепер — ім. Б. Хмельницького) була одним із тих місць, де збиралась інтелігенція. В оточенні молодого художника були присутні письменник Віктор Некрасов, матері якого він подарував тоді свою картину під назвою «Квіти для Зінаїди Миколаївни Некрасової»; мистецтвознавець Борис Лобановський; архітектор, художник, музикант, теоретик мистецтва та автор своєї рідної теорії «музики світла» Флоріан Юр'єв.

Чи не під його впливом і сам А. Сумар захопився тоді кольоро-музикою. Вперше його аркуші з циклу «Колір та музика» (серед. 1960-х) були представлені на виставці 2014 р., яка відбулася в НХМУ. І, хоча художнику не вдалося створити власну концепцію кольорово-музичного синтезу, 17 аркушів циклу, що збереглися до сьогодні, свідчать не тільки про неабиякий інтерес до теми, а й про суто кольорово-ритмічні експерименти

автора. Між тим, інтерес до цієї теми був не випадковим: на початку 1960-х він був помітною тенденцією в радянському мистецтві. Центри його дослідження існували в Казані, Калінінграді, Ленінграді, Москві. В Україні синтезом кольору та музики займалися інженер Ю. Правдюк у Харкові, О. Соколов в Одесі, Ф. Юр'єв у Києві. На початку 1962-го до друку була підготовлена його монографія «Музика кольору», однак обвинувачена тоді у «абстракціонізмі», вона вийшла у світ лише через десять років — і зразу ж стала бібліографічною рідкістю... Однак, на відміну від Ф. Юр'єва, який будував свою концепцію на науковій основі, розглядаючи «музику кольору» як самостійний спосіб художнього мислення, Анатолій Сумар, як свідчать його малюнки, йшов своїм шляхом. Аркуші під назвами «Композиція з помаранчевим акордом», «Композиція з зеленим акордом», «Композиція на чорному тлі» та ін. фактично зображають розфарбовану фортепіанну клавіатуру, яка поступово, наприклад, у «Композиції з подвійним кольорорядом» або у «Зеленому інтервалі» перетворюються на гармонійні геометричні абстракції... Проте «ключ» до цих творів автор не залишив. Як свідчать близькі, його надихала перш за все музика Й. С. Баха, чия побудова базується на визначеній темпоральній основі. Як вважає В. Сахарук: «Попри свою експериментальну спрямованість, праці з циклу «Колір та музика» сповнені формальної та естетичної логіки — яка, зокрема, зближує їх з проблематикою абстрактного мистецтва. І все ж художник залишився вірним собі — він лише розширив межі творчих інспірацій, замінивши реальність довколишнього світу реальністю музики» [1, с. 17].

...Свої роботи А. Сумар не експонував. З ними могли познайомитися лише його друзі та гості. Серед останніх, зокрема, — Ренатто Гуттузо, який на початку 1960-х відвідав Київ; поет Євген Євтушенко, котрий на одному із своїх творчих вечорів у Києві назвав Сумара кращим художником світу [1, с. 14]...

Вперше кілька картин художника були представлені у 1962 р. на невеликій Виставці-огляд

ді робіт молодих архітекторів у Києві. Разом з ним в ній брали участь Ф. Юр'єв, Б. Лекарь та ін. Виставка привернула увагу, їй було присвячено кілька статей у київському журналі «Строительство и архитектура»; у кожній з них згадувався молодий А. Сумар, відзначалися його картини [4, 10, 12]. Та найголовніша «рецензія» на творчість художника пролунала пізніше, у промові першого секретаря ЦК компартії України М. Підгорного, що мала назву «Жити і творити для народу в ім'я торжества комунізму», виголошена на нараді активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963 р. В ній зазначалося: «Абстракціонізм, проти якого партія зараз веде рішучу боротьбу, і є отим саме «буржуазно-анархістським індивідуалізмом», що знайшов поширення у капіталістичних країнах. Партія категорично засуджує спроби вирощувати потворні пагінці абстракціонізму на радянському ґрунті. <...> До секції молодих архітекторів Спілки архітекторів України потрапив якийсь Суммар, що вже довгий час нахабно популяризує модернізм і сам наслідує абстракціоністів. <...> Торік він взяв участь у республіканському огляді творчості молодих архітекторів, де виставив три картини — абстракціонізм чистої води... Все це, товариші, не дитячі невинні забави і витівки. Якщо на подібні факти не звертати уваги і не вживати своєчасно необхідних заходів, то вони можуть завдати великої шкоди розвитку радянської літератури і мистецтва» [8]. Серед інших митців, які були піддані критиці, в цій промові згадувались письменник В. Некрасов, поети І. Драч та С. Голованівський. Чому саме молодий архітектор, чий юнацькі роботи вперше були представлені публіці, став об'єктом ідеологічної критики, пояснити непросто. Можливо, для кампанії «боротьби з формалізмом та впливами Заходу» в Києві був потрібен художник, а на тогочасних виставках нікого більш «підходящого» не трапилося. А може, далася взнаки активна участь А. Сумара при підготовці Виставки-огляду та її обговоренні у Спілці архітекторів...

Аналізуючи ситуацію «відлиги», П. Вайль і О. Геніс пізніше писали: «Жахлива за своїм розмахом кампанія проти «формалізму», здавалося, була прямим протиріччям всьому характеру 1960-х. Адже нові форми мистецтва віддзеркалювали потребу суспільства у перебудові. <...> Хрущов справедливо побачив у модерністах людей, які хочуть і, напевно, можуть внести ідею альтернативи у суспільство, скріплене єдиною ідеологією. Купка абстракціоністів протиставляла колективу особу. І — головне — у цієї особи не було мети, окрім самовираження» [3, с. 36–37]. Однак ця «незацікавленість» і здавалася небезпечною — адже вона вивільняла людину з тенет системи, якій були підпорядковані всі елементи суспільства і культури. «Незрозумілість» абстракції, її повна позаідеологічність трактувалася як головна загроза соцреалістичному мистецтву. У 1963 р. виходить друком книга О. Лебедева «Проти абстракціонізму», котра на довгі роки визначить державну позицію стосовно будь-яких проявів індивідуалізації формального художнього вислову.

...Після 1963 р. Анатолій Сумар припиняє займатися живописом. За попередні роки він створив 50 картин, з яких залишилося близько половини. Що ж відбулося? Як буде пояснювати сам художник: «Пару разів викликали, питали, що я собі думаю... Все якось змінилося. Потрібно було виправдовуватися, доводити, за щось боротися, щось відстоювати. Для мене це було безглуздом, смішним. Я відчував, що все це нікому не потрібно...» [20]. «З'явилася родина, потреби якої стали більшими у порівнянні з тим, що я заробляв. Друга причина — хотілося пізнати, чим є живопис ХХ ст., і чим він відрізняється від живопису ХІХ, до прикладу. І коли я зрозумів, що з цим питанням розібрався, завдання-мінімум було виконане. Крім того, я намагався робити цікаві речі, які виявилися мені не під силу» [1, с. 17].

Б. Лобановський коментував ситуацію по своєму, пов'язуючи її із переїздом родини з центру Києва до квартири у новобудовах: «Місто надихало... Усе закінчилося, коли майстра <...> оселили у малогабаритному помешканні на якомусь,

здається, п'ятому, поверсі, на стандартному шосе за колишнім Бабиним Яром. Оточення зникло, таємничість виявилася випрасованою, бажання не зникло, а якимось затихло. <...> Художник продовжував працювати у дизайні, виконував надзвичайні іграшки, вигадливі й опрацьовані за формою, але таємничий дух вже не знаходив собі місця посеред фанерних перегороджень нового житла» [13, с. 38]. Можливо, мистецтвознавець по-своєму мав рацію. Однак особливої уваги варта висловлена ним думка про трагічну «провокативність» «відлиги», що «знецніла і поховала незчисленну кількість щирих поривань до чогось нового» [13, с. 32].

Ні, не була «відлига» лише часом «радісних сподівань». Вона супроводжувалася ідеологічними чистками, офіційною державною брехнею, двозначністю, лицемірством, що жорстко позначилися на долях тих ідеалістів, що повірили у зміни. Саме вони і створили унікальні твори — «останнє, можливо, романтичне явище в мистецтві всього модернізму — явище (в силу якоїсь дивної соціальної долі) дуже чисте, безпосереднє, живе і тим самим надзвичайно цікаве як фено-

мен. Такого, загалом, ніде більше не могло бути. Ніде і не було» [11, с. 20].

...Вдруге картини художника з'явилися перед глядачем майже через тридцять років, у 1990-у, на виставці «Українське мал.-арт.-ство 1960–1980-х років. Три покоління українського живопису» (куратори Г. Скляренко, О. Кузьянець), що експонувалася у Києві та в м. Одесі. Потім було кілька публікацій, виставок у Києві, кожна з яких все більше привертала увагу до творчості та долі митця. Сьогодні доробок А. Сумара постає як надзвичайно цікаве явище українського мистецтва років «відлиги», що репрезентує ті особисті шляхи опанування живопису модернізму, які й визначили одну з показових тенденцій часу. Не вступаючи у політичні конфронтації з радянським режимом, мистецтво «відлиги» протиставляло соцреалізму власну творчу зацікавленість, право вибору традицій і художніх мов, кінець кінцем — свободу індивідуального вислову. Цей досвід не втрачає своєї актуальності, як не втрачає актуальності художня щирість та відкритість, захопленість творчістю і пристрасне бажання зрозуміти закони живопису.

1. Анатолій Сумар : каталог творів [Текст] / Авт.-упоряд. В. Сахарук. — К. : ІПСМ НАМ України, АДЕФ-Україна, 2014. — 176 с.
2. Баран В. Україна 1950–1960-х : еволюція тоталітарної системи [Текст] / Володимир Баран. — Львів : МП Свобода, 1996. — 447 с.
3. Вайль П. 60-е : мир советского человека : долгое поколение [Текст] / Петр Вайль, Александр Генис. — 2-е изд. — М. : АСТ:CORPUS, 1998. — 432 с.
4. Головка Г. Мужают молодые архитектурные кадры [Текст] / Григорий Головка // Стр-во и архитектура. — 1962. — № 9. — С. 3–4.
5. Дмитриева Н. Изображение и слово [Текст] / Нина Дмитриева. — М. : Искусство, 1962. — 316 с.
6. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи [Текст] / Нина Дмитриева // Творчество. — 1958. — № 6. — С. 9.
7. Другое искусство : Москва : 1956–1976 : к хронике художественной жизни [Текст] : в 2 т. — М. : Моск. коллекция, СП «Интербук», 1991. — Т. 1. — 304 с.
8. «Жити і творити для народу в ім'я торжества комунізму» : промова товариша М. В. Підгорного на нараді активу інтелігенції та ідеологічних працівників республіки 9 квітня 1963 року [Текст] // Рад. культура. — 1963. — № 29. — 11 квіт.
9. Зарецький О. Українські шестидесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР [Текст] / Олексій Зарецький // Сучасність. — 1995. — № 4. — С. 113–125.
10. Иванов И. Секция молодых архитекторов [Текст] / Иванов Игорь // Стр-во и архитектура. — 1962. — № 9. — С. 32.

11. Конференция на фоне выставки [Текст] // Декоративное искусство. — 1991. — № 7. — С. 18–26.
12. *Лекарь Б.* Живопись и графика на выставке молодых архитекторов [Текст] / Борис Лекарь // Стр-во и архитектура. — 1962. — № 9. — С. 34–35.
13. *Лобановский Б.* Киевские анахореты. Обращение к абстрактным формам в творчестве ряда киевских художников [Текст] / Борис Лобановский // Византийский ангел. — К., 1997. — № 3. — С. 31–40.
14. Матеріали другого з'їзду художників України [Текст] // Мистецтво. — 1956. — № 3. — С. 3–10.
15. *Михайлов А.* Об измышлениях «Лайфа» и действительности советского искусства [Текст] / Александр Михайлов // Творчество. — 1960. — № 8. — С. 20–21.
16. *Пикассо П.* Сборник статей о творчестве [Текст] / под ред. и с предисл. А. Владимирского. — М.: Изд-во иностр. л-ры, 1957. — 116 с.
17. *Поляков В.* Проблемы, рожденные жизнью [Текст] / Виктор Поляков // Моск. художник. — 1962. — № 6. — С. 3.
18. Постановление ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии» [Текст] // Искусство. — 1963. — № 7. — С. 3–5.
19. Против ревизионизма в искусстве и искусствознании [Текст]: сб. статей. — М.: Искусство, 1959. — Вып. 2. — 189 с.
20. *Склярєнко Г.* Анатолій Сумар — зустріч через тридцять років [Текст] / Галина Склярєнко // Культура і життя. — 1995. — № 34. — 30 серп.
21. Червона тинь калини: Алла Горська: листи, спогади, статті [Текст]. — К.: Спалах, 1996. — 240 с.

Склярєнко Г. Я. Творчість Анатолія Сумара (1933–2006): Парадокси «відлиги»

Анотація. В статті ґрунтовно аналізується творчість досі маловідомого в Україні художника Анатолія Сумара, яка, між тим, суттєво доповнює картину вітчизняного мистецтва періоду «відлиги». Інтерес до мистецтва світового модернізму, творчість класиків якого (Пікассо, Матісса, Леже, Клеє, Мондріана та ін.) саме з другої половини 1950-х стала повертатися до радянського глядача, спонукав художника до створення яскравих живописних полотен, що у свій спосіб віддзеркалили пошуки сучасної мови живопису та «сучасного стилю» 1960-х. Короткий творчий шлях художника, який займався живописом протягом 1957–1963 років, був тісно пов'язаний із культурно-суспільною ситуацією та ідеологічними наступами на мистецтво.

Ключові слова: модернізм, ідеологія, живопис, сучасність.

Склярєнко Г. Я. Творчество Анатолія Сумара (1933–2006): Парадокси «оттепели»

Аннотация. В статье детально анализируется творчество до сих пор малоизвестного в Украине художника Анатолия Сумара, которое, между тем, существенно дополняет картину отечественного искусства периода «оттепели». Интерес к искусству мирового модернизма, творчество классиков которого (Пикассо, Матисса, Леже, Клее, Мондриана и др.) именно со второй половины 1950-х стало возвращаться к советскому зрителю, подвигло художника на создание ярких полотен, по-своему отразивших поиски современного художественного языка и «современного стиля» 1960-х. Короткий творческий путь художника, занимавшегося живописью на протяжении 1957–1963 гг., был тесно связан с общественно-культурной ситуацией и идеологическими притеснениями искусства.

Ключевые слова: модернизм, идеология, живопись, современность.

Sklyarenko G. Works of Anatoliy Sumar (1933–2006): Paradoxes «of thaw»

Summary. In the article is analysed work of Anatoliy Sumar small known in Ukraine artist, that, meantime, substantially complements a picture home art of period «of thaw». The interest in the art of world modernism, work of classics of that (Picasso, Matisse, Léger, Klee, Modrian of and other) exactly from the second half of 1950th began to go back to a soviet spectator, brought an artist over to creation of bright pictures, in its own way reflecting the searches of modern artistic language and «of modern style» 1960th. The short creative way of artist engaging in painting from 1957 to 1963 was closely associated with publicly-cultural situation and ideological oppressions of art.

Keywords: modernism, ideology, art, modernity.