

Галина Скляренко
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
(Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України)

Galyna Sklyrenko
Candidate in Art History,
senior researcher
(Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine)

Galyna2010@ukr.net +38 (097) 441-06-25 orcid.org/0000-0001-5878-6147

ТВОРЧІСТЬ ЮРІЯ ЛУЦКЕВИЧА (1934–2001) В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

WORKS OF YURIY LUTSKEVICH (1934–2001) IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Анотація. Проаналізована творчість київського живописця Юрія Луцкевича — одне з яскравих та показових явищ українського малярства, котра прокреслила його розвиток з 1960-х років та віддзеркалила важливі тенденції художньої свідомості епохи. Зокрема — кризу соцреалістичної доктрини, що гостро позначилася з періоду відлиги, звернення до широкого кола мистецьких традицій, а разом з тим — і зміни у художньому житті, формування шару так званого «дозволеного мистецтва», що відбило як загальну еволюцію культурної політики післярадянських десятиліть, так і переорієнтацію творчої свідомості, звернення до позарадянського художнього досвіду.

Ключові слова: живопис, радянське мистецтво, необароко, культурний контекст.

Постановка проблеми. Вітчизняне мистецтво другої половини ХХ століття — від відлиги до незалежності — складає важливу епоху в національній художній культурі. Актуальність його дослідження ґрунтується на вагомості та впливовості започаткованих нею культурно-мистецьких процесів, які суттєво урізноманітнили художні спрямування, висунули новий яскравий митців. Творчість Ю. П. Луцкевича — одна з найпоказовіших в цьому контексті. Її особливості тісно пов'язані із київським мистецьким середовищем, а еволюція відбила характерні етапи у художній свідомості часу, авторську інтерпретацію мистецького досвіду, у якому помітне місце зайняли, зокрема, національні традиції та спрямування раннього модернізму. Дослідження творів художника складає важливу сторінку в історії українського мистецтва, додає нові аспекти у її загальному висвітленні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що роботи Ю. Луцкевича експонувалися загалом на майже двадцяти персональних та на численних республіканських, всесоюзних та міжнародних виставках, його творчість ще не знайшла широкого висвітлення. На сьогодні їй присвячені лише поодинокі статті у періодичних виданнях, мистецтвознавчих збірниках та у каталогах виставок. Це статті А. Макарова [12], О. Петрової [14], А. Ревенко [11], Г. Скляренко [15], О. Соловйова [17]. У даній публікації доробок митця розглядається на тлі загальної еволюції художнього життя та культурно-суспільних змін в країні.

Мета статті — проаналізувати творчість Ю. Луцкевича, визначити її головні етапи та особливості, окреслити місце художника у складному

розшаруванні мистецьких спрямувань в українському малярстві пізньорадянських десятиліть та другої половини ХХ століття в цілому.

Виклад основного матеріалу. Творчість Юрія Павловича Луцкевича належить, мабуть, до чи не найбільш улюблених глядачами явищ українського живопису другої половини ХХ століття, певною мірою синтезуючи особливості київського художнього середовища, на формування якого вплинула історична атмосфера старовинного міста, що змішувала між собою різноманітні творчі спрямування, епохи, культурні й національні міфи, де жива еклектичність окреслювала мистецький простір, у якому попри індивідуальні пошуки виникала особлива внутрішня спільність. В малярстві прикмети «київської школи» позначилися тяжінням до виразної живописності, що зазвичай виростала з вражень від природи, певної формальної поміркованості, де важливим було наслідування традицій, котрі позначилися з кінця ХІХ століття, в часи, коли увага до натури поєднувалася із ранніми модерністичними імпульсами — імпресіоністичними та декоративно-кольоровими, а ще — тяжінням до «чистого мистецтва», далекого від соціальної проблематики... Малярство Ю. Луцкевича найтісніше пов'язане з цим київським середовищем, більше того — народжене цим містом. І хоча на своєму шляху його творчість зазнала певної еволюції, чутливо відгукуючись на запити часу, її головний зміст та прикмети залишалися незмінними, репрезентуючи нестримну вітальність, «радість та оптимізм», те мистецтво, що існує в просторі культури, естетичної фантазії, ніби не переймаючись драмами життя. Та й сам художник, зда-

ється, постійно підтримував цей образ — митця-артиста, іронічного гедоніста, що сприймає навколишній світ як величезне полотно, по якому так чудово писати слухняними фарбами. Він і пішов з життя як справжній живописець — на етюдах, серед природи, з пензлем у руках...

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

Отже, Юрій Луцкевич народився 1934 року в місті Кировограді (тепер — Кропивницькому). Його «родинна історія» досить типова для людей його покоління: дід по матері — протоієрей, настоятель кафедрального собору в Кировограді — був розстріляний у 1937 році; батько, інженер за фахом, — вбитий німцями у 1944-му... Але ці трагічні обставини зовні наче не вплинули ані на його вдачу, ані на творчість. Юрій Луцкевич був обдарований чудовим та рідкісним вмінням за будь-яких обставин знаходити навколо радисті та наснагу, переносити їх у повсякдення та у свої полотна... Та й сама його творча біографія розпочиналася як цілком успішна, навіть зразкова: у 1953 році він із золотою медаллю закінчив Київську республіканську художню школу, у 1959-му — на «відмінно» — живописний факультет Київського художнього інституту. У 1959–1962 рр. викладав живопис та малюнок у Київському училищі декоративно-прикладного мистецтва, з 1960-го постійно брав участь у республіканських, всесоюзних та закордонних виставках, у 1962–1965-му — навчався у Творчих майстернях Академії мистецтв СРСР у Києві, у 1966-му вступив до Спілки художників. У 1960-ті, як і багато інших митців його покоління, що прагнули змін та оновлення художнього життя, активно залучився до громадської роботи, був членом різних молодіжних комісій (зокрема — фізкультури та спорту) у Спілці, більше того — на хвилі популярної тоді ідеї «реформувати систему із середини» став членом КПРС. Але суспільні ілюзії поступово розвіялися, вичерпався і громадський ентузіазм, не підтриманий реальністю... Та й головним у його житті було перш за все мистецтво, що дедалі більше захоплювало та надихало. Не випадково дружне та творче коло Луцкевича із самого початку його життя складало зовсім не «номенклатурні» художники, а ті, з іменами яких були пов'язані інші, несоцреалістичні мистецькі спрямування: Зоя Лерман (1934–2014), Ігор Григор'єв (1934–1977), Олексій Орябинський, Галина Григор'єва, Валерія Спиридонова, Яким Левич...

1960-ті стали для Ю. Луцкевича, як і для багатьох молодих художників його покоління, складним часом вибору творчого шляху, пошуків своєї ху-

дожньої мови, своїх тем, свого місця в мистецтві. Соцреалізм давав тріщину, крізь шпарини у, здавалося б, майже, монолітній художній системі почали пробиватися інші струмені, увиразнюватися різноспрямовані творчі голоси. І хоча загальні засади радянського мистецтва залишалися незмінними, саме з відлиги в коло дискусій повернулися неможливі до того обговорення «творчих пошуків», «проблеми авторської індивідуальності», вибору художньої мови, що мала відбивати нові реалії життя. Інтереси молодого художника вже з перших самостійних кроків у мистецтві йшли осторонь пропагандистських «тематичних картин» на ідеологічні сюжети. І хоча надалі, як і більшість тогочасних митців, він активно підробляв у Худфонді, маючи «колгоспні свята» чи «зустріч Гагаріна з дітьми в Криму», навіть ці його роботи були далекими від соцреалізму, перетворювали сюжети на звичні жанрові сцени, позбавлені пафосу й визначеної ідеологічної спрямованості, та й були у першому його доробку зовсім не головними. Вже з перших творів було зрозуміло: Юрій Луцкевич — справжній живописець, який володіє винятковим даром вільного відчуття фарби, тою «легкістю» опанування самого матеріалу малярства, що перетворює процес накладання фарби на полотно у захоплююче просторове дійство. Як зазначить пізніше його друг, проникливий живописець Яким Левич: «Твори... Луцкевича — про те, яке щастя мазати фарбами по полотну. Він блискуче володів самим матеріалом живопису — фарбою, яка йому не пручалася, у нього, здавалося, не було того болючого конфлікту з полотном, який переживають багато художників» [5, с. 61]. Далекий від будь-якої радикальності у мистецтві, прихильник радше поміркованих та традиційних шляхів, у своєму малярстві він створив свій образний світ, позначений індивідуальною манерою художника та його світосприйняттям.

Проте свої теми та свою художню мову він знайшов не зразу. На хвилі популярної у 1960-х «суворої романтики дальніх країв», в пошуках нових вражень та нового досвіду він здійснив творчі подорожі до Сибіру; пізніше, вже у 1974-му, — у Заполяр'я, багато їздив Україною, містами Балтії, Грузією... З кожної поїздки привозив численні малюнки, етюди, начерки. Творча уява художника потребувала нового візуального матеріалу, через який він намагався визначити, знайти, окреслити власний простір. 1960-ми позначений і його інтерес до різних графічних технік — малюнку, офорту, аквартинти, він багато працює на папері — в сангіні та акварелі, яка залишиться його улюбленою і надалі. У 2008 році, вже після смерті художника, в НХМУ в Києві відбулася виставка графічної спадщини Луцкевича, де були представлені роботи різних років [11]. Серед них — натурні замальовки («Рибалка», 1956; «Делегатка з США», 1957; «Два чуми», 1974), акварельні етюди, що потім переросли у картини («Інтер'єр із червоними подушками», 1966), закінчені графічні твори («Молода жінка», 1958; «Риболовка», 1964; «Вечірня пісня», 1964; «Азовське літо», 1964; «Двоє», 1965; «Ануш», 1966; «Сажотрус», 1968 та ін.). Можливо, саме в цих роботах найбільш виразно позначився той шлях «внутрішнього звільнення» від настанов соцреалістичної школи, який з кінця 1950-х переживав художник.

Однак поступово живопис став для нього головним, хоча до оформу час від часу він звертатиметься й надалі («Шофер Василь», 1984).

Програмні роботи Ю. Луцкевича 1960-х років були впросто малярськими та написані у Києві. Різноманітні за сюжетними мотивами, вони об'єднані близькою стилістикою, що відображує своєрідний «стиль десятиліття» — відхід від прямої літературної описовості, тяжіння до площинності, пластичного узагальнення, декоративного кольору. Серед творів того часу — «Український театр» (1963), де оживає стилістика наївного малярства, іконопису, бойчуків; «Юнак з кларнетом. Портрет В. Хомкова» (1967) — лірично-експресивний, образно достовірний не лише за своєю натурною схожістю з портретованим — художником та музикантом Віктором Хомковим (1939–2015), а й внутрішнім станом, психологічною напругою, яка виразно контрастує із зовнішньою розкутістю пози, підкреслена насиченим синьо-червоним кольором; зовсім інший — «Портрет Джамбула Джумамбаєва» (1969), композиція якого нагадує малюнки зі східних рукописів, а вільна манера письма та динаміка кольорових плям відсилає до модернізму; картина «На околиці» (1968), де зображено гру у бадмінтон на зеленій галявині, саме ж малярство демонструє фовістичні прийоми зіставлення зелено-червоних кольорів та експресивну динамічність фактури...

І тут художні інтереси та творча еволюція Луцкевича виявляються досить показовими, характерними для багатьох митців його покоління. Як зазначить Б. Лобановський: покоління 1960-х «вже іншими очима дивилося на дійсність, що їх оточувала. Якщо у них і залишилася віра, то тільки в мистецтво, в якому вони шукали свободи для висловлювання своїх почуттів. Починаючи боязкими послідовниками своїх вчителів, вони лише наприкінці десятиліття поступово знайшли свою власну індивідуальність, а важкі 1970-ті стали періодом їхньої творчої зрілості...<...> ...шістдесятники у пошуках традиції звернулися до початку століття...<...> Для українських живописців ця традиція була близькою вже у тому відношенні, що вона спиралася не тільки на живописну культуру Франції, але й на народний примітив, зокрема українську народну картину. А звідси лінія вела в глибини до соковитого українського бароко» [10, с. 71]. Етапи творчості Ю. Луцкевича майже повністю вкладаються у цю схему.

Саме наприкінці 1960-х манера художника змінюється. У 1970–1980-ті він пише свої найбільш відомі твори, доходить тої «бароковості», яка й визначає головне спрямування його малярства. Однак і тут вибір образності та стилістики був не випадковий, обумовлений не лише особистими зацікавленнями художника, закоханого у дивний світ «українського бароко». На межі 1960–1970-х вітчизняне мистецтво увійшло у новий етап свого розвитку, де різноманітні історичні ремінісценції окреслили виразну й потужну тенденцію. Критики писали про «ретро-стиль» 1970-х, позначений відвертим цитуванням історичних стилів, театралізацією сюжетів, щільністю яскравих зображальних тропів, мотивів, образів. Художники все частіше зверталися до мистецтва дорадянської доби, розширюючи діапазон традицій, прийомів, художньої

мови. Однак за історичними стилізаціями приховувався й глибший зміст, спрямований на своєрідний авторський аналіз та переоцінку історії, де минуле, як писав пізніше В. Корнер, перетворювалося на «...інобуття наших сьогоднішніх проблем, через що воно у нас... і не сприймається як певна завершеність, як даність, ні, воно — хоча й минуле — але принципово не закінчене, все могло б бути інакше, все ще можна змінити, на той шлях ще можна повернутися!» Поширеним мотивом та й навіть образною тенденцією у мистецтві ставала «карнавалізація», що певним чином віддзеркалила не лише суто художні, а й суспільно-психологічні зміни в країні [9, с. 169]. В ній знайшла прояв парадоксальність «подвійної свідомості» пізньорадянських десятиліть, розчарування в ідеях відлиги, чий новаційні спрямування виявилися ілюзорними, насамкінець повернувши суспільство до «епохи застою». Як пишуть дослідники: «...60-ті виробили своєрідну адаптацію до умов життя — вміння жити у суспільстві, ставлячись до нього вкрай критично, хоча все ж таки приймаючи його правила...» [16, с. 243]. А тому, якщо пізні 1960-ті стали «періодом відпрацювання формули життя без ілюзій, тобто без майбутнього», то «зрілі 1970-ті» — часом втілення цієї формули в життя [3, с. 94]. «Карнавалізація» була тісно пов'язана із суспільною ситуацією, виступаючи певною дозволеною «інтелектуальною грою» на тлі офіційної застиглості. Карнавал — старовинне свято, пов'язане з перевдяганнями, маскарадом, яскравими діями та гумором, — поставив тут як універсальне уособлення, з одного боку, можливість самовислову, з іншого — гри, перевтілення, відчуття подвійності існування, яке наче розпадалося на окремі, не пов'язані між собою простори та змісти... Відомо, що стилізація як художній прийом передбачає певну відстороненість від свого історичного зразка: «Дивляться наче збоку, здаля — не привласнюють та не імітують чий-небудь стиль, а інтерпретують його театралізовано, маскарадно, розігрують на сучасній сцені...<...> Передбачається наявність “сучасної сцени”, тобто сучасного середовища, ладу іншого, ніж той, яким був народжений стиль, що “розігрується”. Неприхована суперечливість між ними створює ефект, подібний до комічного: в стилізації завжди присутній елемент гумору та іронії...» [8, с. 243]. Проте, аналізуючи пізніше це коло мистецтва, проникливі критики відзначали в ньому й не лише гумористичні підтексти: «Невже не помічаємо ми в них терпкого присмаку туги та печалі... легкого та світлого суму?» — писав, зокрема, М. Воронов [4, с. 24].

«Бароковість» картин Ю. Луцкевича виростала з цього складного, сповненого внутрішніх контроверсій контексту, обумовлена як природою його особистого світосприйняття, так і тою важливою роллю, яку відіграла епоха бароко в історії України. Та й у Києві «бароковість», здається, розлита у самому його ландшафті, де стрімкі мальовничі пагорби потопують у густій зелені, де збереглися пам'ятки старої архітектури, чий форми вражають вишуканою орнаментальністю. Бароковий Київ та його архітектура увійде в картини художника кінця 1980–1990-х... У 1996 році Луцкевич стане ініціатором проведення в Києві, в Національному художньому музеї України, виставки та наукової кон-

ференції «Від бароко до бароко», що мала на меті не лише привернути увагу до українського мистецтва XVII–XVIII сторіч, а й наголосити на особливому значенні його стилістики та образності для художників XX століття. Поряд з картинами самого Ю. Луцкевича на виставці експонувалися твори М. Стороженка (1928–2015) та малюнки архітектора й дослідника барокової архітектури України Д. Яблонського (1921–2001). Велике враження на художника справила тоді книга його друга А. Макарова (1939–2015) — «Світло українського бароко», що вийшла друком 1994 року. Як зазначав на відкритті виставки Луцкевич, А. Макаров сформулював те, що він відчував раніше, сприймаючи бароковість як особливе світосприйняття та світобачення, суголосне його творчим інтенціям, та актуальне й сьогодні. У своїй книзі А. Макаров наголошував: «Людина бароко — наш духовний прототип» [13, с. 62], її прагнення вигадки, фантазії, перебільшень зумовлені бажанням «зберегти життєві цінності від раціоналістського скептицизму» [13, с. 64]. Подібні роздуми були близькі атмосфері пізньорадянської доби, коли для більшості самостійно мислячих мешканців країни вичерпаність «проекту СРСР» була очевидною, але ані будь-яких змін, ані нових перспектив уявити собі було майже неможливо...

У 1970-ті — в середині 1980-х років Луцкевич пише свої найбільш відомі та програмні твори: «Бабина хата» (1972–1991), «Єва» (1978), «Двоє» (1979), «В. Литвиненко на полюванні» (1979), «Портрет Галини Неледві» (1980), «Жан-Жак Руссо і ми» (1980), «Ляльковий театр» (1982), «На сцені» (1982), «Портрет актриси Ірини Терещенко» (1982), «А. Макаров — поет» (1986), «М. А. Булгаков» (1986), «Портрет В. Реунова» (1987), «Портрет О. Петрової» (1987) та ін. Більшість з них — портрети друзів та знайомих: художників, артистів, літераторів... В них його привертала не стільки складність та глибина внутрішнього життя, скільки виразність, артистизм, яскрава небуденність. Вони — персонажі великого театру, що мають грати обрані ними ролі. В картинах Луцкевича відчутна близька пізньому бароко очищувальна лукаво-мудра іронічність, розкута фантазія, весела театральність, звернена проти нав'язливого офіційного нудного моралізаторства й помпезної брехливої ідеологічності. Як писав про них А. Макаров: «У своїх портретах Ю. Луцкевич прагне відтворити все те незвичайне, феєричне й химерне, що виявляється в кожній неабиякій індивідуальності. В усіх його творах панує дух фантастичності, потяг до надзвичайного, таємничого й символічного. Під його пензлем виникають космічні завихрення “відкритого простору”, що надають обличчям і жестам портретованих надзвичайної значущості. На його картинах не знати звідки з’являються таємничі завіси, що перетворюють зображення на пишні театральні видовища... <...> Юрій Луцкевич думає справді по-бароковому. Він не стилізує, а створює світ ірреальних переживань, сприймає реальність багато в чому так само, як і люди доби Бароко. Життя для нього — загадкова феєрія, де фантастичне, химерне стоїть поруч із цілком практичним і розумним... <...> Він бачить у світі багато театрального і декоративного, оскільки його творцеві притаманне тяжіння до всього прекрасного, загадково-символічного. Бог Бароко — це Бог-художник,

наділений суто художницькими пристрастями. І тому, як для митця XVII століття, так і для Ю. Луцкевича краса є те, що відкриває чи упрозорює божественний сенс світу...» [12, с. 1]. Наче за бароковими зразками, він пише композиції «Художник і модель» (1982) або алегорію «Апофеоз живопису» (1982–1983), де прекрасна оголена жіноча фігура оточена символічними та традиційними атрибутами майстерні художника — старовинний бароковий портрет в овальній рамі, розкішний букет квітів, дзеркало та пишне драпування... Митець окреслював свій творчий світ, що існував майже паралельно дійсному, повз нього, чи відгороджуючись від реальності, чи захищаючись від неї, чи вибудовуючи іншу, в якій він міг почуватися вільно й невимушено. Картини художника захоплюють формальною майстерністю, динамічним, рухливим живописом, що сповнений світла, просторовості, живого дихання, а разом з тим — і особливістю світоглядної позиції — тим «оптимізмом без ілюзій», що бачить дійсність, розуміє її тверезо та іронічно, однак впевнений, що людина має бути щаслива за будь-яких обставин, компенсуючи життєві негаразди пошуками краси...

Зрозуміло, що подібні твори не вважалися «провідними» в радянському мистецтві. На виставках їм відводилися місця у «бічних» залах, куди за офіційною ієрархією були віднесені дозволені на той час «пошуки духовних цінностей» та «інтерес до традицій світового мистецтва». За радянських часів жодної персональної виставки у Ю. Луцкевича не було... І все ж з 1960-го, з участі в першій для нього Республіканській виставці дипломних робіт у Києві, до проголошення у 1991-му незалежності картини художника експонувалися на дев’ятнадцяти виставках в Україні, Росії, Голландії, Фінляндії, Югославії... Однак нічого «соцреалістичного» в його творах не було. Слід мати на увазі, що з відлиги офіційне радянське мистецтво все більше змінювалося порівняно із його «класичними зразками 1930-х — початку 1950-х років». Поряд із величезними за розміром «тематичними картинами», що міфологізували сюжети з часів громадянської війни та революції, ілюструванням «теми праці», Великої Вітчизняної війни та ін., в ньому дедалі помітніше місце займали далекі від прямолінійної ідеологічності та пропаганди мотиви повсякденного життя, складні метафоричні композиції тощо. Структура радянського мистецтва ускладнювалася, поступово окреслюючи широкий простір так званого «дозволеного мистецтва». Як писали автори цього терміну К. Дьоготь та В. Левашов: «Феномен “дозволеного мистецтва” досяг зрілості у 70-ті роки, коли держава вже була не в змозі монополізувати сферу культури, що розширювалася, але ще не могла визнати наявну культурну неоднозначність...», його обшири не мали визначених кордонів, виступаючи таким собі «місцем зустрічі» різноспрямованих художніх зацікавлень та прагнень залучитися до цінностей світової культури [7, с. 58]. Не випадково Б. Гройс називає соцреалізм післясталінської епохи «ретроспективним, ностальгічним, музейним», позбавленим пафосу попередніх десятиліть [6, с. 76]. Мистецтво Луцкевича розгорталося саме у цьому «дозволеному», але «незаохочуваному» просторі, залишаючись, за вимогами того часу, сюжетним, фігу-

ративним, «традиційним», проте зверненим до тих «пошуків іншого», які хвилювали тоді чи не всіх творчих, мислячих художників.

І тут знову «бароковість» його творів не лише виявилася суголосною настроєм часу, а й віддзеркалила особливості національного мистецького поступу, де інтерес до бароко як певної художньої моделі неодноразово актуалізувався у складні, кризові, переламні епохи в житті країни. Адже бароко — мистецтво насамперед алегоричне, побудоване на протиставленні зовнішнього та внутрішнього, ілюзорного та дійсного, в якому прекрасна живописна форма прикриває внутрішній духовний розлад, непевність цінностей, переоцінку усталених засад. «Антиномія алегоричного підриває віру в те, що світ, який ми бачимо, — світ дійсний і розумний... І водночас алегорія надає звичним речам неспівмірної сили, підносить окреме явище над дійсністю, знецінюючи дійсність як таку...» [1, с. 187]. Дослідники вважають, що бароко — це стиль мислення людей, «збентежених непевністю, мінливістю, що відкривається їм в усіх проявах життя» [2, с. 96]. Не випадково саме звернення до бароко визначило особливості мистецтва покоління перебування — тої «нової української хвилі», що відкрила вітчизняному малярству шлях на світову художню сцену. Проте, якщо у творах молодих митців українська бароковість поставала як проблема національної культури, що постійно кружляє у його химерному просторі, а тому розкривалася через іронію, гротесковість та парадоксальні порівняння та зіставлення з радянською естетикою, то в картинах Луцкевича вона виступала певним засобом осягнення багатозначності, дивності та невичерпності світу, зовнішня приналежність якого здатна перекривати внутрішні драми...

З перебудовою в країні у творчості Ю. Луцкевича розпочинається новий етап. Персональні виставки його творів проходять в Україні, Данії, Хорватії, його картини купують колекціонери, вони переходять до музейних збірок — НХМУ, Третьяковської галереї, Музею сучасного мистецтва Фонду Людвіга в Австрії та ін. Його твори стають більш розкутими, більш ілюзорними і все більш бароковими. Він наче випускає на волю свою фантазію, пише картини на міфологічні сюжети, вигадує й свої, сповнені дивних химерних образів («Ніколя де Сталь», 2001). По-святковому прикрашеним, пронизаним динамікою просторів та кольорів постає на його полотнах Київ: у світлі квітучих каштанів, що осявають його вулиці білими «вогнями» («Водограйчик», 1988–1989); у несподіваному русі архітектурних деталей, що оживають на фасадах старовинних будинків («Будинок з купідонами», 1991), у фантастичних візіях літературних образів, що літають над вулицями («Дім Булгакова», 1989)... Він зображує алегоричні композиції в дусі пізнього бароко («Спогади про Смоленськ», 1988), «переписує» по-своєму традиційні міфологічні сюжети та композиції («Така довга громадянська війна», 1992; «Пейзаж з Іллею Пророком», 1992; «Викрадення», 1993)... Він знову багато подорожує, тепер — Францією, Італією, Хорватією, Ізраїлем...

Від середини 1990-х складається велика серія його картин та акварелей під загальною назвою

«Медітеранеа», що обійняла роботи, створені під враженням від мандрів по країнах Середземномор'я. Властива художнику живописність набула тут ще більшої розкутості та свободи, південне сонце наповнило їхній кольоропис новими барвами, несподіваними просторовими побудовами. Міста узбережжя з їхніми різноманітними ландшафтами, архітектурою, яскравим натовпом туристів постають у його творах як місця суцільного свята, «карнавалу», де у пістрявому багатоманітті розчиняються окремі постаті та персонажі, губляться деталі, виводячи на перший план кольори та рухи...

Значне місце серед творів художника 1990 — початку 2000-х років належить біблійним та євангельським сюжетам («Розп'яття», 1989; «Трійця», 1992; «Втеча до Єгипту», 1993; «Зняття з хреста», 1994; «Танок смерті», 1995). Написані у барокових традиціях, вони доповнені ремінісценціями мистецтва модернізму, несподіваним поєднанням драматичності, гумору, святкової яскравості...

Продовжував Ю. Луцкевич писати й портрети — тепер найчастіше рудоволосих красунь («Біла дзеркала», 1996; «Наташа. Літо», 1998; «Аня», 1999), сповнених життя та пластичної виразності. Тоді ж з'являються й кілька його автопортретів, різних та несподіваних за своєю композицією та образністю. В кожному з них художник наче грає якусь роль, поступово звільнюючись від тих чи інших внутрішніх та зовнішніх обмежень: якщо на «Автопортреті» 1995-го він зображує себе таким собі богемним митцем, що наче вітається із глядачами, підносячи крислового капелюха, то у «Автопортреті з путті» 2001-го постає оголеним в оточенні персонажів свого малярства — маленьких ляльок-путті зі стрілами та дзвіночками... Що означав цей автопортрет для художника — чи мав він свідчити про його задоволення життям, повноту сил та впевненість, яку він відчував тоді у свої шістдесят сім років, помандрувавши світом, експонуючи свої роботи у різних виставкових залах, даючи інтерв'ю критикам та журналістам? Художник помер раптово, на етюдах у Конча-Заспі, з пензлем в руках...

Висновки. Малярство Юрія Луцкевича — одна зі своєрідних сторінок українського мистецтва другої половини ХХ століття, що відбила характерний для свого часу, але й виразно своєрідний шлях художника, позначений складним поступовим звільненням від ідеологічних настанов, пошуком власного художнього простору, який відобразив би його сприйняття світу, світоглядні та естетичні уподобання. Творчість Ю. Луцкевича ще раз засвідчує ту неоднорідність загального художнього поступу пізньорадянських десятиліть, яка далеко не вичерпувалася протистоянням офіційного соціалістичного реалізму та андеграунду. Далека від будь-якої радикальності, така, що існувала в межах цілком «дозволеного мистецтва», своїми інтенціями протилежна соціалістичному реалізму, вона примушує більш уважно та глибоко проаналізувати особливості епохи, ту різноспрямованість індивідуальних пошуків, прагнення розширити естетичні, художні, образні виміри творчості, що й визначили особливості пізньорадянської доби, відзиваючись у нових спрямуваннях епохи перебування та незалежності.

Література

1. Арсланов В. Миф о смерти искусства: эстетические идеи Франкфуртской школы от Бенямина до «новых левых». М.: Искусство, 1983. С. 187.
2. Барг М. Эпохи и идеи. Становление историзма. М.: Мысль, 1987. С. 96.
3. Брагинский М. Роман с застоём. 70-е // Искусство кино. М., 1999. № 8. С. 92–98.
4. Воронов Н. Стиль детских грез // Декоративное искусство. М., 1991. № 1. С. 24–26.
5. Скляренко Г., Левич А. Вопросы без ответов. К.: Видавництво Національної спілки письменників України «Неопалима купина». 2005. С. 61.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 76.
7. Деготь Е., Левашов В. Разрешенное искусство // Искусство. М., 1990. № 1. С. 58.
8. Дмитриева Н. А. Карнавал верей // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции. М.: Наука, 1982. С. 234.
9. Корнер В. Ф. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопросы философии. М., 1991. № 1. С. 169.
10. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент / Авт. проекту Ю. Манійчук. К.: Поліграфія, 1998. С. 71.
11. Луцкевич Юрій. Графічна спадщина. Каталог. Авт. вст. статті А. Ревенко. К.: ВХ [студіо]. 2008. 56 с.
12. Макаров А. Майстер українського необароко // Юрій Луцкевич. Живопис: Буклет. К.: Триумф, 2001. 10 с.
13. Макаров А. Світло українського бароко. К.: Мистецтво, 1994. С. 62–64.
14. Петрова О. Юрий Луцкевич // Советская живопись: сб. ст. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 69–76.
15. Скляренко Г. Живопис Юрія Луцкевича: мистецтво бути щасливим // Майстер українського необароко Юрій Луцкевич. 1934–2001: Альбом. К.: ТОВ «Емірат», 2004. С. 5–6.
16. Шрейдер Ю. Двойственность шестидесятых // Новый мир. М., 1992. № 5. С. 243.
17. Юрий Луцкевич. Каталог выставки произведений. Автор вст. статьи и сост. А. Соловьев. К: Союз художников Украины, 1992. 32 с.

References

1. Arslanov V. Mif o smerti iskusstva: estetcheskie idei Frankfurtskoy shkolyi ot Benyamina do «novyih levyyih» [Arslanov V. The myth of the death of art: the aesthetic ideas of the Frankfurt School from Benjamin to the «new left»]. M.: Iskustvo, 1983. S. 187.
2. Barg M. Epohi i idei. Stanovlenie istorizma [Barg M. Epochs and ideas. The formation of historicism]. M.: Myisl, 1987. S. 96.
3. Braginskiy M. Roman s zastoem. 70-e [Braginsky M. Roman with stagnation. 70th] // Iskustvo kino [Art of Cinema]. M., 1999. № 8. S. 92–98.
4. Voronov N. Stil detskikh grez [Voronov N. Style of children's dreams] // Dekorativnoe iskusstvo [Decorative art]. M., 1991. № 1. S. 24–26.
5. Sklyarenko G., Levich A. Voprosyi bez otvetov [Sklyarenko G., Levich A. Unanswered questions]. K.: Vidavnitstvo Natsionalnoyi spilki pismennikov Ukrayini «Neopalima kipina». 2005. S. 61.
6. Groys B. Kommentarii k iskusstvu [Groys B. Comments on art]. M.: Hudozhestvennyiy zhurnal, 2003. S. 76.
7. Degot E., Levashov V. Razreshennoe iskusstvo [Degoth E., Levashov V. Permitted Art] // Iskustvo [Art]. M., 1990. № 1. S. 58.
8. Dmitrieva N. A. Karnaval verey [Dmitrieva N. A. Carnival of faith] // Sovremennoe zapadnoe iskusstvo. XX vek. Problemyi i tendentsii [Modern Western art. Twentieth century. Problems and trends]. M.: Nauka, 1982. S. 234.
9. Korner V. F. O karnavalizatsii kak genezise «dvoynogo soznaniya» [Korner V.F. On carnivalization as the genesis of «double consciousness»] // Voprosyi filosofii [Philosophy issues]. M., 1991. № 1. S. 169.
10. Lobanovskiy B. Ukrayinskyj zhyvopys v labetax perebudov [Lobanovsky B. Ukrainian painting in the labs of perestroika] // Realizm ta socialistychnyj realizm v ukrayinskomu zhyvopysu radyanskogo chasu: Istoriya. Kolekciya. Eksperyment [Realism and socialist realism in the Ukrainian painting of the Soviet era: History. Collection. Experiment] / Avt. proektu Yu. Manijchuk [The author of the project Yu. Manijchuk]. K.: Poligrafiya, 1998. S. 71.
11. Luczkevych Yuriy. Grafichna spadshhyna: Katalog [Lutskevich Yuri. Graphic Heritage. Catalog]. Avt. vst. statyi A. Revenko. K.: VX [studio]. 2008. 56 s.
12. Makarov A. Majster ukrayinskogo neobaroko [Makarov A. Master of the Ukrainian Navarro] // Yuriy Luczkevych. Zhyvopys: Buklet [Yury Lutskevich. Painting: Booklet]. K.: Tryumf, 2001. 10 s.
13. Makarov A. Svitlo ukrayinskogo baroko [Makarov A. The Light of the Ukrainian Baroque]. K.: Mystecztvo, 1994. S. 62–64.
14. Petrova O. Yuriy Lutskevich [Petrova O. Yury Lutskevich] // Sovetskaya zhivopis: sb. st. [Soviet Painting: Digest of articles]. Vyp. 7. M.: Sovetskiy hudozhnik, 1986. S. 69–76.
15. Sklyarenko G. Zhyvopys Yuriya Luczkevycha: mystecztvo buty shhaslyvym [Sklyarenko G. Painting by Yuriy Lutskevich: The Art of Being Happy] // Majster ukrayinskogo neobaroko Yuriy Luczkevych. 1934–2001: Albom [Master of Ukrainian Navarro Yuriy Lutskevich. 1934–2001: Album]. K.: TOV «Emirat», 2004. S. 5–6.
16. Shreyder Yu. Dvoystvennost shestidesyatyih [Schrader Y. The Sixties Duality] // Novyyiy mir [New World]. M., 1992. № 5. S. 243.

17. Yuriy Lutskevich. Katalog vystavki proizvedeniy [Yury Lutskevich. Catalog of the exhibition of works]. Avtor vst. stati i sost. A. Solovev. K: Soyuz hudozhnikov Ukrainyi, 1992. 32 s.

Галина Скляренко

Творчество Юрия Луцкевича (1934–2001) в контексте украинской живописи второй половины XX века

В статье проанализировано творчество киевского живописца Юрия Луцкевича, представляющее собой одно из наиболее ярких и характерных явлений украинского искусства. Начавшееся в 1960-е годы, оно отразило важнейшие тенденции художественного сознания эпохи. В частности — кризис соцреалистической доктрины, остро обозначившийся с периода оттепели, обращение к широкому кругу традиций искусства, а вместе с тем — изменения в художественной жизни, формирование так называемого разрешенного искусства, отразившего как общую эволюцию культурной политики постсоветских десятилетий, так и переориентацию творческого сознания, обращение к досоветскому художественному опыту.

Ключевые слова: живопись, советское искусство, необарокко, культурный контекст.

Galyna Sklyrenko

Works of Yuriy Lutskevich (1934–2001) in the context of Ukrainian painting of the second half of the twentieth century

The work of the Kyiv painter Yury Lutskevich is analyzed — one of the bright and indicative phenomena of Ukrainian painting, which highlighted its development since the 1960s and reflected important trends in the artistic consciousness of the era. In particular, the crisis of socialist realist doctrine, which has been acutely affected by the period of thaw, appeals to a wide range of artistic traditions (post-fiction, Baroque), and at the same time — changes in artistic life, the formation of a wide circle of so-called «permissible art», which reflected as a general the evolution of cultural policy after Soviet decades, and the reorientation of creative consciousness, appeal to non-Soviet artistic experience.

Keywords: painting, Soviet art, neo-baroque, cultural context.

Стаття надійшла до редакції 01.08.2018