

**Галина Скляренко**      **Galyna Sklyarenko**  
кандидат мистецтвознавства,      PhD in Art History,  
старший науковий співробітник,      senior researcher,  
Інститут проблем сучасного мистецтва      Modern Art Research Institute  
НАМ України      of the National Academy of Arts of Ukraine

Galyna2010@ukr.net    orcid.org/0000-0001-5878-6147

## УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО КІНЦЯ 1950 — ПОЧАТКУ 1980-Х РОКІВ: ЕВОЛЮЦІЯ ОФІЦІЙНОГО ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ

### UKRAINIAN ART OF THE LATE 1950s AND EARLY 1980s: EVOLUTION OF THE OFFICIAL ARTISTIC SPACE

**Анотація.** У статті аналізується розвиток українського мистецтва пізньорадянських десятиліть (з відлиги до перебудови), де на тлі поступового розмивання кордонів соціалістичного реалізму відбувалися зміни у офіційному мистецтві, простір якого збагачувався формально-пластичними прийомами, стилістичними традиціями, даючи ґрунт для появи самобутніх художніх явищ.

**Ключові слова:** радянське мистецтво, художній розвиток, соціо-культурний контекст.

**Постановка проблеми.** Українське мистецтво пізньорадянських десятиліть (другої половини 1950- початку 1980-х років) привертає сьогодні все більшу увагу. Адже воно позначене не лише яскравими творами та самобутніми явищами, а й показовими тенденціями, що дають можливість різнобічно представити та проаналізувати радянський художній досвід, висвітлити його протиріччя, які не вкладаються у поширені в останні роки у мистецтвознавстві бінарні опозиції «офіційного» та «неофіційного». Тим більше, що майже три десятиліття художнього поступу мали свою еволюцію, внутрішній стрижень якої був пов'язаний з поступовим розмиванням жорстких канонів соціалістичного реалізму, що проявилось у різних мистецьких практиках та сферах діяльності, даючи поштовх для виникнення значних художніх явищ не лише в андерграунді, а й в офіційному культурному просторі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Загальний інтерес до вітчизняного мистецтва закономерно відбився й у збільшенні присвячених йому публікацій. І хоча ґрунтовної монографії, яка б охоплювала різноспрямовані тенденції мистецтва означеної доби у різноманітні художні практик та авторських позицій поки що не з'явилося, новий матеріал до дослідження теми додають збірники, видання про окремих художників та статті, присвячені певним авторам. Важливий внесок у висвітлення особливостей художнього процесу даного періоду додають спогади та теоретичні тексти художників, серед яких в контексті заявленої теми можна відзначити публікації робіт В. Ламаха [14], О. Аксініна [3], спогадів Т. Яблонської [28], А. Лози [18], альбоми та монографії про А. Горську, П. Бедзіра та ін., збірник «Искусство украинских шести-

десятиков» [10], двотомне видання про художників пізньорадянської доби [24], збірники статей дослідниці мистецтва даної доби О. Петрової [21] та ін. Окремо варто відзначити наукові розвідки київського мистецтвознавця, безпосереднього учасника художнього життя 1960–1970-х років Б. Лобановського [16], одна з головних залишається досі у рукописі [17], а також складений О. Дмитренко довідник «Союз Художников Одессы» [26], де ретельно зібрана інформація про виставки та їхніх учасників, обговорення та відгуки на мистецькі події вносять корективи у висвітлення художнього процесу у пізньорадянський час. Якщо більшість українських мистецтвознавців аналізуючи мистецтво даного періоду дотримуються жорсткого протиставлення «офіційної та неофіційної» його гілки [25], що загалом спрощує протиріччя художнього поступу і лише фіксує місце того чи іншого художника в суспільній ієрархії, то зарубіжні дослідники роздивляються культурно-мистецькі процеси більш диференційно, приділяючи увагу еволюції радянської культури та змінам у житті та суспільній свідомості у 1960-ті, 1970-ті та у роки перебудови [27].

**Мета статті** — прослідкувати зміни, які відбулися в офіційній українській образотворчості пізньорадянських десятиліть та відобразили загальну кризу соцреалізму і радянської культури в цілому, віддзеркалили неоднозначність художніх пошуків та спрямувань.

**Виклад матеріалу.** Українське мистецтво пізньорадянських десятиліть (друга половина 1950-початок 1980-х років) привертає останнім часом все більшу увагу, усвідомлюючись як важлива епоха у вітчизняній художній культурі, що позначена різноманітними творчими спрямуваннями та художніми позиціями. Особлива актуальність її дослідження пов'язана

зана сьогодні із необхідністю переосмислення радянського досвіду, тої еволюції художньої свідомості, що так чи інакше розширювала кордони культури, вносила в неї нові змісти, образи, художні мови, які стали явищем історії українського мистецтва. Тим більше, що можливість об'єктивного дослідження мистецтва та культури пізню радянської доби виникла лише після розпаду СРСР, коли з певної дистанції система почала усвідомлюватися в цілому, у складній взаємодії різних її складових та поєднанні різних точок зору — із зовні та зсередини. Адже яку б позицію щодо радянської ідеології, культури та естетики не займав той чи інший художник, його мистецтво так чи інакше було народжене у цьому часі, додаючи до його загальної картини свої образи та спрямування.

Протягом майже трьох десятиліть українське мистецтво, як і все радянське мистецтво в цілому, зазнало глибокої еволюції. Розпочата з відлиги криза соцреалістичної доктрини, попри зовнішнє збереження засадничих настанов, поступово все більше поглиблювалася, призводячи до глибокого розшарування творчих сил, розширення офіційного художнього простору, в якому з'являлися нові явища, складалися інші мистецькі мови. У мистецтво поступово, повільно та вибірково стали повертатися певні традиції на напрямки національного та західного мистецтва, викреслені з художньої культури в часи сталінізму. Разом з розвитком країни і офіційне радянське мистецтво не стояло на місці, так чи інакше оновлюючи формально-пластичні засоби та певним чином модернізуючись. Як слушно писав В. Левашов: «В умовах очевидного одряхління соцреалізму відбувається активне розширення його меж і проникнення в них модерністичних методів та прийомів: дві паралельні лінії зливаються в одну (1970-ті — початок 1980-х років), породжуючи гібридні утворення» [15, с. 10]. Можна навести і проникливу думку дослідника радянської культури О. Юрчак про зміни радянської системи, яка «переживала внутрішні зрушення; вона мала у собі не лише чіткі принципи, норми та правила і не лише заявлені ідеологічні настанови та цінності, але й багато внутрішніх протиріч цим нормам, правилам, настановам та цінностям. Вона була повна внутрішніх парадоксів, непередбачуваностей та несподіваних можливостей, включаючи потенційну можливість досить швидко зруйнуватися при певних умовах» [27, с. 37]. Події перебудови підтвердили справедливість цієї думки...

Отже, епоха другої половини 1950- початку 1980-х складається з двох великих періодів, у кожному з яких особливості художньої ситуації були найтісніше пов'язані з коливаннями суспільного клімату в країні. Перший охоплює другу половину 1950-х — 1960-ті роки, проходив під знаком суспільно-політичної лібералізації, демократизації культурного та суспільного життя. У свою чергу в ньому виокремлюється надзвичайно важливий етап, так званої, відлиги, що стала переламною для подальшого розвитку культури, мистецтва та країни в цілому. І хоча оновлюючи тенденції вже на початку 1960-х супроводжувалися ідеологічними кампаніями по «боротьбі з абстракціонізмом» та «впливами Заходу», у другій половині десяти-

ліття — з інакомисленням, а в Україні — «боротьбою з націоналізмом», нові рухи в культурі та мистецтві зупинити вже було неможливо. Відлига започаткувала глибоку реорганізацію всього, як пише О. Юрчак, «дискурсивного режиму соціалізму», що мало величезні наслідки для радянської системи [27, с. 52].

Другий період припадає на час від кінця 1960-х до середини 1980-х років, отримав назву соціально-культурного «застою». Однак попри згортання демократичних процесів та нової хвилі офіціалізації культури в мистецтві продовжували відбуватися зміни, що охоплювали різні його галузі, народжуючи нові явища та творчі спрямування.

Зупинимось на цій еволюції більш детально. Перш за все з відлиги офіційна радянська естетика дуже відрізнялася від соцреалізму сталінських часів. Його внутрішні, ідейно-культурні зміни відмічав Б. Гройс: «Мистецтво соціалістичного реалізму часів Сталіна було оптимістичним, спрямованим у майбутнє: воно зображало життя таким, яким воно мало бути в перспективі комуністичної ідеології. Це було мистецтво після кінця буржуазної культури, таке, що усвідомлює історичний злам, що відділяє його від цієї культури. Навпаки, соцреалізм часів Брежнєва був репрезентативним, ностальгічним, музейним. Він намагався наслідувати культурні зразки минулого і їм відповідати. (...) Сталінська культура все ще мислила себе як історичну новацію, що відкрила в історії дещо унікальне і незрівнянне (...). Навпаки, ідеологія брежнєвських часів проголошувала Радянський Союз місцем реалізації певних ціннісних орієнтацій та прагнень, забутих і відкинутих західним капіталізмом з його безжальною політикою модернізації. Відповідно до цього змінилась і панівна художня стратегія, яка стилізувала життя в Радянському Союзі в дусі до модерністських або помірковано модерністських музейних вартостей... . Встановити зв'язок з культурою минулого там, де вона була перервана в наслідок Жовтневої революції» [6, с. 76]. Ідеї «повернення до модернізму» входили в офіційну програму радянського мистецтва з років відлиги, так чи інакше змінюючи мистецьку естетику. Більш того, змін та розшарувань зазнає сама цілісність системи, у якій, як стає зрозуміло при уважному аналізі, «стиль виконує роль мови, яка зразу ж переносить автора у певний соціальний контекст», який «часто вказував на приналежність особи його хазяїна до певного сегменту тої складної ідеологічної, політичної і соціальної структури, якою було радянське суспільство... Так званий соціалістичний реалізм післясталінського періоду це складне і багатоманітне явище, з безліччю внутрішніх стилістичних конфліктів і напрямків, кожне з яких відповідає якомусь аспекту ідеологічних зіткнень, що виникають у рамках офіційної радянської культури» [4 с. 48].

Отже, починаючи з відлиги зазнає змін сама структура офіційного мистецтва. У його царині з 1954 року — часу започаткування молодіжних секцій при Спілці художників, виокремлюється ліберальний простір «молодіжного мистецтва», що перетворився на «динамічний фактор художнього розвитку шістдесятих-восьмидесятих років» [19, с. 5]. А разом з ним і досить широкий шар, так зва-

ного, «дозволеного мистецтва» (Є. Дьоготь, В. Левашов), яке стало ознакою часу, коли «державна вже не могла монополізувати сферу культури, яка постійно розширювалася, але ще не могла визнати наявну культурну неоднозначність» [8, с. 58] Кордони «дозволеного мистецтва» були розмитими та нестабільними, утворюючи «проміжну зону» між догматичним соцреалізмом і різноманіттям неофіційного мистецтва. Позбавлене радикальності, воно не сприймалося офіціозом як загрозове, проте насправді підірвало соцреалізм з середини, вводячи в його простір метафоричність та різноманіття авторських образно-пластичних рішень.

Різні естетичні вимоги почали висувати і до різних видів мистецтва — зокрема, до монументально-декоративного, книжкової графіки, сценографії, декоративно-ужиткового, де різноманіття матеріалів, технік, художніх мов, пов'язаних із специфікою даних видів мистецтва, відкривали можливість для багатоманіття формально-пластичних рішень та стилістик. Разом з новою, іншою естетикою через ці, чи не найбільш соціально заангажовані види мистецтва, в суспільний простір входили нові образи та художні мови, змінювали кордони усталених стереотипів та масових смаків.

Показово, що сама держава усвідомлювала необхідність новацій, вони були розпочаті вже з другої половини 1950-х років та поєднували нові технології та нову естетику. Чи не першою кардинальних змін зазнала архітектура. Вже у 1954 році в Москві відбулася Всесоюзна нарада будівельників, архітекторів та працівників промислового будівельних матеріалів, проектних та науково-дослідних організацій, на якій М. Хрущов жорстко розкритикував сталінську архітектуру за її дорожнечу та помпезність. Урядові постанови від 1954-гої 1955-го років — «Про розвиток виробництва збірних залізобетонних конструкцій і деталей для будівництва» та «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» — позначили перехід до функціонального типового будівництва, впровадження нових матеріалів та технологій; у постанові 1955-го окрім засудження сталінського стилю та утвердження повороту до економії пропонувалося «сміливіше засвоювати передові досягнення вітчизняного та зарубіжного будівництва». Головним завданням архітекторів та будівельників стало подолання житлової кризи, яку переживала країна. Проте «ознакою архітектури 1960-х років є передусім контраст між типовим житлом (...) і водночас поява унікальних громадських споруд — паростків змін» [11, с. 414]. Сьогодні ці споруди називають пам'ятками «радянського модернізму». Серед них — готель «Тарасова гора» у Каніві (арх. О. Гусева, Н. Чмутіна та ін. 1961), кіноконцертний зал «Україна» у Харкові (арх. В. Васильєв, Ю. Плаксієв, В. Реусов, Л. Фрідган, 1963); Палац піонерів та школярів у Києві (арх. А. Мілецький, Е. Більський, О. Печонов, О. Лінович, 1965), Інститут науково-технічної та економічної інформації у Києві (арх. Ф. Юр'єв, конструктори В. Коваль, Л. Ковтун, М. Кофман, 1965–1972) та ін. Як зазначає дослідниця радянського модернізму О. Якушенко: «Європейський та американський повоєнний модернізм став моделлю для нової радянської архітектури з кінця 1950-х років. Більше того, саме в цей час радянська

архітектура включилася у загальносвітову систему координат» [29, с. 76]. В «радянському модернізмі» активно використовувався досвід сучасної західної архітектури та будівництва, що через особливості історичного досвіду архітектурних шкіл, ідеології, технологічних можливостей та традицій наповнювався тут своєрідними рисами.

Зміни в архітектурі спричинили й новий етап у розвитку стінопису, монументально-декоративного мистецтва, що насамкінець утворило одне з найпарадоксальніших мистецьких явищ пізньорадянської доби. Адже нова архітектура не могла бути «безідейною», «ленінський план монументальної пропаганди» продовжував діяти, однак в нових умовах отримав нові виміри.

Нова архітектура вимагала від стінопису нової художньої мови, нової стилістики, нових технологій. Вони ж у свою чергу відбивали «новий утопізм» 1960-х — бажання через доступність стінопису для широкого споглядання впливати на суспільство, формувати новий психологічний громадський клімат, більш демократичний, відкритий, де естетичне, художнє майже ототожнювалося з гуманістичним. Не випадково монументально-декоративне мистецтво сприймалося тоді як новаторський вид образотворчості, привертаючи до себе різних художників, які в пошуках творчої самореалізації приходили до нього з живопису, графіки, скульптури. Адже, хоча загалом ідейно-змістова програма монументальних творів не виходила за межі соцреалізму, розробляючи ті ж самі теми «соціалістичної праці», «щасливого дитинства», «дружби народів», «розквіту науки та культури» та ін., сама специфіка стінопису, особливості його існування в архітектурі дозволяли, а то й вимагали інших, відмінних від ортодоксальної соцреалістичної естетики формально-пластичних рішень. Так несподівано монументалістика, за самою своєю природою чи не найбільш суспільно-ангажований вид творчості, ставала цариною художніх новацій, через яку у відкритий громадський простір виходили нові художні пропозиції, що не могли пробитися крізь офіційні перепони в інших мистецьких галузях. Монументальне мистецтво знаходилося в центрі уваги, про нього охоче писала критика, нові роботи в архітектурі широко обговорювалися. Можна вважати, що й сама професія художника-монументаліста як одна з головних в радянській мистецькій системі, з'явилася саме в цей час, викликана до життя специфікою творчої та суто виробничої діяльності, особливим комплексом фахових знань та навичок, розмахом будівництва, в якому різноманітні монументальні твори займали важливе місце. Серед найбільш значних пам'яток монументально-декоративного мистецтва означених десятиліть — твори І. Литовчека, В. Ламаха, Е. Каткова в інтер'єрах Київського річкового вокзалу (1961) та їхні мозаїки у аеропорту Бориспіль (1965), оформлення В. Мельниченком та А. Рибачук автовокзалу (1962) та Палацу піонерів та школярів в Києві (1965), мозаїчні панно на експериментальній школі у Донецьку (художники Г. Синиця, А. Горська, Г. Зубченко, Г. Марченко за участю В. Зарецького та Н. Світличної, 1965–1966), мозаїчний рельєф «Прапор перемоги» художників А. Горської, В. Зарецького, Б. Плаксія за участі А. Лима-

рева в Історико-меморіальному музеї «Молода гвардія» у Краснодарі (1968-1970), цикл мозаїчних рельєфів І. Литовченка в місті Прип'ять Чорнобильської АЕС (1973-1981), мозаїчний рельєф «XX століття» В. Бовкуна на фасаді Інституту комунальної гігієни в Києві (1980), розписи В. Пасивенка «Людина і природа» у науково-технічній бібліотеці Київського політехнічного інституту (1978-1981), рельєфи на фасадах корпусу Київського державного університету (В. Григоров, М. Малишко, В. Прядка, 1982), живописно-скульптурні твори Е. Каткова для дніпропетровського спортивного комплексу «Метеор» (1985), вітражі В. Задорожного, М. Шкарапути та багато інш. Через монументально-декоративні твори в суспільний простір входили мотиви народного мистецтва та західного модернізму, де цитати з творів Пікассо, Леже, мексиканських муралістів сусідили та перетиналися з традиційними прийомами та образами українського фольклору. І хоча українська монументалістика постійно потерпала від цензури, що призводило до знищення окремих творів та драматично відбивалося на долях митців, на всесоюзній художній сцені вона виділялася чи не найбільшою чисельністю, постійно привертала увагу мистецтвознавців.

В цій царині склалося й одне з симптоматичних явищ часу — музейні експозиції А. Гайдамаки, де цілком ідеологічно витримані версії історії завдяки яскравій видовищності та образній виразності наповнювалися іншими, більш широкими асоціативними змістами. У створених ним музейних експозиціях — Музеї книги та друкарства України (1975, у співавторстві з В. Пасивенком та С. Рейдером), Літературно-меморіальному музеї М. Островського в Шепетівці (1980, архітектори М. Гусев, А. Ігнатенко, В. Суслов, дизайнери Л. Коваленко, І. Скорупський), Київському філіалі музею В. І. Леніна (1982, архітектори В. Гопкало, В. Гричина, В. Коломієць, Л. Філенко, художники В. Мяков, В. Солодов, В. Григоров, В. Прядка, О. Владимиrowa, Л. Міщенко), Літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського в Чернігові (1983, архітектори Д. Дмитрук, А. Ігнащенко, художники Л. Коваленко, В. Задорожний, Б. Плаксий, Ф. Коцюбинський), Музеї історії Запоріжжя на о. Хортиці (1983, архітектори М. Жаріков, А. Стефанчук, дизайнер І. Скорупський), Одеському літературному музеї (1984, разом з В. Солодовим, Д. Вербкіним, А. Хівренко, А. Борніним, А. Лейкіним, стінопис О. Стівбура, В. Маринюка, В. Цюпки) та ін. — відбивався досвід мистецтва ХХ століття — від авангарду до постмодерну, що проглядав у фотоколажах, графічному дизайні, асамбляжах та інсталяціях із експозиційного матеріалу. Варто підкреслити, що саме в музейних комплексах А. Гайдамаки свій несподіваний та своєрідний прояв знаходило вітчизняне мистецтво об'єкту, наче передчуваючи загальний інтерес до нього в 1990-ті роки. Так в умовах естетичної регламентації та ідеологічної цензури знаходили вихід в суспільний простір «заборонені» традиції та форми новітнього мистецтва.

Неоднозначні наслідки мали і нові форми офіційно започаткованого культурно-мистецького життя, які у своїй діяльності поєднували майже протилежні ідейні спрямування. Як справедливо підкреслює О. Юрчак: «Зміст багатьох культурних

явищ радянського життя, зокрема тих, які були офіційно дозволені і які влада могла навіть сама пропагувати, часом сильно відрізнялася від буквального змісту партійних виступів та програм, а то й суперечив їм.» [27, с. 41]

Прикладом може слугувати історія виникнення та діяльності київського Клубу творчої молоді «Сучасник». Покажемо, як згадає Л. Семикіна, був самий привід для заснування клубу: ним став приїзд до Києва у 1959 році канадської делегації, що захотіла відвідати тут місцевий молодіжний клуб, «його й створили «за півгодини»» [20, с. 201] «Куратором» КТМ була призначена інструкторка міському ЛКСМУ Н. Корнієнко... Однак у даному випадку наміри керівництва не справдилися: Київський клуб творчої молоді перетворився на осередок національного піднесення, ідей українського культурного самоствердження, правозахисного руху. Серед його учасників — І. Дзюба, Л. Танюк, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Чорновол, В. Симоненко, художники А. Горська, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Севрук, Л. Семикіна, О. Заливаха, В. Прядка, А. Забой та ін. Діяльність клубу вже з самого початку виявилася досить парадоксальною щодо радянської ідеологічної доктрини. Адже, з одного боку, його офіційна програма цілком укладалася у вимоги «комсомольської роботи з молоддю». Зокрема у проекті положення про його секцію образотворчого мистецтва читаємо: «бюро секції образотворчого мистецтва, керуючись ленінськими принципами народності мистецтва, накресленими новою Програмою КПРС, розробляє і подає на погодження Ради Клубу, очолюваної представником Міського комітету Ленінської Комуністичної Спілки молоді, заходи та пропозиції по подальшому піднесенню і широкій пропаганді образотворчого мистецтва...»; «бюро та члени секції ведуть непримиренну боротьбу з проявами космополітизму та іншими буржуазними течіями в образотворчому мистецтві; висвітлюють шкідливість парадного натуралізму, що в свій час був породжений культом особи»; «... займається справою всебічної популяризації творів найбільш обдарованих молодих художників»; «... веде широку пропаганду українського народного декоративно-прикладного мистецтва, широкого використання його в художній промисловості та будівництві громадських споруд» [23]. Насправді ж його заходи — вечори, свята, виставки, поїздки Україною — були спрямовані на відродження українських традицій, дослідження заборонених сторінок історії, повернення у культурний простір «викреслених» з нього імен 1920-х років, а ширше — консолідацію національних сил та правозахисного руху. Проте, як відзначає учасник подій Б. Горинь, в колі КТМ, що став пізніше певним уособленням українського штидесятиництва в цілому, «не було відвертих противників режиму. Більше того, майже всі вони прагнули удосконалити цей режим» [5, с. 30]. Але саме в цьому і полягала їхня «провина». Як зауважує дослідник тоталітаризму С. Жижек: «... панівна ідеологія не передбачає серйозного чи буквального ставлення до себе. Мабуть, найбільшу загрозу для тоталітаризму являють люди, що слідує його ідеології буквально» [9, с. 35]. Задекларовані партійними документами доби відлиги ідеї демократизації суспіль-

ства, права людини, національне самовизначення чи не зразу ж почали заважати самій системі, як стали заважати їй і молоді романтики цієї першої «радянської перебудови» 1960-х... В клубі відбувалися виставки, вечори, зустрічі, присвячені Л. Курбасу, М. Кулішу, А. Петрицькому, а поряд — В. Маяковському, Лесі Українці, Т. Шевченку, І. Франку... Молоді митці прагнули осягнути обшири національної культури, історію своєї країни. Як пише І. Дзюба: «В оцих своїх шуканнях і творчих муках молоді митці шукали опертя на щось, шукали якоїсь традиції. І знаходили їх у зверненні до недавнього минулого: скажімо, відкрили для себе Хвильового, «Розстріляне Відродження», бойчукістів» [20, с. 202.]... Із завершенням відлиги у 1963 році був ліквідований і Клуб творчої молоді. І хоча він проіснував не довго, його діяльність глибоко вплинула на покоління українських митців і надалі відживаючись у їхній діяльності, формуючи коло їхніх прихильників.

«Епоха недогляду», як пізніше назвуть відлигу, стане поштовхом для важливих світоглядних змін, складного розшарування мистецтва, що визначить його поступ у подальші десятиліття.

... Зміни у офіційному мистецтві та чи не найканонічнішому його виді — картині на «історико-революційну тему» наочно відбилися у двох полотнах — «Перший комсомольський осередок на селі» В. Чеканюка (1958) та «Дано наказ» А. Ацманчука (1957), де міф про «комисарів у запорошених шоломах» в дусі часу набуває ліричного та романтичного забарвлення, демонструючи спроби нового прочитання «революційної теми», намагання оновити соцреалістичну картину. У В. Чеканюка — шляхом психологічного опрацювання образів, емоційної насиченості складного тонального живопису, у А. Ацманчука — через гостру «плакатну» композицію, несподіваність ракурсу, площинність кольору. Обидві картини були дуже популярними, а композиційно-пластичні пошуки А. Ацманчука зацікавили одеських митців неофіційного кола.

Але, мабуть, чи не найвиразніше відбилася ця еволюція у творчості Т. Яблонської, що значною мірою уособлювала український живопис радянської доби. Між тим, вже з початку 1960-х її живопис все далі відходив від канонічної соцреалістичної системи, більш того, за своїми інтенціями наближався до тих пошуків, якими жили художники іншої — неофіційної гілки радянського малярства. До них належать і звернення до традицій, тем та образів народного мистецтва, і авторська інтерпретація класичної спадщини, і інтерес до напрямків раннього модернізму (зокрема творчості К. Піссарро), що стали показовими тенденціями епохи, знаходячи віддзеркалення у широкому колі дуже різних художників.

Окремої уваги заслуговує еволюція, а точніше складні маніпуляції темою «впливів західного мистецтва», що розпочалися з відлиги та мали свої особливості на різних етапах. Тим більше, що значення цієї теми виходить за суто мистецькі межі, пов'язане зі змінами у суспільній свідомості. І якщо у офіційних нормативних виступах тези про збереження «чистоти норм радянського мистецтва соціалістичного реалізму» зберігалися фактично до розпаду СРСР, в дійсності жорстка опозиція «радян-

ського» та «нерадянського», «соціалістичного» та «несоціалістичного» в культурі була дуже нестійкою, постійно змінюючись під впливом нових культурних явищ та розширенню інформації з Заходу. Як відмічає О. Юрчак: «Більшість «нерадянських» естетичних форм, матеріальних та мовних образів, які сприяли формуванню уявного Заходу, з'явилися в радянському житті не всупереч державі, а багато в чому завдяки його парадоксальній ідеології та непослідовній культурній політиці» [27, с. 314].

Отже, чи не головними подіями відлиги стали виставки західного мистецтва (П. Пікассо, Р. Кента, Г. Ерні, Ф. Леже, Р. Гуттузо, Х. Ороско, Д. Рівери, Д. Сікейроса), відкриття Музею образотворчого мистецтва ім. О. С. Пушкіна (1954), мистецька програма 1 Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (1957), у 1959 році — виставка мистецтва США, а в 1960-му — Великобританії. І хоча всі вони відбувалися у Москві, їхній вплив широко відчувався в країні, про них писала критика, та й зацікавлені українські художники мали можливість подивитися їх самотійно. Виходять друком монографії Дж. Ревалда «Історія імпресіонізму» та «Постімпресіонізм» (1959, 1960), що до певної міри «реабілітують» ці художні напрямки в радянському мистецтві, окреслюючи ступінь та джерела його можливого оновлення в художній практиці. З 1960-х виставки західного мистецтва будуть постійно проходити у Москві та Ленінграді, дуже рідко — у Києві. Інформацію про західне мистецтво українські художники будуть вишукувати по зарубіжних журналах та книжках, які друкуватимуться в СРСР та привозитимуться з закордону. Так в радянському мистецтві розпочинається велика «епоха репродукцій», коли нерідко по чорно-білій картинці в часописі художники уявляли собі ті чи інші явища світового мистецтва. Розглядаючи сьогодні вітчизняну образотворчість пізньорадянських десятиліть у розмаїтті її проявів, в ній загалом можна знайти аналоги майже всім художнім мовам, що виникли у ХХ столітті. Проте за зовнішньої близькості до відповідних західних явищ їхній зміст та роль в Україні нерідко були зовсім іншими чи навіть протилежними. Адже концептуальна складова художніх напрямків, їхні ідейні спрямування залишалися тут невідомими, та й виникали вітчизняні аналоги в іншому культурно-мистецькому та суспільно-політичному контексті, виростили з інших традицій та іншого досвіду. Сприйняття, інтерпретація, а то й цілком самостійне виникнення нових художніх ідей, явищ, пропозицій йшло тут складними, опосередкованими шляхами, наповнюючись національними, регіональними, індивідуальними уявленнями та естетичними вартостями. Показовим було й те, що авторські пропозиції часто не виходили за межі вузького приватного кола, не засвоювалися культурою, яка таким чином «відставала» від мистецтва, жила далекими від нього проблемами. А тому вітчизняне мистецтво 1950-початку 1980-х років так важко порівнювати із західним. Більш того, існує думка про те, що попри (нехай часткове) падіння за роки відлиги «залізної завіси», що більш ніж два десятиліття відділяла СРСР від зовнішнього світу, саме у 1960–1970-ті позначився глибинний розрив радянського мистецтва зі світо-

вим, а пропущені в ньому західні неомодерністські рухи 1950-х, 1960-х, контркультурні явища неоавангарду, як і світову проблематику середини століття і початку постмодерну, наздогнати було неможливо [7, с. 31]. Дійсно, у пізньорадянські десятиліття Україна, як і інші республіки СРСР, жила життям, кардинально відмінним від країн Заходу. А тому багато з тих проблем, які переживав тоді світ, тут не лише були не на часі, а й не відповідали реаліям дійсності. Прояви модернізму в радянському мистецтві мали загалом ретроспективний характер, повертаючи в мистецтво заборонені у часи сталінізму імпресіонізм, сезанізм, стиль модерн, фовізм, експресіонізм та інші напрямки мистецтва початку ХХ століття. Більш радикальні новації — концептуальні практики, авторська фотографія, виникали в неофіційному просторі. Однак сама присутність в українському мистецтві різних авторських позицій, різних версій естетичного та образного бачення змушує змінити уявлення про його інтенції, виявляє його активний креативний потенціал. Адже «сучасність варто розуміти не як інертне або індіферентне середовище, куди вміщений споглядач, а як умову актуалізації минулого в теперішньому моменті» [22, с. 10].

З 1960-х років, як справедливо відмічає О. Якушенко, «залізна завіса», що відділяла СРСР від Заходу, можна порівняти скоріше із «залізною завісою з фільтром, мембраною або шлюзом — перешкодою, яка має певний алгоритм пропускнуго відбору і механізм регуляції (...), що змінюється в залежності від сфери, де відбувається взаємодія» [29, с. 96].

Промовистими в цьому плані виглядають історії з творчого життя двох українських художників різних поколінь — «шістдесятника» В. Бахчаняна та «сімдесятника» О. Аксініна, в яких подібна ситуація мала зовсім протилежні наслідки. На початку 1960-х, коли в країні, попри «боротьбу з впливами Заходу», вільно продавалися західні видання, харків'янин В. Бахчанян знайшов у газеті «Les Lettres francaises» адреси паризьких художніх галерей і надіслав туди свої роботи (абстракції, експресіоністичні малюнки та монотипії), одна з галерей їх отримала і запропонувала участь у виставці, проте наступний лист був вже «заарештований». Художника судили товаришеским судом, на довго перебивши йому можливість працювати, що спричинило його від'їзд до Москви. По-іншому програвся подібний сюжет пізніше, у «застійні» 1970-ті: дізнавшись адресу біенале «Малі форми графіки» у Лодзі та Люблені, львівський художник О. Аксінін надсилав туди свої роботи, і вони були прийняті. У лодзівській біенале він брав участь тричі — у 1979, 1981 і 1983 роках. Двічі його роботи були відзначені почесними медалями. У 1981 —му його книжковий знак для бібліотеки Бенедиктинського монастиря було визнано кращим серед присвячених 1500-річчю покровителя Європи св. Бенедикта, три його екземпляри були передані в дар папі Іоанну Павлу II. Про художника почали писати польські критики, його ім'я згадується у відомому в 1960–1970-х роках польському журналі «Projekt»... Показово, що зовсім «несоцреалістичні», більше того — всіма своїми змістовими та образними спрямуваннями протилежні офіційній радянській культурі та мис-

тецтву, роботи Аксініна (крім того — не члена Спілки художників, про можливість вступу до якої ніколи навіть не йшлося) експонувалися на представницьких радянських виставках за кордоном. Серед зарубіжних виставок, на яких були представлені роботи художника, — «Львівська графіка» (1978, Вінніпег), «Книжковий знак українських художників» (1980, Братислава), «Сучасний радянський екслібрис» (1982, Лондон), «Сучасний радянський екслібрис 80–82» (1982, Оксфорд), «Виставка книжкових знаків з колекції Я. Ребергена» (1983, Хартогенбос, Нідерланди), «Виставка радянського екслібриса до 40-річчя Перемоги» (1985, Берлін), Міжнародна виставка екслібриса (1985, Сент-Ніклас, Бельгія)...

Пори постійні ідеологічні утиски та наступи на мистецтво, культурна ситуація в країні змінювалася, а через інформацію із західного світу в офіційний простір входили досить несподівані для нього явища. Як, зокрема, «український гіперреалізм», що виник у радянському мистецтві кінця 1970-початку 1980-х років. Варто зазначити, що саме гіперреалізм або фотореалізм, як називали його радянські критики, став першим легальним напрямком в офіційному радянському мистецтві. Позначився в творчості художників Естонії (А. Кескюла, А. Толтс, М. Кильк, І. Крууземе, Р. Таммік, Е. Тегова, Х. Поллі), Латвії (М. Поліс), Росії (О. Волков, А. Петров, Е. Амаспюр). Значне місце зайняли тут художники з України — графік С. Гета, живописці С. Базілев та С. Шерстюк.

Інтерес до граничної ілюзорності живопису, до фотоестетики поєднував тут кілька складових — уривчасті відомості про західне мистецтво з поодиноких доступних в Україні видань (журналу «Америка», польських «Штуки» та «Проекту» та ін.), а також виставок у Москві — невеликої 1974 року у Будинку дружби народів та репрезентативної експозиції 1975-го у Музеї образотворчих мистецтв ім. О. Пушкіна «Сучасне американське мистецтво», де були представлені твори Ч. Клоуза, Е. Уорхолла, Р. Естеса, Д. Саллі. Великий вплив на художників мав і каталог швейцарського гіперреаліста Ф. Герча, яким захоплювалися у київських колах. Знайомство з найбільш «модним» на той час мистецьким напрямком США не тільки стимулювало пошуки вітчизняних художників, а й надавало їм визначеної інтенційності, «оформивши» певні ідеї, що вже виникали, загостривши увагу на можливостях фотографії у сучасному мистецтві. Однак увага до «фотографічно точного» зображення у радянському мистецтві був спричинений не лише західними впливами, а й місцевими традиціями, де версії «реалізму» постійно знаходилися в зоні дискусій. «Реалізм» був не тільки головним гаслом офіційного мистецтва, а й визначав критерій професійності, стереотипи сприйняття, той рівень «зробленості», авторського «виконавства», що визначав критерії художньої якості. З іншого боку, на тлі досить розпливчастої «київської живописності», в системі якої загалом працювали і офіційні, і неофіційні художники, звернення до фото досвіду звучало як «опозиційність» та новація. Для молодих художників «гіпер» був «іншим мистецтвом», більш сучасним і «модним», використовував нові медійні засоби, зокрема — слайди, якими так за-

хоплювалися у той час. Проте він не був і занадто радикальним, як зазначить пізніше С. Базілев, «не переходив якихось меж» [2, с. 13], не перекиривав можливостей для офіційного успіху. Образність київського гіперреалізму не обмежувалася формально-стилістичними ознаками, залучала ту різноманітну інформацію про західну культуру, якою загалом надихалося покоління, принаймні найбільш активна та зацікавлена його частина. Не випадково С. Гета наголошував: «Ми знали практично все, що відбувається в світі, на Заході. Якщо виходив, скажімо, новий альбом «РоллінгСтоуна» або «Чикаго», то вже за тиждень ти міг купити його на чорному ринку. Це при тому, що система не передбачала для цього жодної можливості. Ми знали найкращі групи: «Махавішну Оркестра», «Чіка Корія», найновіші концерти «Везер Ріпорт», Штокгаузена. Ми знали буквально все найновіше, що з'являлося, цілком усупереч закритості культури. І все лише тому, що дуже хотіли це знати» [1, с. 57].

... Показово, що тяжіння до фотографічної фіксованості можна побачити в творах досить широкого кола київських художників покоління 1970-х, зокрема С. Одайника у його картинах «Літо в Києві» (1978), «Галя. Ранковий етюд» (1978), або у полотнах Є. Гордійця, що ілюзорно точно зображували камінці на морському березі, пустинні пляжі та тіні на піску... Авторська версія «екранного бачення» присутня і в офортах С. Якутовича у серіях «ТВ» (1979), «Знімається кіно» (1981), «Передчуття того, що відбувається» (1982), у графіці В. Бовкуна, В. Попова, у картинах В. Пантасенка В. («Майбутні чемпіони», 1982)... Окреме місце займає тут творчість Т. Сільваші, одного з лідерів покоління 1970-х, що у своїх ранніх творах теж використовував фотографічні засоби, поєднуючи детальність зображення та чітке розподілення світла і тіні. Можна згадати його картини «Пікассо» (1979), «Гість» (1982) та ін. Наприкінці 1970-х Т. Сільваші висунув ідею «хронореалізму»: художньої фіксації емоційно пережитого реального часу, що обговорювалася в київському середовищі. На жаль, на той час ця ідея не отримала теоретичного осмислення, залишилася «не зафіксованою». Її інтерпретацію можна прослідкувати лише за творами та висловлюваннями самих митців. Можна навести слова С. Гети: «Ми вважали, що ось за цією миттю, яку ми випадково впіймали у фотоапарат, прихована якась інша, загадкова реальність, і через неї, можливо, ми дізнаємось про сутність речей трохи більше, ніж можна побачити оком. Особливо, якщо згодом ми це якомога ретельніше, вглядаючись якомога уважніше, зобразимо «у розмірі»... [1, с. 59]. Отже «хронореалізм» Т. Сільваші додавався до гіперреалістичної програми, акцентуючи в ній «картинність» бачення, емоційне переживання конкретного моменту і ретельність професійного виконання... І хоча пізніше більшість з цих художників пішла іншим, навіть протилежним шляхом, на межі 1970 — початку 1980-х років присутність спільної складової у їхніх творах була помітною. Невипадково після Всесоюзної молодіжної виставки 1980-го року у Ташкенті, де були представлені роботи Т. Сільваші, С. Гети, С. Базілева, С. Якутовича критика заговорила про появу в українському мистецтві нового покоління, що несло з собою нові теми, проблеми, образи.

На тлі «радянського гіперреалізму» відмінність творів київських художників С. Базілева, С. Гети, С. Шерстюка полягала перш за все у тематиці — сюжетах з приватного життя тісного кола друзів, молодих людей з великого столичного міста, які проводять час у подорожах, бесідах та застіллях. Проте «малюючи себе» та своє оточення, художники так чи інакше відображували свій час і певне мистецьке, молодіжне, богомне середовище, зовні відокремлене від навколишньої дійсності, але так чи інакше народжене нею. Критики писали: «Вони настійливо повернули «гіпер» до реальності відомої і близької... Друзі і близькі авторів зображені тут в дійсному, конкретному і переконливому побутовому середовищі, їхній стан достовірний. Кращі з подібних робіт і сьогодні сприймаються як соціальне свідоцтво, що несе в собі змістову інформацію» [19, с. 160]. Проте двозначність позиції гіперреалістів — відображення «неофіційних цінностей» у цілком офіційній царині свідчили про розшарованість самої радянської культури. У своїх картинах ці художники протиставляли тому, що було загальноприйнятим, публічним, традиційним і нудним, протилежне — приватне, приховане, небезпечне і чарівне. Не дарма ще у 1982 році у програмній щодо радянського гіперреалізму статті, де він був названий «документальним романтизмом», О. Каменський підкреслював: «... даремно вважають деякі критики гіперреалізму, що гіперрееструє тільки частковості і не здатний до узагальнень, — гіперрееструє зникаючі частковості у загальному потоці сприйняття, тобто він — узагальнений вираз загального сприйняття світу...» [12, с. 20]. А сучасний критик наголошує: «Фотореалісти просто зафіксували ту межу, до якої соціум жив своїм життям і за якою функціонував у форматі громадського існування. Фіксація ця зовсім не претендувала на те, аби стати одкровенням, однак важливо було її здійснити саме так, ... в протилежність іншій документальній картинці. Офіційній» [13, с. 90]. Наповнена індивідуальним світобаченням творчість С. Шерстюка, С. Гети, С. Базілева — одна з яскравих сторінок часу, частина того живого внутрішнього творчого пошуку, що у свій спосіб руйнував радянські канони та межі, додаючи нових рис до художньої картини доби.

... Попри коливання культурного клімату протягом 1960-х — початку 1980-х років в офіційному українському мистецтві склався досить широкий шар, так званого, «м'якого модернізму», далекого, а то й протилежного соцреалізму. В цих творах не було ані пропагандистського пафосу, а ні нав'язливої дидактичності, із системою офіційного мистецтва їх пов'язувала певна консервативність (існування в межах традиційних видів мистецтва-живопису, графіки, скульптури), позитивна спрямованість», фігуративність, відсутність естетичної радикальності та соціальної критики. Однак сама присутність на виставках творів, що демонстрували різноманіття авторських інтонацій, настроїв, інтерпретацій історичних стилів та художніх напрямків, тем, що виходили за межі офіційної пропаганди, руйнували систему із середини, унаочнювали непевність та хисткість її основ.

Офіційне мистецтво пізньорадянських десятиліть адаптувало і «західноукраїнський модер-

нізм», що увійшов до його простору з середини ХХ століття: творчість Р. Сельського, М. Сельської, Г. Смольського, Д. Довбошинського, Г. Турина та ін. хоч і зазнала в радянських умовах певних змін, але в цілому принесла із собою в українське мистецтво інший пластичний досвід, що був сприйнятий новим поколінням. Увійшла в радянське мистецтво і далека від соціалістичного реалізму Закарпатська школа живопису, що на десятиліття стала тут джерелом оновлення кольористично-пластичного бачення, нових образів національного пейзажу та інтерпретації народного мистецтва.

У просторі офіційного мистецтва 1960–1980-х років існували картини В. Рижиха та Г. Неледві, де через пластичні традиції живопису початку ХХ століття несподіваних метафоричних змістів набували сюжети з сучасного життя. Або твори Л. Медвідя, який у циклах полотен «Передмістя» (початок 1960-х) та «Перші колгоспи» (1973) зображував складні соціально-психологічні перетворення на Західноукраїнських землях після приєднання до УРСР, що поєднувала драматичне та критичне світосприйняття, гостроту графічно-пластичних рішень з використанням прийомів фотореалізму, а разом з тим — і метафоричну гротесковість, неоднозначність світосприйняття. «Оптимізмом без ілюзій», що став прикметою настроїв пізньорадянського часу, характерний живопис Ю. Луцкевича, еволюція якого наче реконструювала зміст епохи — від романтизму відлиги до розчарувань застою, що ховалися у театралізованій бароковості. На виставках можна було побачити драматичні, напружено емоційні скульптури М. Грицюка, картини І. Григор'єва, історичні стилізації в графіці Г. Якутовича, стильний постімпресіоністичний живопис Ю. Єгорова, живописні гротескові фантазії Л. Дульфана, театралізовані в душі «срібного століття» картини С. Пустовойта, графіку С. Адамовича, скульптуру Ю. Синкевича... У 1979 році у Києві проходила вис-

тавка «Виставка 13-ти», яка окреслила образно-пластичні спрямування «молодіжного» живопису 1970-х років. На ній були представлені твори С. Одайника, В. Ласкаржевського, О. Буднікова, Г. Бородай та ін. Помітними на виставках молодих художників ставали твори О. Отроценка, О. Сулименка, А. Чичкана, О. Сльоті... Нічого соцреалістичного в них вже не було.

Уважно розглядаючи сьогодені мистецтво означеної доби, стає очевидним, що розподіл на «офіційну» та «неофіційну» його гілку його не вичерпує, «багато явищ несло у собі елементи, які одночасно стояли по обидва боки цього розділення» [27, с. 40]. Більш того, «насамкінець парадокс системи пізнього соціалізму призвів до наступного: чим більш радянська система (...) здавалася монолітною та незмінною, тим більш вона мутировалася, внутрішньо змінювалася, ставала менш схожою на свій самоопис, менш зрозумілою та передбачуваною. (...) Чим менш незмінною система здавалася, тим більш вона змінювалася із середини» [27, с. 581]. В мистецтві ці процеси відбувалися і найбільш виразно і одночасно — опосередковано, віддзеркалюючи нові суспільні настрої, культурні уподобання, нові естетичні смаки, що існували в реальному житті, але наче ігнорувалися офіційною системою. Українське мистецтво кінця 1950- початку 1980-х років надає в цьому плані величезний матеріал, потребуючи ретельної реконструкції його поступу, окремих авторських пропозицій, індивідуальних шляхів. Завдання мистецтвознавства полягає в тому, аби «побачити систему у динаміці і відмітити в ній зсуви та трансформації, що виникають», адже «виключення та відхилення виступають індикатором того, які ступіні свободи існують в середині рамок системи, які мікро зсуви в ній відбуваються та накопичуються і як в ній можуть дозрівати майбутні зміни, що у самій системі до часу зостаються не помітними...» [27, Юрчак, 87].

### Література

1. ARTемігранти. Живопис. Графіка. Фотографія. Скульптура. Проект Музею сучасного образотворчого мистецтва України (МСОМУ). Каталог. К., 2008. 250 с.
2. Базилев С. Про час, про друзів, про гіпер. Fine Art. 2008. №4. С. 12-15.
3. Время и вечность Александра Аксинина. В 2-х томах. К. : Антікар, 2017. Кн. 1- 432с. Кн. 2- 432 с.
4. Гембрел Д. Некоторая польза от политики: советское искусство на Западе. Творчество. Москва, 1992. №2. С. 48.
5. Горинь Б. Опанас Заливаха. Вибір шляху. К. : УПР, 1995. 40 с.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству. -Москва: Художественный журнал, 2003. 344 с.
7. Гройс Б. Россия и проект модерна. Художественный журнал. Москва, 2002. № 3 (1). С. 29- 45.
8. Деготь Е., Левашов. В. Разрешенное искусство. Искусство. Москва, 1990. №1. С. 58-61.
9. Жижек С. Возвышенный объект идеологии. Москва: Художественный журнал, 1999. 234 с.
10. Искусство украинских шестидесятников. К. :Основи, 384с.
11. Історія Українського мистецтва: у 5-ти т. т. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2007. Т. 5. 1048 с. — С. 414
12. Каменський А. Документальний романтизм. Творчество. Москва. 1982. №10. С. 18-22.
13. Курдюкова Д. Игра в реализм. Искусство. Москва. 2010. №2-3. С. 90-94.
14. Ламах В. Книги схем. В двух томах. К. : Арт Книга, 2015. Кн. 1 -456с., Кн. 2 -368с.
15. Левашов В. Выставка молодых художников. Искусство. Москва. 1989. №3. С. 10-12.



16. Лобановський Б. Лобановский Б. Б. Киевский анахореты // Византийский ангел. 1997. №3. С. 31-40; Лобановський Б. Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу: Історія. Колекція. Експеримент. -К:Поліграфкнига, 1998. 320 с.
17. Лобановський Б. Б. Проблемы, материалы и силуэты мастеров украинского искусства. Рукопись. СХ Украины. К., 1990. 220 с.
18. Лоца А. По волнам моей памяти. Записки художника. О: « Порты Украины». -2004. 96 с.
19. Морозов А. Поколение молодых. Живопись советских художников 1960-1980 гг. Москва: Советский художник, 1989. 252 с.
20. Нова Віка, Катоша Богдан. «На шаблях сидіти жорстко... » Вітчизна. 1991. № 1. С. 201-208.
21. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х р. ХХ-поч. ХХІ ст. К. : видавничий дім КМ Академія, 2004. 400 с., Перова О. Третє Око. Мистецькі студії. К. : Фенікс, 2015. 480 с.
22. Петровская Е. Безымянные сообщества. Москва: Фаланстер, 2012. 384 с.
23. Проект положення секції образотворчого мистецтва КТМ. ЦДАМЛМ. — Ф. 1165, оп. 1, спр. 120. С. 1–2.
24. Склярєнко Галина. Українські художники: з відлиги до незалежності. У 2-х книгах. К. : Huss, 2020. Кн. 1-296с., Кн. 2- 304
25. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. К. : Видавництво «Фенікс», 2017. 480 с.
26. Союз Художников Одессы. Сост. А. Н. Дмитренко. Стрый, Львовск. обл. : Укрпол, 2013. 572 с.
- Юрчак 40
27. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 667 с
28. Яблонская Татьяна. Дневники, воспоминания, размышления. К. : Родовід, 2010. 568 с.
29. Якушенко О. Советская архитектура и Запад: открытие и ассимиляция западного опыта в советской архитектуре конца 1950-х — 1960-х годов. Laboratorium. Москва. 2016. №8(2). С. 76–99.

## References

1. ARTemihranty. Žyvoypys. Hrafiika. Fotohrafiija. Skul'ptura. Proekt Muzeju sučasnoho obrazotvorčoho mystectva Ukrainy ( MSOMU). Kataloh. K., 2008. 250 s.
2. Bazyljev S. Pro čas, pro druživ, pro hiper. Fine Art. 2008. #4. S. 12-15.
3. Degot Ye., Levashov. V. Razreshennoe iskusstvo. Iskusstvo. Moskva, 1990. №1. S. 58-61.
4. Gembrel D. Nekotoraya polza ot politiki: sovetskoe iskusstvo na Zapade. Tvorchestvo. Moskva, 1992. №2. S. 48.
5. Groys B. Kommentarii k iskusstvu. -Moskva: Khudozhestvennyy zhurnal, 2003. 344 s.
6. Groys B. Rossiya i proekt moderna. Khudozhestvennyy zhurnal. Moskva, 2002. № 3 (1). S. 29- 45.
7. Horyn' B. Opanas Zalyvaxa. Vybir šljaxu. K. : UPR, 1995. 40 s.
8. Iskusstvo ukrainkikh shestidesyatnikov. K. :Osнови, 384s.
9. Istorija Ukrain'skoho mystectva: u 5-ty t. t. NAN Ukrainy. IMFE im. M. T. Ryl's'koho. K., 2007. T. 5. 1048 s. — С. 414
10. Kamenskiy A. Dokumentalnyy romantizm. Tvorchestvo. Moskva. 1982. №10. S. 18-22.
11. Kurdyukova D. Igra v realizm. Iskusstvo. Moskva. 2010. №2-3. S. 90-94
12. Lamakh V. Knigi skhem. V dvukh tomakh. K. : Art Kniga, 2015. Кн. 1 -456с., Кн. 2 –368с.
13. Levashov V. Vystavka molodykh khudozhnikov. Iskusstvo. Moskva. 1989. №3. S. 10-12.
14. Lobanovskiy B. Lobanovskiy B. B. Kievskiy anakhorety. Vizantiyskiy angel. 1997. №3. S. 31-40; Lobanovskiy B. Realyzm ta socialistychny realizm v ukrain'skomu žyvoypysu radjans'koho času: Istorija. Kolekcija. Eksperyment. -K:Polihrafknyha, 1998. 320 s
15. Lobanovskiy B. B. Problemy, materialy i siluety masterov ukrainского iskusstva. Rukopis. SKh Ukrainy. K., 1990. 220 s
16. Loza A. Po volnam moey pamyati. Zapiski khudozhnika. O: « Porty Ukrainy». -2004. 96 s.
17. Morozov A. Pokolenie molodykh. Zhivopis sovetskikh khudozhnikov 1960-1980 gg. Moskva: Sovetskiiy khudozhnik, 1989. 252 s.
18. Nova Vika, Katoša Bohdan. «Na šabljax sydity žorstko... » Vitčyzna. 1991. # 1. S. 201-208.
19. Petrova O. Mystectvoznavči refleksiji: istorija, teorija ta krytyka obrazotvorčoho mystectva 70-x r. ХХ-поч. ХХІ ст. К. : vydavnyčyj dim КМ Akademija, 2004. 400 с., Perova O. Tretje Oko. Mystec'ki studiji. К. : Feniks, 2015. 480 s.
20. Petrovskaya Ye. Bezymyannye soobshchestva. Moskva: Falanster, 2012. 384 s.
21. Projekt položennja sekciji obrazotvorčoho mystectva КТМ. CDAMLM. — F. 1165, op. 1, spr. 120. S. 1–2
22. Skljarenko Halyna. Ukrain's'ki xudožnyky: z vidlyhy do nezaležnosti. U 2-x knyхах. К. : Huss, 2020. Кн. 1-296с., Кн. 2- 304
23. Smyrna L. Stolittja nonkonformizmu v ukrain'skomu vizual'nomu mystectvi. K:Vydavnyctvo «Feniks», 2017. 480 s.
24. Soyuz Khudozhnikov Odessy. Sost. A. N. Dmitrenko. Stryy, Lvovsk. obl. : Ukrpol, 2013. 572 s.
25. Vremya i vechnost Aleksandra Aksinina. V 2-kh tomakh. K. : Antikvar, 2017. Кн. 1- 432с. Кн. 2- 432 s.
26. Yablonskaya Tatyana. Dnevniky, vospominaniya, razmyshleniya. K. : Rodovid, 2010. 568 s.
27. Yakushenko O. Sovetskaya arkhitektura i Zapad: otkrytie i assimilyatsiya zapadnogo opyta v sovetskoy arkhitekture kontsa 1950-kh — 1960-kh godov. Laboratorium. Moskva. 2016. №8(2). S. 76–99.
28. Yurchak A. Eto bylo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 667 s
29. Zhizhek S. Vozvyshenny obekt ideologii. Moskva: Khudozhestvennyy zhurnal, 1999. 234 s.

**Галина Скляренко Украинское искусство конца 1950 — начала 1980-х годов: эволюция официального художественного пространства**

В статье анализируется развитие украинского искусства позднесоветских десятилетий (с оттепели до перестройки), где на фоне постепенного размывания границ социалистического реализма происходили изменения в официальном искусстве, пространство которого обогащалось формально-пластическими приемами, стилистическими традициями, давая почву для появления самобытных художественных явлений.

*Ключевые слова:* советское искусство, художественное развитие, социокультурный контекст.

**Galyna Sklyrenko. Ukrainian art of the late 1950s and early 1980s: evolution of the official artistic space**

The article analyzes the development of Ukrainian art of the late Soviet decades (from «thaw» to perestroika), in which against the background of the gradual blurring of socialist realism there were changes in official art, the space of which was enriched by formal-plastic techniques, styles, traditions, giving rise to original artistic phenomena.

*Keywords:* Soviet art, artistic development, socio-cultural context.