

Національна академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

На правах рукопису

Горова Наталія Вадимівна

УДК 75.052.072.3(477)''195/200''(043.3)

**ЯВИЩЕ МИСТЕЦЬКОГО СУПРОТИВУ
В КУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1950-х — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**(на прикладі творчості Ади Рибачук
і Володимира Мельниченка)**

26.00.01 — теорія та історія культури

Д и с е р т а ц і я

на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник
Роготченко Олексій Олексійович,
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник

Київ — 2016

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ	4
ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ, ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ МИСТЕЦЬКОГО СУПРОТИВУ	11
1.1. Термінологічне визначення явищ мистецької непокори	11
1.2. Джерела, історіографія та методологія вивчення різновидів мистецького супротиву	26
1.3. Висвітлення творчого доробку А. Рибачук і В. Мельниченка в контексті культури України	36
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦЬКИЙ СУПРОТИВ У ТВОРЧОСТІ	
А. РИБАЧУК І В. МЕЛЬНИЧЕНКА	48
2.1. Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині УРСР наприкінці 1950-х років у творчості А. Рибачук і В. Мельниченка	48
2.2. Осмислення сутності національної ідентичності в монументальних, живописних і графічних творах у 1960–1970-х у творчості А. Рибачук і В. Мельниченка	64
2.3. Новації у керамічній творчості А. Рибачук і В. Мельниченка 1960–2000-х	87
РОЗДІЛ 3. СОЦІАЛЬНА СКЛАДОВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ А. РИБАЧУК І В. МЕЛЬНИЧЕНКА	105
3.1. Монументальне мистецтво в системі архітектурних форм Київського автовокзалу та Палацу піонерів і школярів	105
3.2. Вплив монументальної творчості А. Рибачук і В. Мельниченка на подальший розвиток жанру	125

3.3. Постаті А. Рибачук і В. Мельниченка у нонконформістському контексті візуального мистецтва України	133
ВИСНОВКИ	158
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ДЖЕРЕЛ	162

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

- АРВМ — Ада Рибачук і Володимир Мельниченко
КДХІ — Київський державний художній інститут
НСХУ — Національна спілка художників України
ПАА — Приватний архів автора
СРСР – Союз радянських соціалістичних республік
СХ – Спілка художників України
УРСР – Українська радянська соціалістична республіка
ХФ — Художній Фонд

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Мистецький супротив як яскраве явище художнього життя України другої половини ХХ ст. став важливою сторінкою загального культурного процесу. Існування поряд з провладним і єдиним у тоталітарному суспільстві творчим методом «соцреалізму» іншої, відмінної системи цінностей, зумовило появу постатей художників і їхніх творів, що виходили за стильові межі свого часу. Це зумовлює необхідність цілеспрямованого дослідницького пошуку, вивчення, узагальнення та систематизації творчого доробку окремих художників, що ставали на шлях мистецької незгоди з тоталітарним диктатом у сфері творчості та мистецтвознавчого аналізу створених ними робіт.

Особливого значення набуває у цьому контексті дослідження теоретично-концептуального підґрунтя мистецького супротиву як феномену тоталітарного суспільства загалом та окремих його проявів зокрема; деталізація окремих історичних, психологічних і соціокультурних аспектів, що впливали на творчі пошуки. Ці пошуки стали пусковим чинником впровадження новацій у різних видах мистецтва: монументальному мистецтві, живопису, графіці, скульптурі, художній кераміці та інших, впровадили нові принципи та підходи побудови мистецьких творів.

Художники, які з різних причин ставали на шлях незгоди з усталеними мистецькими догматами, складали особливий пласт мистецького середовища, в якому активізувалися процеси вільного творчого розкриття та втілення найсміливіших мистецьких задумів, експериментів, відкривалися і використовувалися можливості широкого спектру новітніх для того часу виражальних засобів. Така художня діяльність спричинила підвищений інтерес до

нестандартних і «неформатних» рішень у загальному контексті тодішнього українського мистецтва.

Доцільність дослідження явища мистецького супротиву через призму творчості окремих художників — Ади Рибачук (1931—2010) та Володимира Мельниченка (нар. 1932) — зумовлена необхідністю з'ясування місця і ролі творців, що виходили за рамки тогочасних правил і створювали своє, індивідуальне мистецтво, наражаючись на звинувачення у формалізмі й у запереченні соцреалізму.

Вивчення соціокультурного тла, у якому відбувалося становлення і зростання особистостей цих художників-нонконформістів вимагає також з'ясування існуючих культурно-мистецьких проблем:

- термінологічного означення нонконформізму як прояву мистецької непокори тоталітарному диктату у сфері культури;

- віддзеркалення феномену мистецького супротиву загалом і творчості А. Рибачук та В. Мельниченка зокрема у контексті української культури;

- дослідження форм мистецького супротиву як складової культурного середовища України другої половини ХХ ст.;

- визначення й осмислення мистецьких інтенцій спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині УРСР наприкінці 1950-х у творчості Рибачук і В. Мельниченка;

- осмислення сутності національної ідентичності у творчості Рибачук і Мельниченка;

- характеристика й аналіз новацій у керамічній творчості Рибачук і Мельниченка упродовж 1960–2000-х;

- дослідження творчості Рибачук і Мельниченка у рамках нонконформістського контексту візуального мистецтва України.

Важливість зазначеної проблематики, зосередженої у відображенні творчості «незгодних» митців у загальній площині вітчизняної образотворчості другої половини ХХ ст.; у необхідності всебічного дослідження й аналізу

історичних шляхів і методологічних засад становлення «неформатних» художників, зумовлюють актуальність теми.

Зв'язок наукової роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану наукових досліджень ПСМ НАМ України, зокрема, у рамках фундаментальної наукової теми «Мистецтво України 30–80-х рр. ХХ століття» (реєстр. № 0110U00405 від 29.06.2010).

Мета дослідження: на підставі з'ясування місця явищ мистецького супротиву в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ ст. дослідити, проаналізувати й узагальнити творчі надбання представників мистецького супротиву в Україні Ади Рибачук і Володимира Мельниченка.

Для досягнення поставленої мети визначено наступні **завдання:**

– вивчити й проаналізувати історичні шляхи та методологічні засади становлення та проявів мистецького супротиву у системі існуючих мистецьких процесів на прикладі творчості А. Рибачук та В. Мельниченка;

– з'ясувати причини, що зумовили появу нових форм мистецького супротиву як культурного феномену у другій половині ХХ ст.;

– усвідомити та типологізувати обставини, що спричинили перехід конкретного художника із середовища «соцреалістів», вихованих радянською системою, у середовище митців, які вступали з цією системою у конфлікт;

– систематизувати та структурувати особливості творчих здобутків А. Рибачук і В. Мельниченка.

– дослідити особливості творчого шляху митців у тоталітарному середовищі України;

– виявити чинники впливу творчості митців А. Рибачук і В. Мельниченка на розвиток сучасного мистецтва в Україні.

Об'єкт дослідження — явище мистецького супротиву в Україні.

Предмет дослідження — творчість художників А. Рибачук і В. Мельниченка у контексті соціокультурних умов України другої половини ХХ — початку ХХІ століття.

Методи дослідження. Методологічну основу дисертації становить положення про діалектичний взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів та їхнє вивчення з урахуванням конкретно-історичних умов; науковий плюралізм у оцінці мистецьких творів. Поставлені в дисертації завдання визначили сукупність вжитих методів: компаративний метод (для порівняльно-історичного аналізу такого явища, як мистецький нонконформізм в різних країнах); емпірико-теоретичний. Для дослідження створених художниками мистецьких творів і процесів, на тлі яких вони створювалися, застосовано методи образно-стилістичного аналізу, а при аналізі впливу художників на соціокультурне середовище — інтертекстуальний підхід.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому на основі цілісного історико-культурологічного аналізу теоретичних і концептуальних засад мистецької незгоди та мистецтвознавчого аналізу окремих творів було *вперше*:

- узагальнено, систематизовано й структуровано основні теоретичні концепції мистецького супротиву як феномену культури;
- підтверджено тезу, що мистецький супротив «другої фази» в Україні бере початок у середині 1950-х від творчої активності А. Рибачук і В. Мельниченка;
- розглянуто особливості монументального мистецтва у системі архітектурних форм (на прикладі Київського автовокзалу та Палацу піонерів і школярів у Києві);
- доведено існування новацій у керамічній творчості А. Рибачук і В. Мельниченка;
- обґрунтовано вплив прогресивних ідей і досвіду послідовників мистецького супротиву на систему сучасних мистецьких процесів;

– окреслено межі впливу нонконформістського руху на активізацію художньої творчості (соціальної детермінованості, особистісної, психологічної зорієнтованості митця);

– досліджено і типологізовано історичні та соціокультурні обставини, що спричинили перехід художників у середовище «мистецької незгоди».

Уточнено:

– хронологічні межі існування в Україні та різновиди проявів явища мистецького супротиву;

– поняття «мистецький супротив», розкрито особливості і порівняння його з термінами «нонконформізм», «дисиденство», «шістдесятництво» тощо.

Теоретичне і практичне значення роботи полягає в тому, що фактичний матеріал, наведений та проаналізований у дисертації, може бути використаний для уточнення відповідних розділів новітньої історії українського мистецтва. Зроблені автором на ґрунті дослідження творчості А. Рибачук і В. Мельниченка теоретичні узагальнення, допоможуть у розумінні багатогранності явища мистецького супротиву. Матеріали дисертації можуть бути використані при створенні навчальних посібників, розробленні навчальних курсів з історії української культури та українського мистецтва; при побудові відповідних розділів музейних експозицій і виставок, різноманітних інформаційно-довідкових систем у галузі українського мистецтва. Результати досліджень можуть бути покладені в основу подальшого поглибленого розвитку даної теми.

Апробація і впровадження результатів дослідження. Основні положення дисертації репрезентовано на наукових і науково-практичних конференціях: міжнародних — Міжнародна науково-практична конференція «Архітектура: естетика + економіка + екологія» (Полтава, 2016); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття» (Харків, 2016); всеукраїнських — Всеукраїнська міждисциплінарна науково-теоретична конференція з міжнародною участю «Мистецькі реалізації універсальї культури. Зміна смислів» (Київ, 2015);

Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні вектори розвитку художньої освіти в умовах формування нової культурної реальності в суспільстві» (Київ, 2015), Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Нищення пам'яток монументального мистецтва як проблема української культури» (Київ, 2015); Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми розвитку архітектури, містобудування, дизайну та мистецтва» (Полтава, 2016).

Публікації. Результати дослідження висвітлено у 6 наукових публікаціях у фахових мистецтвознавчих виданнях, що входять до переліку видань, затверджених МОН України, та міжнародної науково-метричної бази (РІНЦ).

Структура роботи визначається: характером піднятих у дослідженні проблем, головною метою та завданнями. Текст складається зі вступу, трьох розділів, 9 підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 178 стор., із них 161 стор. — основного тексту. Список використаних джерел містить 173 позиції (із них 14 — іноземних видань) на 16 стор.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ, ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНУ МИСТЕЦЬКОГО СУПРОТИВУ

1.1 Термінологічне визначення явищ мистецької непокори

Тоталітарному суспільству завжди притаманні явища різного роду незгоди, оскільки «тиск» та «супротив» перебувають у прямій взаємодії: і чим сильніший тиск, тим більше форм і різновидів протидії йому з'являються. Перше повоєнне десятиліття (1950-і) в Україні було часом, коли в усіх сферах культурного життя продовжував домінувати «єдиний творчий метод» — соцреалізм, і будь-які відходи від його основоположних постулатів і догм жорстоко каралися. У той же час, історична ситуація виглядала дещо по-іншому, ніж у довоєнні 1930-і. Українське суспільство зазнало значних соціокультурних змін, що уможливили сумніви у «єдиній правильності» та перегляд донедавна незаперечних істин. Жорстока але переможна війна, смерть «вождя усіх часів і народів», — усе це створювало підґрунтя для більш вільного вияву власних суджень. Нова генерація «дітей війни», які були очевидцями її жахів, і відповідно, мало чого боялися, з юнацьким запалом взялася вибудовувати «нове життя». Мистецька сфера не була винятком у загальній системі процесів оновлення. Тогочасна художня освіта (особливо в сфері живопису та скульптури) перебувала під пильним оком відповідних каральних органів і структур. Це робило проблемним будь-які форми відходу від офіційного курсу на трактування мистецтва. І все ж, у середовищі викладачів КДХІ як провідного вишу республіки, було багато сильних та яскравих творчих особистостей, які спонукали студентів до творчих пошуків і нестандартних мистецьких рішень. Завдяки деякій демократизації українського радянського суспільства з середини 1950-х з'явилася можливість

народження «іншого мистецтва», яке у тоталітарному суспільстві було «під заборонаю». Явища мистецької непокори, мистецького супротиву — найбільш яскраво виявляються у творчій поведінці окремих особистостей. Саме конкретні люди, а не знеособлені персонажі, стають носіями «неофіційного», «бунтарського», несподіваного, непередбачуваного та креативного. Тогочасним студентам-художникам, ізольованим від західних мистецьких впливів, мало знайомим з трагічними сторінками довоєнної української образотворчості, вихованим у тепличних ідеологічних умовах соцреалізму — було непросто. Однак, молоді митці сприймали новації, як ковток свіжого повітря. Траплялося іноді, що за цим «свіжим повітрям» доводилося доволі далеко і вкрай небезпечно подорожувати. У випадку із головними персонажами даного дослідження, мистецька мандрівка пролягла за Полярне коло, на територію Крайньої Півночі і розтяглася у часі на довгі десятиліття. Одні художники шукали відповіді на власні «незручні» запитання у недовірі до влади, а то й у відвертому протистоянні з нею. Інші — знаходили вихід творчим потенціям у так званій «внутрішній еміграції». А дехто — зосередив свою незгоду виключно у пошуку нових форм мистецької творчості. Розмаїття цих факторів визначає необхідність з'ясування, існуючих у досліджуваній період, форм і проявів явища мистецького супротиву. Мова йде про термінологічне визначення, типологізацію та періодизацію форм та проявів мистецького супротиву у тоталітарному українському радянському суспільстві другої половини ХХ ст.

Ряд вживаних понять, щодо тих чи інших мистецьких явищ кінця 1950-х — кінця 1980-х, досі не мають чіткого термінологічного окреслення. Так, в культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд з терміном «мистецький супротив» — досить часто синонімічно вживаються поняття «нонконформізм», «шістдесятництво», «інакомислення», «дисидентство», «неофіційна культура», «андеграунд» тощо.

Застосування терміну «мистецький супротив» має особливу природу. Найчастіше він використовується для характеристики діяльності художників і письменників, які відстоюють право на власне мистецьке самовираження.

Сюди входить не тільки прагнення бути вільним у виборі теми, сюжету, композиційної побудови твору тощо. Це ще і можливість — можливість створення виставок, експозицій, допуск до засобів масової інформації. Це також можливість бути вільним у своїх баченнях мистецтва і вільно висловлюватися про свої погляди і загальні мистецькі проблеми.

До проблем мистецького супротиву також відноситься можливість «об'єднуватися у творчі групи, або, навпаки, працювати поза будь-якими художніми організаціями та протистояти монополії офіційно прийнятих естетичних норм, пропонуючи власні критерії творчості» [19, с. 84].

Термін «нонконформізм» трактують також як «невідповідний, неодноманітний, альтернативний, опозиційний». Саме у цьому значенні, як альтернатива офіційному мистецтву, він застосовується у контексті даного дослідження. Мистецький нонконформізм із середини 1950-х аж до середини 1980-х фактично опонував «єдиному творчому методу соціалістичного реалізму». Тобто, нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури [42, с. 235].

Незгода, про яку митці (а у випадку нашого дослідження — художники А. Рибачук та В. Мельниченко (далі — АРВМ) заявили своїми діями в середині 1950-х мала свої причини. В першу чергу, незгода і супротив характерні для сильних особистостей, здатних публічно заявляти і словесно, і поведінково про свою позицію. Домінуючими факторами, що спричинили появу «перших незгодних» — були їх особливі світоглядні горизонти, мистецький смак, інтелектуальний рівень та творчі установки. Усі ці якості давали можливість власного трактування подій, явищ і ситуацій.

Особливого значення набуває висловлювання власної у не толерантному, тоталітарному суспільстві. Трагічні події в українському мистецтві 1930-х наочно продемонстрували, чим закінчилося інакодумство у підходах до трактування художніх образів для послідовників школи М. Бойчука.

Динаміка мистецького супротиву в Україні ХХ століття дає підстави розглядати його періодизацію, типологію. Неоднорідний за своїм формо-

виявом, мистецький супротив був заснований на спільних філософських засадах, формоутворюючих елементах та стилістичних компонентах, що дає змогу характеризувати його як окремий мистецький феномен. Сучасні українські дослідники О. Голубець і О. Роготченко, стверджують, що бойчукізм як явище був проявом мистецького супротиву «першої фази». Хронологічно ця перша фаза мистецького супротиву зосередилася у періоді 1920–1930-х [113, с. 35].

«Другу фазу», виходячи з наявних і викладених у даному дослідженні фактів, у середині 1950-х розпочала творчість А. Рибачук та В. Мельниченка. Дане твердження базується на тому, вони були першими в українському мистецтві художниками, хто відчувши «вітер змін», спричинений «хрущовською відлигою», запустили «ланцюг ймовірностей» і творили мистецтво, керуючись не «парт номенклатурними» канонами і приписами, а власним художнім відчуттям. На підтвердження цієї концептуальної спадкоємності спрацьовує той факт, що критики творчості АРВМ наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. вбачали паралелі з бойчукістами та В. Пальмовим, про яких молоді художники, виховані радянською мистецькою школою навіть не знали і знати не могли.

Мистецький супротив «другої фази» зосередився у часовому проміжку кінця 1950 — кінця 1980 років. Як неоднорідне явище, мистецький супротив знаходив прояви у різних формах. Тобто, це не був цілісний системний рух, об'єднаний ідеологічними чи мистецькими засадами. Швидше, це була емоційна реакція небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. В той же час, радянська ідеологічна система мала неминучі прогалини у тотальному контролі і цензурі. Саме ці прогалини вдало використовували нонконформісти. У тому, що мистецький супротив не був (і не міг бути) централізованим явищем — проявляється ще одна риса опозитивності: на протигагу центра-лізованим («конформістським») організаціям (творчі спілки тощо), послідовники нонконформізму сповідували принципи суб'єктивізму,

індивідуалізму, ірраціоналізму. У цих «персоніфікованих ідеалах» зосереджено більш глибока сутність нонконформізму, яка полягає не просто у незгоді, а й у дії, певному вчинку, руху. «Нонконформізм — це ейдос самодостатньої естетично, етично тощо антисистеми, форма антисистеми і влада антисистеми», зазначає дослідниця Л. Смирна [122, с. 276]. «Нонконформізм як андеграунд, підпільне мистецтво — це вже інша реальність, яка пов'язана з гострою конфронтацією і певним відходом від диспозиційного ряду паралельності і доповнювальності. Логіка доповненості тут не спрацьовує. Проте нонконформізм не можна вписати в андеграунд, в підпільне мистецтво, тому що він характеризує певний тип заперечення реальності з позиції негоції, — не конформний, не той, що належить до певного усталеного товариства, спільноти, конформної групи. Тобто нонконформізм, з одного боку, визначається в контексті бінарної системи, усталеного тоталітарного конформного буття, яке могло бути саме таким і ніяким іншим, і буття неусталеного, неупорядкованого, більше того — індивідуального і, зокрема, персоналістично означеного шляху творчості» [125, с. 270].

Тобто, мистецький супротив 1950–1980-х в Україні був своєрідним продовженням традиції авангардизму, яка була перервана офіційною ідеологією соцреалізму. Поява нонконформізму як культурно-мистецького явища означала повернення стилістики модернізму і проникнення постмодерністських течій в культурний простір України. Це було не лише наслідком зміни історичних умов та політичного клімату наприкінці 1950-их, але й відповідною превентивною реакцією мистецького соціуму на невідворотні соціальні зміни, що викликали до життя нові художні явища, вибудовували життєво необхідні мистецькі форми, індивідуальні моделі світу [32, с.34].

Хоча вітчизняний нонконформізм жодним чином не був імітацією мистецького життя західного світу досліджуваного періоду, все ж світовий контекст мав досить вагомий вплив на становлення «явища незгодності». Нонконформістський рух у світовому культурному середовищі і був зосереджений у площині протистояння конформізму й контркультури, що

було закономірним результатом розвитку світової культури післявоєнного періоду. Загострилися проблеми офіційної культури й субкультур, що переросла в контркультуру, протистояння поколінь, та в протистояння масового й елітарного мистецтва. З іншого боку, консервативність тоталітарного суспільства також породила нонконформістську контркультуру в Україні. Дослідники культури згаданого періоду — О. Голубець та О. Роготченко, піддають аналізу дві тоталітарні ситуації: у СРСР і гітлерівській Німеччині, де авангардне мистецтво було оголошено «антинародним» чи «дегенеративним» мистецтвом і тому набуло статусу нонконформізму, у своєрідному форматі «гнаного» мистецтва.

Формування мистецького супротиву у поствоєнні роки відбувалося як пошук нових виражень у мистецтві. «Залізна завіса» радянського середовища оберігала художників, що прагнули самовираження, від західних впливів. Та все одно, ідеологічні засади мистецького супротиву зосереджувалися у провідних філософських течіях у літературі, музиці та знаходили своє вираження у образотворчості. Постмодерністський концепт ставав домінуючим і проникав в усі сфери, створюючи «модель альтернативного існування», за висловом А. Боніто Оліви, у побудові якої мистецтву належала головна роль. «Субкультура протесту» була зосереджена переважно у сферах музики, живопису, скульптури й інших мистецтв, об'єднаних назвою поп-феномену, що призвело до трансформації абстракціоністської, спочатку напівпідпільної течії поп-арту в явище масової культури. Ідеї, вироблені в 1960-і у філософії, мистецтві, музиці, театрі, літературі, стали базисом для постмодерністської культури [164, с. 43]. Середина 1950-х — початок 1960-х на Заході було періодом переходу від абстрактного експресіонізму до поп-арту. У 1960-і — 1970-і роки виникли численні нові мистецькі напрямки: «новий реалізм», оп-арт, кінетичне мистецтво, концептуальне мистецтво, мейл-арт, мінімалізм, «бідне мистецтво», ленд-арт, гіперреалізм, хеппенінг, боді-арт, «поведінкове мистецтво», «нарративне мистецтво» тощо. Модерністична епоха перейшла у

постмодерністичну. Однак, всі перелічені напрямки мистецтва не мали змоги реалізуватися в культурному просторі СРСР.

Середина 1950-х — початок 1960-х були революційним періодом у мистецтві. І ця теза «революційності» знаходила своє підтвердження у всьому світі. Серед різних національних культур зростає зацікавленість до особливостей і специфіки національного мистецтва, до пошуку ідентичності. Все це поєднувалося з процесами стрімкої глобалізації та інтернаціоналізації у мистецтві. Створювалися численні і багатоманітні за своєю суттю нові напрямки у мистецтві; синтез мистецтв, як поняття, набув нового звучання. Наратив і перформанс, боді-арт і хеппенінг, мінімалізм і гіперреалізм — усі ці, та інші течії, існували, ніби, у паралельній реальності до українського радянського суспільства. Художники того періоду в Україні швидше інтуїтивно, ніж інформаційно, сприймали нові виклики часу. А деяким, як у випадку з АРВМ, цей «вітер змін» став особливо відчутним на холодних берегах Північних морів; візуалізувався у неймовірні переливи Північного сьйва; проглядався через присмерки Полярної ночі; відлунював у тиші «білого мовчання». Все це вплинуло на формування вільного ества сміливих і «не форматних» художників, утвердило їх у необхідності відстоювання власних поглядів і переконань — тобто сприяло переведенню їх у ранг послідовників мистецького супротиву тоталітарній системі.

Вияв опозиції до соцреалізму реалізувався, в основному, у стилістиці мистецьких творів. Сюди відноситься сюжетна інтимність, абстрактність композицій, фактурення живописних поверхонь тощо. Абстрактні форми були найбільш відповідною реакцією на мистецькі виклики. Тому, в окреслений період, мистецтво нонконформістів демонструвало активні творчі пошуки, самоаналіз, звернення до метафізичних сутностей. В той же час у цих пошуках не було агресії і штучності: митці використовували природні кольори, споглядальність сюжетних ліній.

В Україні мистецький супротив територіально не мав єдиного центру. Як своєрідне поліцентричне явище, він зосередився у великих промислових містах, що мали сильні мистецькі традиції.

Жанрові уподобання вітчизняних нонконформістів 1960–1980-х зосереджувалися у пейзажному (часто урбаністичному) живописі, портреті, абстрактній чи умовно-фігуративній композиції. Головною особливістю супротиву було утвердження «іншого», відмінного від офіційного мистецтва, методу зображення.

Дослідження соціально-політичних та культурних передумов формування мистецького нонконформізму дає підстави виявити сутнісні особливості його феномену в Україні, прослідкувати взаємозв'язок і зумовленість соціокультурними чинниками у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва наприкінці 1950–1980-х. Саме поняття «мистецький нонконформізм», як прояв мистецького супротиву, розуміється як незгода із загальноприйнятою формою художнього мислення, як намір здолати цю безособову форму і замість неї дати особистісну, індивідуальну, змістовну [80, с. 17]. Важливим видається той факт, що представники нонконформістської культури були виховані радянською системою, були представниками її ідеологічних і естетичних засад.

Мистецтво означеного періоду загалом класифікується за такими категоріями: конформістська та нонконформістська. Конформістська підпорядковувалася комуністичній ідеології, виконувала пропагандистські функції та отримувала різні заохочення, нагороди, привілеї. Члени спілки художників отримували, зокрема, державні замовлення, премії, майстерні, путівки в Будинки відпочинку, престижні відрядження тощо. І, відповідно — нонконформістська, що мала певну незалежність від офіційної ідеології в сфері культури, і на яку чинила тиск офіційна пропаганда.

У таких умовах мистецтво, незалежне від ідеології та політики, автоматично ставило його послідовників в опозицію до тоталітарного режиму. Художники, що працювали «поза спілкою», власне, не вважалися художниками,

а відносилися до категорії «цеховиків», діяльність яких балансувала на межі компетенцій кримінального кодексу.

Ситуація у культурі вимагала певних компромісів; щоб мати можливість працювати творчо, потрібно було погодитися з існуванням жорсткої цензури в мистецтві, обмежень, наруги над художніми творами (знищені рельєфи «Стіни Пам'яті» на Байковому кладовищі) і, в той же час, віднайти таку позицію в межах системи та ідеології, яка б уможливила процес творення і визнання. У контексті пошуку цієї «серединної ролі», за визначенням Л. Смирної, з'являється «напівофіційна» форма, коли твори високого рівня майстерності народжувалися у поєднанні загальноприйнятих засобів з певними новаторськими елементами у взаємодії конформістського та нонконформістського начал [79, с. 86]. У таких умовах народилася і існувала складна система балансування митця «на межі» дозволеного/недозволеного, конформізму/нонконформізму в сенсі позиції митця у суспільстві та його світогляду.

Поряд із зовнішніми ознаками «неоукраїнізації», у період «відлиги» набувала досвіду нова, вишуканіша і підступніша форма так званого «тихого тоталітаризму»: з одного боку, система уникала відвертих репресій, з іншого — не втрачала активності, а лише застосувала зовні закамурфльовані дії (О. Голубець). Ця система породжувала, відповідно, явища «тихого спротиву», «тихого нонконформізму», «внутрішньої еміграції», заганяючи митця в ситуацію виходу в інші види мистецтва.

Феномен «внутрішня еміграція» включає в себе досвід представників різних поколінь, а також різних країн. Традиційно його прийнято синхронізувати із тоталітаризмом, адже однією з основних ознак такого державного устрою є необмежений контроль за всіма сферами людської життєдіяльності. Оскільки специфіка даного досвіду обумовлена різним часом та місцем дії, даний термін може вживатися у широкому розумінні. Феномен «внутрішня еміграція» має як спільні риси з нонконформізмом, так і характерні особливості. Серед головних ознак внутрішньої еміграції можна виділити:

індиферентність, наявність внутрішньої незгоди із існуючим політичним і соціальним устроєм та панівною ідеологією; неможливість прямого публічного висловлення існуючої незгоди (в силу неминучих наслідків у вигляді репресій або інших каральних заходів); відсутність можливості реальної еміграції через заборону держави, або в силу інших особистих причин.

Боротьба з нонконформізмом, як проявом мистецького супротиву, визначила головне ідеологічне спрямування культурної політики УРСР 1960-х і велася ця боротьба жорстоко та послідовно. Протидія безособовому офіційному мистецтву соцреалізму, який у 1950-і досяг свого апогею у величезних багатофігурних полотнах, що писалися «бригадним способом», на переконання дослідниці Г. Скляренко, була визначальною у становленні мистецького супротиву.

Важливим фактором в утвердженні мистецького супротиву був розвиток творчих взаємин українських художників з мистецьким середовищем Росії, Польщі, Латвії, Литви, Естонії, пізніше — з кінця 1970-х — Центральної та Південної, а також Західної Європи. Ці взаємини не мали відкритого характеру, здійснювалися переважно підпільно, однією з причин чого було те, що художники зазнавали тиску та переслідувань з боку влади — як переконує Л. Смирна (Медведева) [80, с. 17].

У нонконформістській культурі 1960–1980-х, спостерігаються суттєві відмінності з західноєвропейськими тенденціями. Ці відмінності залежать, в першу чергу, від соціокультурного фону, в кому формувалося «мистецтво незгодних»: якщо західний нонконформізм розвивався в умовах демократичного, ліберально налаштованого суспільства, то вітчизняний — в жорстких рамках тотальної цензури та соціалістичної ідеології. Відмінності спостерігаються і у стилістиці: від більш епатажних форм на Заході до «революції форм усередині мистецтва» в Україні, що знайшло прояв у «неомодерністичному мистецтві», яке було більш традиційним та незаангажованим.

Специфіка українського нонконформістського мистецтва 1960–1980-х, як явища мистецького супротиву, полягає: у відродженні національної

культури, зверненні до першооснов української ментальності, фольклорних традицій; у співставленні себе зі світовим мистецьким процесом; у зосередженості на професійних завданнях, де форма й зміст спрямовані на естетизацію мистецтва; у довірливому, інтимному зверненні до людини; у сакральності; у неприйнятті офіційної ідеології; у іdealізмі, романтичності й емоційності; у пошуку правди й чесної позиції. Мистецький супротив у контексті образотворчого мистецтва України 1960–1980-х взаємодіяв з його основними офіційними і неофіційними напрямками: соцреалізмом; імпресіонізмом; модерністським неофіційним мистецтвом (андеграундом). У досліджуваній період спостерігається певний дуалізм нонконформізму й конформізму: від відкритого морально-естетичного бунтарства — до андеграунду, підпільного неофіційного мистецтва, «інших» митців, мало-відомих широкій публіці, а також «тихого», «порубіжного» з офіційним мистецтвом. Вітчизняний нонконформізм 1960–1980-х, як вияв мистецького супротиву, був явищем елітарним. Він пройшов шлях від нехтування заборон на стилістичні прояви в мистецтві (абстракцію, сюрреалізм) до незгоди з офіційними, ідеологічними та моральними заборонами, що мали місце в соціокультурному житті. В образотворчому мистецтві мистецький супротив зосередився на наступних аспектах: у філософському, світоглядному, що у незгоді з позитивістською соціалістичною системою, у зверненні до національного, підсвідомого, образно інтуїтивного, сакрального; у психологічному, що виявилось у неприйнятті соціалістичного колективізму, вимушеній ізоляції, протесті проти догм, штампів, стандартів, фальшивості, одноманітності, диктату соціалістичної ідеології; у соціальному — створенні своєї системи ставлення до навколишнього світу; у морально-етичному — відстоювання власної позиції, відповідальність перед суспільством, відчуття власної гідності та сповідування моральних цінностей, відстоювання права на вільний показ творів. Мистецький аспект супротиву полягав у створенні нових естетичних цінностей, адекватних власним поглядам та викликам сучасного мистецтва. В той же час, однією з провідних рис мистецького

супротиву у вітчизняному мистецтві була домінанта морально-естетичних цінностей над політичними та ідеологічними. Новизна й унікальність мистецтва художників-нонконформістів 1960–1980-х полягає в тому, що вони створили нову формотворчу систему естетичних цінностей.

Персоніфікований підхід до вивчення постатей художників-нонконформістів, що чинили спротив тоталітарній системі, демонструє характерні їх особистісні якості. Серед яких превалюють: інакомислення, ідеалізм, образно-інтуїтивне мислення, ієрархія цінностей і змістів, незаангажованість, аполітичність, романтичність, споглядальність, інтернаціоналізм, елітарність. Основними естетико-культурними принципами творчості митців-нонконформістів були: свобода, неофіційність, щиросердність, гідність, світло як категорія філософська, адекватність сучасному мистецтву, простота, природність, професіоналізм, самодостатність, цілісність.

Стосовно культурологічної характеристики мистецького супротиву, то вона зосереджувалася на категоріях революційності (стилістичної, формотворчої, синтезної); ієрархічності (стосовно вартісності понять, цінностей і змістів); публічності і відкритості (виступи в пресі, виставки, безкомпромісність). При чому опозиційність соцреалізму окреслювалася досить завуальовано. Вона полягала не у жанрових чи сюжетних моментах, а у стилістиці і підходах до втілення мистецьких творів. Ідея, концепт стали домінуючими, але майстерність і досконалість виконання не відходили на задній план. Вихованці академічної художньої школи, художники-нонконформісти демонстрували пошуки власного «я» у зверненні до глибинних, навіть метафізичних цінностей. Експерименти з композиційною побудовою, фактурування поверхонь живописного твору, сміливе залучення кольору (на противагу «страху перед кольором» апологетів соцреалізму); поєднання різноманітних форм і технік живопису — усі ці чинники робили мистецтво принципово «іншим», відмінним від «соцреалістичного». І це не могло не викликати тривогу у радянських ідеологів. Нефігуративність і абстракція були найбільш універсальним образотворчим способом, своєрідною

квінтесенцією незгоди. Хоча колористичні і формотворчі пошуки художників-нонконформістів були досить м'якими, толерантними, природними, споглядальними, та це не рятувало їх від звинувачень у «найстрашніших мистецьких гріхах» — «формалізмі» та «абстракціонізмі», що майже однозначно означало «хрест на кар'єрі».

Митці, які сповідували «інше» мистецтво, не відрізнялися у своїх жанрових уподобаннях від представників офіційного мистецтва. Це був портрет, пейзаж (часто стафажний) індустріальний чи урбаністичний, портрет, жанрова композиція. Головне, що кардинально відрізняло «не форматних» художників від офіційно визнаних представників — це методика зображення та ідея твору.

Формально-стилістичні ознаки творчості на прикладі різних видів нонконформістського мистецтва: монументального й станкового, живопису, графіки, скульптури — складають світлоносність, колористика, композиційна вишуканість мови, тонове й колірне аранжування, дбайливе ставлення до фактури поверхні, цілісність форми, умовність простору, «виробленість» твору, відхід від конкретики до узагальненості, стилізації, більша декоративність; монументальність, відчуження чи психологізація образів; перевага логіки пластики, «мотиву» над сюжетністю; образність, пластичність, камерність.

Творчість українських митців-нонконформістів органічно сприймається як частина загальнокультурного явища мистецького супротиву, що стало альтернативою офіційному заделогізованому мистецтву соцреалізму. Значення нонконформізму в культурі сьогодення полягає у виховній ролі нонконформістів щодо молодшого покоління митців, у входженні в загальнолюдський мистецький простір, у відновленні національних рис культури. Щодо співвідношення понять «нонконформізму» і «шістдесятництва», то останнє було, безперечно, нонконформістським явищем, обмеженим лише певним часом свого існування. Тому для першої половини 1960-х досить коректно паралельно використовувати терміни «шістдесятництво» і «нонконформізм».

Стосовно того, як співвідносяться поняття «дисидентство» і «мистецький супротив», то останній був більш пасивним, прихованим відхиленням від офіційних стандартів поведінки, і тому характерним для художньої інтелігенції, яка, зазвичай, уникала гучних політичних акцій і зосереджувала свою незгоду в руслі естетичних пошуків та віддзеркалень. Таким чином, мистецький супротив — це об'ємний термін, який включає в себе різні види незгоди.

Стосовно видів мистецтва, у яких зосередилася творчість представників мистецького супротиву, то тут можна виділити кераміку і металопластику, оскільки диктат з боку контролюючих органів, за твердженням О. Голубця [27, с. 5], був більше спрямований на живопис і скульптуру .

Однак, як доводить дане дослідження, радянська тоталітарно-ідеологічна машина 1950–1980-х давала час від часу серйозні збої. І тоді «формалізм» та «абстракціонізм» виходив на майдани і в інтер'єри громадських споруд у вигляді творів монументального мистецтва. Головні постмодерністські принципи «недо-» (незавершеність, не перевантаженість, умовність, спонтанність лаконічність, легкість) прочитуються у творах представників мистецького супротиву як спонукання глядача до дії, до продовження думки, до співпраці.

Відображення філософської складової і емоційної напруги стало основним змістом у роботах «перших нонконформістів». Для реалізації ідеї вони застосовували найнесподіваніші досі поєднання: домінанту художнього образу над сюжетністю і цілі «нарративні історії». Несподіване поєднання фактур і форм, об'ємів і кольору призвело до створення нової культури образно-пластичного мислення. «У цілому ж, на прикладі мистецтва 1960–80-х рр. проглядається тенденція синтезу, взаємопроникнення різних видів мистецтв, що є характерною ознакою мистецького нонконформізму» [71, с. 51].

Дослідження соціально-політичних та культурних передумов формування мистецького супротиву дає підстави: виявити сутнісні особливості його феномену в Україні; прослідкувати взаємозв'язок і зумовленість соціокультурними чинниками у контексті розвитку українського образотворчого

мистецтва наприкінці 50–80-х років ХХ ст. Саме поняття «мистецький супротив» розуміється як незгода із загальноприйнятою формою художнього мислення, як намір здолати цю безособову форму і замість неї дати особистісну, індивідуальну, змістовну. Дослідник одеського нонконформізму О. Котова застосовує сентенцію «революції форм усередині мистецтва» в Україні [71, с. 25], що знайшло прояв у «неомодерністичному мистецтві», яке було більш традиційним та незаангажованим.

Художники, які стали на шлях «мистецької інакшості», були виховані радянською системою і, разом з жовтенятськими речівками, увібрали у себе ідеологічні і естетичні засади соціалістичного суспільства. Це призводило до серйозного внутрішнього конфлікту, до когнітивного дисонансу. Інтелектуали та високі естети, вони не розуміли чому система, якій вони щиро віддані і робили усе, задля її добра і процвітання — раптом їх не тільки не сприймає, але й відкидає на обочину мистецького життя. Не маючи змоги виставлятися, продавати твори і отримувати держзамовлення, митці наражалися на психологічні травми.

Отже, мистецький супротив є багат шаровим і досить суперечливим явищем культури. Йому властиве прагнення до абсолютної свободи різними шляхами: шляхом звернення до бунтарства, шляхом «тихого інакомислення»; шляхом пошуку креативних підходів до реалізації мистецького задуму. Існували й інші шляхи. Так, АРВМ обрали метод «відкритого власного захисту». Для означення і відстоювання своєї мистецької позиції вони застосовували різні засоби: листування, переговори, зустрічі, виступи в пресі тощо. «Мистецтво незгодних» в Україні кінця 1950–1980 років було неоднорідним і демонструвало широкий спектр проявів, починаючи від «тихого супротиву» художніми засобами, до відвертого радикального несприйняття оточуючого тоталітарного середовища. Український мистецький супротив у масі своїй не носив політичного забарвлення. Художня інтелігенція обмежувалася експериментами у творчості, «шукала правди» у партійних та державних структурах, «з'ясовувала стосунки» з опонентами на сторінках

газет та за зачиненими дверима партійних або «спілчанських» кабінетів. У наведеному вище і полягає головна відмінність мистецького супротиву від політичної складової дисидентського руху. Жорсткі рамки неперервного «радянського виховання», відсутність творчих контактів із зовнішнім світом і, сформована внаслідок цього, штучна обмеженість інформації про мистецтво навколишнього світу за межами соцтабору, формували своєрідність супротиву. Більшість художників, у тому числі і головні об'єкти даного дослідження, свято і незаперечно вірили у справу соціалізму-комунізму.

Таким чином, термін «мистецький супротив» є широким поняттям, що включає в себе різні види мистецької протидії офіційно визначеним художнім канонам і принципам. Мистецький супротив у контексті образотворчого мистецтва України 1950–1980-х перебував у взаємозв'язку з іншими напрямками, в першу чергу, з офіційним соцреалізмом та неофіційним підпільним «андеграундом». У досліджуваній період спостерігається певний дуалізм нонконформізму: від відкритого морально-естетичного бунтарства до андеграунду; від підпільного неофіційного мистецтва, «інших» митців, маловідомих широкій публіці, до «тихого», «порубіжного» з офіційним, мистецтва.

1.2 Джерела, історіографія та методологія вивчення різновидів мистецького супротиву

Розкриваючи історіографію проблеми мистецького супротиву, слід зосередитися на висвітленні історіографії трьох груп проблем: 1) аналіз літератури, присвяченої безпосередньо мистецькому нонконформізму як явищу в культурі кінця 1950–1980-х; 2) огляд загальної історіографії з проблем руху мистецького супротиву, 3) огляд літератури, присвяченої мистецькому нонконформізму через призму творчих постатей АРВМ, а також ідеологічному підґрунті, що вплинуло на виникнення та становлення явищ супротиву у мистецтві.

Дослідження явища супротиву у мистецькому житті є досить численними, хоча проблематика явища перебуває на перетині культурології, історичної науки, мистецтвознавства, літературознавства, соціальної психології, соціології, філософії тощо, і тому є складною для вивчення. З огляду на це, було обрано персоніфікований підхід, за яким вивчення цілого явища досліджується через призму творчості окремих митців.

Початок вітчизняної історіографії вивчення проблем мистецького супротиву як культурного явища припадає на 1989 рік, коли відбулася перша офіційна виставка художників-нонконформістів. В цей час дослідники в публікаціях преси, в перших наукових статтях виокремлювали з офіційного мистецтва особистостей, творчість яких не вписувалась у канони соцреалізму. Перші дослідження нонконформістських проявів у мистецькому середовищі мали, в основному, науково-популярний, описовий характер.

З середини 1990-х в українській періодиці з'явилися матеріали, присвячені представникам мистецького нонконформізму. Серед українських дослідників нонконформізму варто назвати праці мистецтвознавців О. Петрової, Г. Складенко, Г. Вишеславського, Г. Сахарук, Л. Смирної, О. Котової, О. Голубця, О. Роготченка, Е. Димшиця. В своїх роботах вони займалися вивченням мистецького життя України кінця 1950–1980-х, подали досить широкий перелік художників-нонконформістів та визначили особливості їх творчості, трактуючи поняття «андеграунд», «неофіційна культура» як суто радянський феномен, зумовлений коливаннями в радянській культурній політиці, коли після лібералізації наступне посилення ідеологічного тиску примусило багатьох художників опинитися в ситуації «неофіційності».

Теоретичні дослідження з проблематики українського мистецького нонконформізму як явища мистецького супротиву нечисленні. У працях мистецтвознавців та істориків обґрунтовується наявність регіональних художніх шкіл та своєрідних особливостей функціонування мистецького простору в 1960–1970-х (О. Голубець, О. Петрова, О. Роготченко, О. Котова, Г. Складенко, Л. Смирна, О. Балашова, Л. Герман). Чимало наукових праць, які стосуються

безпосередньо явища нонконформізму в радянській культурі, публікацій спогадів про культурно-мистецьке середовище, належать історикам, художникам, літераторам.

В умовах тоталітарної держави перші дослідження, які стосувались явища нонконформізму, здійснювали західні вчені. Однак, здебільшого, їх увага зосереджувалась на вивченні російського нонконформістського мистецького середовища. Що ж до українського нонконформістського простору, цікавий аспект протистояння офіційної культури і неофіційної, представленої поколінням нонконформістів, розглядає американський історик К. Фармер, зосереджуючись на конфлікті духовних та ідеологічних цінностей, який виник між українськими нонконформістами та державою в національному питанні. Проблема нонконформізму, шістдесятницького та дисидентського рухів активно розроблялася західними культурологами та істориками. Однак попри вивчення різних аспектів даної теми, її мистецька сфера залишалась найменш дослідженою. Серед досліджень українських істориків діаспори необхідно відзначити праці О. Зінкевича, І. Кошелівця, У. Пелех, у яких знаходимо спроби аналізу причин появи нонконформістської творчої молоді.

Грунтовні дослідження механізмів прийняття рішень у сфері радянського управління культурою, функціонування творчих спілок та ідеологічного контексту мистецького життя за доби соцреалізму належать сучасним західним науковцям. Так, у монографіях німецьких істориків та мистецтвознавців В. Еггелінга та Д. Кречмара розглядаються різноманітні проблеми політики держави у галузі літератури та мистецтва, взаємовідносини між владою й художньою інтелігенцією.

Серед сучасних іноземних вчених проблемами соціокультурного життя, різноманітними процесами у мистецькій сфері, аспектами існування неофіційної культури та нонконформістських явищ займаються історики Т. Горева, М. Зезіна, О. Зубкова, Ю. Аксютін, А. Шубін.

У аналізі мистецького супротиву, як явища культури, важливими є культурологічні дослідження (Х. Ортега-і-Гассет, Б. Гройс, М. Паперний).

Неоднозначне твердження запропонував у своїй дисертації «Конформізм і нонконформізм як соціокультурні феномени» Г. Ібрагімов. З позиції соціолога, він розглянув конформізм і нонконформізм як інтегративні, взаємодоповнюючі, а не сепаратно існуючі феномени [61].

Проблема мистецького супротиву, у розумінні загальних проблем нонконформізму, тривалий час розглядалась в історичній та культурологічній науці в контексті шістдесятницького та дисидентського руху. Ю. Зайцев та Ю. Курносів [76, с. 53], визначають шістдесятництво як рух опору, складовою частиною якого була боротьба за національні права кожної людини і всього народу. В контексті національно-культурного руху досліджують шістдесятництво О. Шевчук [153].

Г. Касьянов у монографії «Незгодні: Українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х рр.» [68], в одному із розділів, присвячених шістдесятництву, розглядає це явище у нонконформістському прояві, спрямованому на національний зміст. Рухом творчої молоді, що сповідувала нові думки, відмінну від офіційної тематику, і стала ядром духовної опозиції режиму в Україні, вважає шістдесятників В. Баран [11], М. Жулинський [41], розглядаючи явище шістдесятництва, акцентує увагу на нонконформізмі як новій якості молодіжної свідомості.

Починаючи з другої половини 1990-х. феномен мистецького супротиву в українській історії культури почали розглядати у філософських аспектах (О. Пахльовська [97], Л. Тарнашинська [138], О. Заплотинська [46,43]).

Для вивчення зазначеної теми цінними є дослідження, здійснені в радянський час (В. Афанасьєвим [7], В. Касяном [67], В. Цельтнером [138], Г. Юхимцем [157], Р. Шмагалом [155] та ін). Попри ідеологічну заангажованість, такі видання містять цінний фактологічний матеріал для дослідження мистецького простору.

Вивчення суспільно-політичних і культурних процесів 60–70-х з принципово нових позицій розпочалося на початку 1990-х. Перші наукові дослідження несли на собі відбиток доби, коли всі процеси, що відбувались у

культурному житті, трактувались в контексті національно-визвольної боротьби. У другій половині 1990-х інтерес до даної теми зріс через розширення джерельної бази та посилення інтересу до ґрунтового вивчення особливостей культурно-мистецького середовища.

Історію становлення мистецького супротиву в Україні можна відтворити переважно за свідченнями самих митців-нонконформістів, а також з невеликої кількості вітчизняних публікацій та монографій, присвячених цій темі. Інтерес до цього явища в українському мистецтвознавстві відродився протягом останнього десятиліття. З'явився ряд статей з цієї проблематики (О. Федорука [145, 146, 147, 143], О. Голубця [27], Л. Смирної [122, 123, 124, 125, 126], Г. Вишеславського [19], О. Роготченка [109, 110, 111, 112, 113, 113, 115], В. Сидоренка [119, 120], О. Котової [71], Г. Скляренко [128, 129], М. Селівачова [116], О. Петрової [99, с. 97]. Дослідники охарактеризували явище в його головних рисах, окреслили творчість його типових представників, визначили центри та осередки нонконформізму в Україні, проте багатогранність мистецького супротиву і його складової частини — нонконформізму — потребує продовження досліджень. Важливим джерелом у вивченні мистецького супротиву кінця 1950–1980-х років стають персональні, а також групові виставки художників-нонконформістів («Молодість країни», «Погляд»). З 1987 року в експозиціях музеїв та виставкових залів України почали з'являтися твори молодих, до того невідомих сучасних митців, а творчість відомих демонструвалася в інших, несподіваних аспектах.

Дослідники називають період з кінця 1950-х і до 1980-х періодом «каламутних» ідеологічних «забав» та маніпуляцій «дозволеним» і «забороненим», що тривав у часі: перехід до жорсткого нагляду за культурою, розпочатий у 1962–1963 рр., завершився у 1968–1969 рр. (Г. Скляренко). Українські науковці пов'язують виникнення мистецького супротиву із коливаннями в радянській культурній політиці, коли після певної лібералізації суспільного життя, чергова хвиля репресій спричинила те, що художники, які намагалися шукати індивідуальну манеру творення, опинилися в ситуації

«неофіційності», тобто без можливості експонування та належної критики і, відповідно, мистецького резонансу. Науковці виокремлюють два магістральні спрямування мистецького нонконформізму в Україні — орієнтацію на зразки світового мистецтва та потужний струмінь національної традиції (Г. Скляренко, О. Петрова).

Сучасні дослідники вбачають історичну роль мистецтва нонконформізму у створенні першої опозиції соцреалізму, визначають відстоювання національних засад, що автоматично переростало у боротьбу проти системи. Зосереджують увагу на центрах художньої та інтелектуальної опозиції, «неформальних академіях»: Ф. Манайла — в Ужгороді; Р. Сельського, К. Звіринського — у Львові; у майстернях В.-І. Задорожного, І. Григор'єва, А. Горської та В. Зарецького, А. Рибачук і В. Мельниченка — в Києві.

Характерною ознакою мистецького супротиву в Україні дослідники вважають його політичну незаангажованість. У наукових працях відзначається поступове відокремлення офіційного реалізму від реалістичної художньої традиції, що зберігала своє значення поряд із напрямками «космополітичного» та національного «андеграунду» (Б. Лобановський [77],). Нефігуративний аспект нонконформізму розглянуто у статтях Б. Лобановського [74], О. Титаренка [71]. Підґрунтям звернення до нефігуративності був серйозний інтерес до провідних культурологічних і філософських концепцій, що забезпечило характерне для нонконформістів інтелектуальне зростання.

Мемуарно-публіцистичний характер мають статті та видання мистецтвознавців, літературознавців, письменників, художників, що присвячені процесам, які відбувалися в середовищі нонконформістської інтелігенції наприкінці 50-х — і до 80-х років ХХ ст. Одними з перших ґрунтовних досліджень українського нонконформістського мистецтва стали праці дослідниці з діаспори М. Мудрак [136]. Історіографічний аналіз нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 1960-х зроблено Л. Смирною (Медведєвою) [136].

О. Роготченко в монографії «Соціалістичний реалізм та тоталітаризм» [113] глибоко досліджує «мистецтвознавчі рефлексії соцреалізму» як творчого методу, в тому числі й появу спротиву у мистецькому середовищі наприкінці 1950-х рр. Він також поділяє концепцію Г. Веселовської, оприлюднену у статті «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)» [18], щодо стильових особливостей соціалістичного реалізму про насильну підміну стильових функцій образотворчого мистецтва зазначеної доби політичним тиском на митця, що призвело до деформації розвитку мистецьких процесів і врешті до появи феномену нонконформізму.

Відповідно до поставлених завдань, до аналізу явища мистецького нонконформізму в культурному середовищі України другої половини 1950-х — початку ХХІ ст. на прикладі творчості АРВМ, було застосовано загально-наукові, міждисциплінарні та спеціально-наукові методи дослідження.

Відповідно до мети та завдань наукового дослідження використано комплекс методів, зокрема: теоретичних (бібліографічний, праксиметричний, історико-ретроспективний, порівняльний, історіографічний) — для систематизації та узагальнення наукової літератури та вивчення архівних джерел з метою уточнення основних понять нонконформізму та аналізу основних мистецьких подій; хронологічний метод — для забезпечення достовірності отриманих результатів у загальноісторичному контексті; емпіричних (опитування, анкетування, інтерв'ювання, спостереження).

Емпіричний комплекс методів дослідження даної теми є особливо актуальним з огляду на поважний вік учасників процесу і на ту унікальну особистісну інформацію, яку не можна отримати у інший спосіб, ніж при безпосередньому спілкуванні.

При вивченні творів мистецтва, зроблених АРВМ, застосовано метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, а при аналізі соціокультурного середовища — контекстуальний метод.

Базовим для дослідження став системний підхід. Мистецький супротив, демонстрований художниками київської школи АРВМ, розглядається як складова частина українського неофіційного мистецтва і мистецького супротиву та у контексті загальносвітової культури.

До загальнонаукових методів відносяться діалектичний та логічний методи, які були необхідні для виявлення причин і наслідків явища мистецького нонконформізму, у визначенні загального й особливого в нонконформізмі Києва та України і загалом у світовому контексті.

Міждисциплінарність дослідження проявилась через застосування історико-описового, іконологічного, біографічного, інтерпретаційного, мистецько-генетичного та компаративного методів.

Компаративний метод був використаний для зіставлення конформізму й нонконформізму з іншими суспільними та культурними явищами різних регіонів України, світу; історико-описовий — для простеження еволюції та трансформації нонконформізму в часі; емпіричний — в інтерв'ю, перегляді робіт і обговоренні творчих концепцій митців; біографічний — для виявлення характерних рис світосприймання мистецького нонконформізму в персоналіях; іконологічний — для розкриття образно-символічного змісту, інтерпретації творів одеських нонконформістів; метод мистецької генези — у дослідженні зв'язку нонконформістського мистецтва з модерністськими течіями світового мистецтва.

Основним спеціально-науковим методом став мистецтвознавчий формально-стильовий метод, який був застосований для дослідження співвідношення форми та змісту, своєрідності образотворчого нонконформістського мистецтва як явища сучасної культури.

У дисертації застосовано загальнонаукову міждисциплінарну методологію, що спирається на фундаментальні положення історії та теорії культури, мистецтвознавства та загальної історії — на тлі якої розвивалися досліджувані події.

Пропонована праця ґрунтується на загальних науково-дослідницьких принципах історизму, системному та культурологічному підходах до вивчення проблеми нонконформізму митця у тоталітарному суспільстві

У праці використано комплекс методів універсального, загальнонаукового і специфічного характеру, взаємодоповнюваність яких забезпечила об'єктивність і наукову достовірність результатів пропонованої праці.

Методологічною основою дослідження стали напрацювання представників української і зарубіжної гуманітарної та мистецтвознавчої науки, а також фактичний матеріал сучасних крос-культурних досліджень, що проводилися в Україні та за її межами.

Використано наступні методи:

– об'єктивності й історизму — для виявлення історико-культурних передумов, у яких формувалися творчі особистості АРВМ;

– аналітичний, що застосований у студіюванні понятійно-категорійного апарату, концепцій нонконформістської діяльності митців у контексті тоталітарного суспільства узагальнення наукової літератури;

– дискурсивний — у висвітленні досвіду та творчих набутоків АРВМ в контексті мистецтва України кінця 1950-х — 1980-х;

– контекстуальний — для розкриття сутності ідеологічного поля, в межах якого доводилося працювати митцям;

– герменевтичний — для розгляду явищ культури як таких, що постійно оновлюються новими сенсами та базується на осягненні твору мистецтва через співставлення з культурною традицією;

– компаративний — при зіставленні та порівнянні культурних процесів, що відбувалися в середовищі художників-нонконформістів;

– інтегративний — для використання різних галузей гуманітарного знання стосовно вирішення завдань, поставлених у дослідженні, а саме: для визначення чинників впливу нонконформістської позиції художників на долю їхніх творів;

– типологічний та описовий методи — для аналізу як конкретних творів, так і процесів, що відбувалися в художній біографії художників і впливали на їх творчість;

– історико-культурний — для розгляду загальноісторичної картини, на тлі якої формувалися творчі біографії художників;

– метод узагальнення — для підведення проміжних і заключних підсумків дослідження, формулювання висновків,

– метод комплексного підходу, який дозволив підпорядкувати усі елементи змісту та форми праці провідній меті й завданням дослідження.

Під час дослідження було використано два провідні принципи вивчення елементів історії культури:

– принцип історизму, котрий полягає в тому, що досліджуване явище мистецького нонконформізму в культурному середовищі України, яке ми розглядаємо на прикладі творчості АРВМ, є віддзеркаленням загальних тенденцій розвитку мистецтва; події та факти мистецького життя розглядаються у контексті історичного часу, зумовленого хронологічними рамками дослідження;

– принцип цілісності, базований на тому, що вивчення досліджуваних явищ мистецького нонконформізму на прикладі творчості конкретних художників, включає в себе усе розмаїття явищ, подій і фактів мистецької культури, наскільки можливо було його охопити у рамках предметної сфери наукового пошуку.

У методиці дослідження використано два взаємопов'язані загальнонаукові напрями: історичний і культурологічно-теоретичний. Відповідно до цих напрямків, побудовано і структуру дисертації. Перший, історичний метод — досліджує загальноісторичні чинники, які зумовлюють ретроспективну вертикаль дослідного процесу — від зародження явища мистецького супротиву наприкінці 1950-х — до сьогоденного його трактування. Другий, культурологічно-теоретичний напрям — зосереджений у вивченні динаміки мистецьких інтеграцій супротиву офіційній тоталітарній ідеологічній

доктрині; осмисленні традицій національної ідентичності у творчості АРВМ та пошуку ними новацій у керамо- та металопластиці; протистоянні офіційного та нонконформістського мистецтва.

Дослідження й аналіз наявної джерельної бази, надали можливість встановити актуальність теми загалом та її значення у сучасному культурно-мистецькому процесі. Завдяки індуктивному та дедуктивному методам дослідження було узагальнено історичний і культурологічний матеріал, а також зроблено відповідні логічні та науково значимі розвідки, що містять висновки, необхідні для розуміння явища мистецького нонконформізму в культурному середовищі України другої половини 1950-х років — початку ХХІ ст.

Аналіз літературних джерел дозволив зробити висновок про недостатню кількість ґрунтовних наукових праць, які висвітлюють окремі прояви мистецького супротиву у образотворчому мистецтві в контексті культури кінця 50—80-х років ХХ ст.

1.3 Висвітлення творчого доробку А. Рибачук і В. Мельниченка в контексті культури України

Джерельна база дисертаційного дослідження включає декілька блоків інформаційних матеріалів:

- 1) матеріали періодичної преси різних років;
- 2) документальні матеріали, а саме: спогади; інтерв'ю; фотоматеріали, каталоги з вступними статтями, буклети виставок, архівів та фондів бібліотек і музеїв;
- 3) приватні архіви художників АРВМ, а також архіви інших діячів культури, мистецтвознавців, художніх критиків; приватний архів дисертанта, до якого увійшли матеріали, взяті автором інтерв'ю з художниками, мистецтвознавцями та художніми критиками (всього — 5 архівів);
- 4) образотворчі об'єкти художників, а саме — живопис, малюнки, скульптуру, монументальні твори.

Слід зазначити, що значний масив зазначених джерел вперше уводиться до наукового обігу.

Такий широкий спектр джерел дає можливість найбільш об'єктивно розглянути процеси становлення нонконформізму 1950–1960-х як мистецького явища і дослідити місце у ньому українських художників АРВМ.

Найбільш цінними та достовірними з точки зору відтворення реальної картини культурно-мистецького становлення художників наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. є першоджерела. А саме: періодичні видання, мемуарна література, епістолярна спадщина. Розпорошені по різних архівах, бібліотеках, приватних колекціях, ці матеріали ризикують зникнути з поля зору науковців, і саме тому вони потребують особливо уважного ставлення, ретельного вивчення, впровадження у науковий обіг, теоретичного осмислення з точки зору культурологічного дослідження.

Періодичні видання, що стосуються предмету дослідження можна об'єднати за наступними категоріями. Перша — це газетні та журнальні публікації 1950-х — 1980-х рр, які відображають подієві аспекти, пов'язані з творчістю АРВМ. Більша частина доступної періодики тих років зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В. Вернадського. Матеріали щодо творчості художників, а також Постанови пленумів різних рівнів, стосовно ідеологічної роботи, розміщені у таких виданнях: «Правда», «Правда України», «Робітнича газета», «Київська правда», «Радянська культура», «Сталинское племя», «Київський комсомолец», «Вечірній Київ», «Литературная газета», журнал «Дружба народов» тощо. Важливе місце займає також регіональна періодика, в якій відображені творчі здобутки художників під час перебування в Ненецькому національному окрузі. Газети «Правда Севера» (Архангельськ), «Нарьяна Вындер» (Нар'янмар) зберігаються у приватному архіві художників.

Другу категорію періодичних джерел складають публікації 1990–2015 років у всеукраїнських мистецьких виданнях: «Літературна Україна»,

«Література і життя», «Образотворче мистецтво», «МІСТ», «Мистецтвознавство України», а також у мережі Інтернет.

Розглядаючи докладніше документи першої категорії, слід звернути увагу на позицію республіканських газет того часу, на шпальтах яких велося активне обговорення художнього життя. Важливим джерелом для вивчення, передусім, офіційного дискурсу, спровокованого проявами нонконформізму, є преса періоду 50—80-х рр. ХХ ст. та ідеологічні матеріали, зокрема матеріали з'їздів. У дисертації використано також видані збірники документів, що стосуються різноманітних аспектів культурного життя та радянської державної політики у сфері культури. Однак недоліком таких джерел є значна міра суб'єктивності у висвітленні подій та деяка ідеалізація періоду 60-х років ХХ ст.

Наприкінці 1950-х років у пресі починають лунаати закиди до правління спілки художників України, щодо недоліків у її роботі. Всеволод Ведін у статті «Справа № 66» [17, с. 4] розповів про недопустиму бюрократизованість, зневажливе ставлення очільників спілки до художників. Бути на рівні вимог сучасності — закликав у своїх статтях і промовах тогочасний вчений секретар спілки радянських художників України, одіозний «бомбардир» Г. Портнов [102]. Та початок активному обговоренню в пресі творчості АРВМ поклала стаття «Щастя важких шляхів» [89] відомого журналіста, що займався висвітленням мистецьких питань, Г. Местечкіна, опублікована в серпні 1959 року в київській газеті «Київська правда». Автор статті, розміщеної на першій сторінці видання в рубриці «Назустріч декаді української літератури та мистецтва у Москві», ознайомив читача з особливостями творчого бачення художників; подав детальний аналіз побачених живописних і графічних творів; розповів про нелегкий шлях і відвагу художників, що започаткували перший художній музей у Арктиці за Полярним кругом, подарувавши місцевому (у Нар'янмарі) музею 150 робіт, експонованих у 1957 році в Києві. Журналіст з'ясував, що спонукало художників їхати в тундру, і приходять до висновку — що не заради грошей і не заради слави, адже «...талановитим

митцям необов'язково її шукати в тундрі». Звертаючись до творчого доробку АРВМ, автор статті констатував загальну кількість створених на Півночі робіт: 500 творів за два роки. Гармонійне поєднання артистизму зі змістом — автор знайшов у серії гравюр А. Рибачук: «Пахощі землі», «Сонячні ночі», «Пароплави прийшли». Особливого звучання набула гравюра на дереві «Мелодія», у якій вдало обіграна фактура дерева з тим, що «..кільця на зрізі звучать мов хвилі» [89, с. 1]. Г. Местечкін також охарактеризував твори В. Мельниченка: «Свято», монотипію «Навесні», побачивши в них глибоке філософське осмислення сучасності, «правду життя переплавлену у правду мистецтва» [89, с. 1]. Загалом, Г. Местечкін засвідчував, що твори художників захоплюють не стільки тим, що вони зображують, скільки тим, які почуття викликають. Загалом, важливими у даній статті є по-перше: інформація, що правління Спілки художників УРСР відмовило «товаришам з Ненецького округу у відрядженні (за рахунок ненецької сторони) до Нар'ян-Мару мистецтвознавця, для побудови експозиції і ознайомлення з українським мистецтвом, мотивуючи це необхідністю підготовки до Декади у Москві. По суті, Г. Местечкін звинуватив правління спілки художників України у «..байдужості до важливої політичної справи», досить сміливо закидаючи правлінню у неприпустимості такого відношення до братнього ненецького народу, резюмуючи, що «випадок з Нар'янмаром насторожує» [89, с. 1]. По-друге: — у статті міститься сподівання на те, що Мінкультури та СХ УРСР «влаштує найближчим часом виставку нових творів». По-третє: — автор говорить про звертання художників до національної форми: «Так роботи Ади Рибачук і Володимира Мельниченка глибоко національні, вони з честю зможуть представляти українську творчу молодь на Декаді українського мистецтва і літератури в Москві» [89, с.1].

Подібна за змістом, стаття цього ж автора Г. Местечкіна «Сила крилатої мечты», побачила світ у молодіжній газеті «Сталинское племя» [88]. Але розрахована на молодіжну аудиторію, була більш яскрава та емоційна. Ось цитати, перекладені автором даного дослідження «Телеграфні стовпи в тундрі

— це кінець білій безмовності. Стовпи крокують з сопки на сопку, ніби тримаючись за руки. В цьому величному русі вглибину льодової пустелі — впевнений ритм життя». Г. Местечкін наводить яскраві моменти з життя художників: «українці — як справжні ненці...В Заполяр'ї закон: щоб не захворіти цингою, людині з Півдня треба дуже мало спати і дуже багато працювати... Не тема Півночі, не екзотика, головне, їх покликала туди ідея показати, як цікаво, гарно жити в рідній країні, якщо в найвіддаленіших куточках на краю землі люди шукають щастя, здійснюють свої мрії» [88, с. 3]. Таким чином, статті Г. Местечкіна, є вагомим джерелом у розумінні характерів художників та їх творів, і ці статті відображають своєрідне рефлексування частини тогочасного суспільства на новаторські пошуки у образотворчості.

В одному ряду з статтями Г. Местечкіна, стоїть надрукована у «Вечірньому Києві» стаття кореспондента всесоюзного радіо І. Борисової з промовистою назвою: «Паузи у розмові» [14]. Автор теж проаналізувала твори художників, проводячи асоціації з героями казок, добираючи колоритних яскравих і гарячих барв у характеристиці гравюр, монотипій і портретів. Але головне, що цікавить дослідника — І. Борисову, — це саме паузи. Художники з захопленням розповідають про життя на Півночі, без пауз — про те, чому поїхали, як жили... «Все дрібне, випадкове егоїстичне сходиться як луска, — поділилась з автором статті А. Рибачук, — Людина береться до роботи з найбільшим напруженням творчих сил і робить усе, на що здатна» [14, с. 1]. Поряд з захопленими характеристиками — насторожливі паузи. Пауза перша: роботи, привезені з Півночі зберігати ніде (на момент написання статті 400 творів розміщувалися в церкві Києво-Печерської лаври: «Вздовж сірих стін у три ряди стоять і лежать етюди, картини, сонце заливає крізь вибиті шибки «експозиційний зал», холод проймає до кісток...» [14, с. 1]. Друга, затяжна пауза супроводжувала запитання кореспондентки про те, коли твори зможуть побачити глядачі. Тобто, коли виставка? Наприкінці статті

звучить досить промовисте звернення до СХУ і Мінкультури УРСР зі сподіваннями ліквідувати паузи у найкоротший час.

І слід зазначити, що сподівання таки справдилися. Правда, не на рахунок виставки, а на рахунок реакції правління СХУ. Очолив кампанію звинувачення молодих художників у формалізмі, символізмі і навіть, у відвертому абстракціонізмі (цих «найбільших гріхах» художників радянських часів) дійсний член Академії мистецтв СРСР, народний художник СРСР В. Касіян. У співавторстві з членом-кореспондентом Академії мистецтв УРСР, народним художником УРСР М. Дерегусом, вони опублікували статтю «Мистецтво не терпить шумихи» у головній у ті часи республіканській газеті «Правда України» [67, с.4].

Враховуючи кількість київських мистецтвознавців, справжнє авторство статті «Мистецтво не терпить шумихи» у художніх колах одразу стало відоме. Автором статті «Мистецтво не терпить шумихи», що вийшла за підписом В. Касіяна і М. Дерегуса, виявився київський мистецтвознавець Г. Портнов. Матеріал був зроблений на замовлення компартійної номенклатури. Можна зробити висновки, що знищити одразу творчу пару вже було не можливо, через не абияку популярність дуету АРВМ. Стаття мала бути попередженням для молодих художників, своєрідним «пострілом у повітря».

Вказану статтю, «Мистецтво не терпить шумихи», можна розглядати як своєрідний зразок розправи, що чинила ідеологічна машина соцреалізму з незгодними митцями, тому вважаємо за потрібне навести тут детальний аналіз вищевказаної статті. Автори статті, на угоду партноменклатурі, актуалізують питання виховання молодих художників і значення цього процесу у майбутньому становленні радянського мистецтва; пишуть про чудових (мається на увазі «правильних» з партійної точки зору) молодих художників, які у важких творчих пошуках створили роботи, що є свідченням нових успіхів мистецтва соціалістичного реалізму, називаючи їх імена. Далі йде закид про тих художників, які неправильно тлумачать поняття новаторства і в своїх пошуках збиваються з правильного шляху, «...потрапляють під вплив,

модерну, формалізму, а то й відвертого абстракціонізму» [67, с. 4]. Зроблено акцент на ідеологічну складову і відповідальність творчих спілок, преси, всієї громадськості. «...боротьба проти ворожих ідеологічних впливів, боротьба за ідейну чистоту мистецтва — справа творчих організацій, всієї громадськості. Великою є і роль друкованих засобів» [67, с. 4]. Іншими словами, автори статті звинувачують Рибачук і Мельниченка «у відході від принципових позицій утвердження методу соціалістичного реалізму». Приводом для розправи, як і зазначалося вище, були статті Г. Местечкіна та І. Борисової. Обидва автори, Г. Местечкін та І. Борисова, піддаються нищівній критиці, їх статті названо «захвалюючи, захопиви, відверто — малокомпетентні» [67, с. 4]. В. Касіян і М. Дерегус засуджують практику розповіді про художників та їх твори до відкриття виставки, засуджують запрошення журналістів у майстерні (тобто, без санкції СХУ). Критика журналістів, які в пориві «некритичного сприйняття новаторства» приписують живописним полотнам художників те, чого в них немає. «Хибно сприйнятий монументалізм привів Аду Рибачук до огрублення і обмеження образів». «В творі «Кінець мовчання», яким так захоплюється Местечкін — умовно площинне, символічне, а по суті — формалістичне трактування теми. Деякі картини написані під впливом М. Реріха». [67, с. 4]. Це такий перший серйозний закид, направлений проти «неформатних» художників, які не вписувались в жорсткі рамки соціалістичного реалізму. Перший, але далеко не останній. Поважні автори не добирають особливо слів, і характеризуючи журналістів, що наслідились писати «не про тих»: «Г. Местечкіну явно не вистачає знань, в чому «форма національна» і він обмежується тріскучими, маловиразними фразами» [67, с. 4]. Врешті, стаття закликає до того, щоб пропагувати молодих художників, але не всіх, а кращих (читай «правильних» з партійної точки зору). «Молодих майстрів треба виховувати в дусі скромності, великої вимогливості. Про мистецтво треба писати не декларативно, не загальними фразами, а серйозно, зі знанням справи, пам'ятаючи про свою відповідальність» [67, с. 4]. У цих словах — неприхована загроза: «Справжні художники шумихи не терплять... Шкідлива

попередня тріскуча реклама до представлення творів на суд громадськості. Тим більш шкідлива, коли нездорові, ідейно шкідливі тенденції в творчості художників видаються за зразок, за досягнення» [67, с.4].

Та стаття «Мистецтво не терпить шумихи» тільки розпочала «наступ на незгодних». У статті-доповіді на засіданні секції графіки СХ УРСР «Чуття нового, сучасного» [66, с. 1], В. Касіян продемонстрував «несхибність художників на позиціях соціалістичного реалізму». Після низки похвальних слів на адресу партії, уряду та їх керманічів слідувала критика АРВМ. «Розмашистим почерком пензля, і на жаль, деякою невизначеністю змісту, позначена кольорова монотипія А. Рибачук «Червень» [66, с. 1]. Аналізуючи творчість В. Мельниченка, автор менш категоричний: «Ліногравюра з серії «Арктичний аеропорт» привертає увагу зіставленням багатьох фактур, які тонко відчуває художник» [66, с. 1].

Протистояння В. Касіяна та дуету Рибачук-Мельниченко продовжувалось. В 1963 році у газеті «Радянська культура» було опубліковано статтю «На всю силу таланту» [65]. У ній відомий і впливовий художник В. Касіян знову жорстко засудив творчість АРВМ, за його словами — «горе-новаторів, які намагаються протягти в наше мистецтво формалізм і абстракціонізм». «Не може бути ніякого співіснування в галузі ідеології» — наголошував автор. І додавав: «Окремі митці показують наше життя збідненим, а образи радянських людей — огрубленими». Але таке не персоніфіковане узагальнення з вуст видатного художника і високопосадовця, все ж знайшло справжній об'єкт для нищівної критики: «Шукаючи нових засобів мистецького впливу, такі художники забувають про ідейний зміст твору і скочуються суто до формальних вправ. Це помітно на декоративному оформленні Київського автовокзалу Ади Рибачук, Володимира Мельниченка» [65, с. 3]. На цей раз посипалися звинувачення в тому, що під виглядом боротьби за специфіку декоративно-прикладного мистецтва, за новаторство і синтез з образотворчим мистецтвом, автори продемонстрували схематизм, «незрозумілі ребуси і символи». В. Касіян вдався до активної критики бойчукізму, як «однієї з найреакцій-

ніших течій», наголошуючи, що «реабілітація бойчукістів не є реабілітацією бойчукізму» [60, с. 3].

У 1965 році, в провідній тогочасній всесоюзній газеті «Правда», в рубриці «Заметки художника» побачила світ ще одна стаття в дусі соціалістичного реалізму В. Касіяна, яка називалася: «О нашем призвании» [64, с. 1]. Написаний у форматі, скоріше, звіту, ніж статті, цей матеріал містить інформацію про значні досягнення українських художників у справі розвитку соціалістичного реалізму, як єдино правильного творчого методу. Говорячи про виставки, про повнокровне мистецьке життя республіки, В. Касіян зазначив, що зробив це для того, щоб фактами знешкодити ворожі голоси Заходу про, наявні «сковуючі впливи» партійного керівництва на мистецьке життя. «Ніхто не сковує, ніхто не регламентує наш творчий процес. Партія мудро, чуйно, турботливо направляє розвиток мистецтва в інтересах подальшого зростання радянської художньої культури, яка найповніше задовольняє все зростаючі естетичні запити народу» [64, с. 1]. В. Касіян закликав шукати нові яскраві реалістичні засоби художньої виразності, з позицій комуністичної ідейності. У даній статті В. Касіян не звертався до прямої критики досліджуваних нами художників, він застосовував напівзвороти і говорив про «деякі монументальні твори, яким притаманний гнітючий штамп», про «спрощені фігури, показані у штучній динаміці». «Мозаїки деяких монументалістів — не що інше, як збільшений до великих розмірів плакат», — зазначав В. Касіян. І все-таки, передовиця «Правди» була б недостатньо повною, якби шанований автор не звернувся до критики АРВМ. В. Касіян використав риторичні звороти: «...їх твір обіцяє бути змістовним і оригінальним» (йдеться про оформлення Палацу піонерів). Подібна непряма, але нещівна критика художників, творчість яких не відповідає «високим ідеалам соцреалізму» прослідковується і у інших публікаціях цього ж автора» [64, с. 3].

Постать самого В. Касіяна замальовується критиками-сучасниками виключно з позитивного боку. Він подається як «художник народний, глибокий, правдивий. Ніякі модні течії не збили його з реалістичного

шляху» [81, с. 2]. «Загалом, йдеться не про позицію однаково визначного художника, який наприкінці 50-х років ХХ століття розпочав довгу, незрозумілу, виснажливу, безглузду боротьбу проти двох талановитих молодих спеціалістів, які ж до того були його учнями. Про те, як партія турботливо простягає руку навіть тим, хто серйозно і гірко помиляється, говорив на II Всесоюзному з'їзді радянських художників С. Герасимов» [24, с. 2]. Тобто, всі пошуки незгодних, відбувалися у відповідності з постановами центральних органів влади і виконувалися керманічами тодішніх творчих спілок [79, с. 5]. Власне, партія фактично давала розпорядження «затверджувала таблицю вогню» [43].

Незважаючи на величезний авторитет В. Касіяна, художники і мистецтвознавці не були одностайні у критиці художників АРВМ. У провідному мистецькому всесоюзному журналі «Дружба народів», було надруковано матеріал Б. Бродського, у якому автор, відомий мистецтвознавець, високо оцінив художній і естетичний рівень монументальних творів АРВМ (зокрема, йдеться про мозаїки Київського автовокзалу) [15]. Кореспонденти всеукраїнської «Робітничої газети» розмістили на своїх шпальтах короткі нотатки про творчість художників, про їх роботу в умовах Крайньої Півночі і проілюстрували це фотографіями [20, с. 4].

Загалом, центральна радянська преса виявилася прихильнішою до молодих яскравих художників, на відміну від преси української. Ще у 1960 році в журналі «Дружба народів» побачила світ невеличка стаття Г. Нісського «Ада Рибачук» [92, с. 2]. У ній автор дуже тепло описав свої враження від знайомства з талановитими молодими художниками, які поїхали на Крайню Північ за натхненням і романтикою. «У кожного художника має бути свій «край неляканих птахів», — зазначив автор. Г. Нісський висловив також слова вдячності викладачам Київського художнього інституту, які виховали талановитих людей, глибоко відданих мистецтву [92, с. 2]. Найбільш позитивно писала про творчість АРВМ місцева ненецька преса. До кожної виставки виходив новий матеріал. В. Смірнова надрукувала статтю «Художест-

венная выставка открыта», присвячену першій постійно діючій виставці творів АРВМ у приміщенні Ненецького окружного музею в місті Нар'янмарі. Це була перша художня виставка за Полярним колом. На ній було презентовано 118 картин, гравюр, монотипій. Виставка стала символом зміцнення дружби між народами і ядром майбутнього художнього музею [132, с.2.]. До відкриття виставки у Нар'ян-Марі АРВМ підготувалися серйозно. Зі Спілки художників УРСР був запрошений мистецтвознавець З. Фогель, у якості офіційного представника. Усі твори, представлені на виставці, були відфотографовані і надані до керівництва Спілки художників СРСР. 10 грудня 1969 року Аді Рибачук і Володимиру Мельниченку, кожному окремо, були вручені почесні листи-подяки Міністра культури СРСР Н. Михайлова за мистецький дар місту Нар'ян-Мар [48].

Київський мистецтвознавець З. Фогель написав статтю «Перед открытием выставки» [149], у якій піддав детальному мистецтвознавчому аналізу твори українських художників, виконані в умовах Крайньої Півночі. Автор зазначив, що природа Півночі диктувала свої умови до використання технік, кольорів, пошуку виражальних засобів. Високо оцінюючи монументальний характер творів, мистецтвознавець переконував, що виконані вони наскільки майстерно, що глядач може споглядати сонячний колір у роботі А. Рибачук «Сонячні ночі», або суворий, дзвінкий холод полярної ночі («Аеродром» В. Мельниченка). Звертаючись до портретів, створених у техніці монотипії, З. Фогель, підкреслював, що вони «поєднують у собі живий до ілюзії характер з умовністю сміливого художнього прийому» [149, с. 3]. З. Фогель протягом 1960–1970-х оприлюднив ще ряд матеріалів у пресі про інші епізоди діяльності співдружності художників АРВМ. Слід згадати у цьому дослідженні його працю «Стена и смысл» [148, с. 21]. У ній автор торкався мистецтвознавчої характеристики мозаїк Київського будинку піонерів і школярів, які ніби «вриваються у простір бурно і весело» [131, с. 21]. З. Фогель підкреслив, що «...у цій роботі відбулося зіткнення двох монументальних стихій, двох тектонічних принципів. В тому, що зображення

має першоджерелом українське народне мистецтво у автора сумнівів не виникає: витримана його образна система, його барви, його ритм...» [148, с. 21]. Авторству З. Фогеля належить також ґрунтовне рукописне дослідження «Художественный музей за Полярным кругом» [149], яке теж є цінним джерелом даного дослідження.

У рамках огляду періодичної літератури, не можна залишити поза увагою фундаментальну статтю О. Федорука «Сонячний шлях свого земного великого» [143, с. 6–7]. Звертаючись до розуміння філософських підвалин життєвого шляху художників, важливо навести розуміння постатей Ади Рибачук та Володимира Мельниченка такими видатними особистостями як: П. Білецький, І. Дзюба, Л. Скорик, П. Загребельний. Про творче подружжя писали й інші великі сучасники: Р. Кент, О. Антонов, Б. Патон, С. Тойє, М. Бажан, М. Амосов, Ю. Ілленко.

О. Федорук підкреслив нерозривну єдність творчого дуету митців. «...ранній відхід (Ади Рибачук — *Н. Г.*) невимовно болюче роз'єднав у фізичному вимірі неповторну художню цільність, що нею десятиліттями була єдність двох духовно пов'язаних легендарних постатей безкомпромісного, найсправнішого, найвищого мистецтва, яке в часи конформістської несправедливості рятувало нас усіх від сумнівів душі і зневіри» [143, с. 6].

Таким чином, періодичні видання дають нам можливість відтворити широку панораму культурно-мистецького життя, є своєрідним літописом-сучасником, що дає важливу інформацію про події і настрої тих часів та про їх ретроспективне прочитання.

РОЗДІЛ 2

МИСТЕЦЬКИЙ СУПРОТИВ У ТВОРЧОСТІ А. РИБАЧУК І В. МЕЛЬНИЧЕНКА

2.1 Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині УРСР наприкінці 1950-х у творчості А. Рибачук і В. Мельниченка

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

Яскравим прикладом, що пояснює сутність «мистецького супротиву», як явища у мистецькому житті 1950-х є творчість українських художників Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. Їх творче життя демонструє принципові підходи, умови, у яких визрівала «атмосфера незгоди».

О. Федорук у статті-посвяті «Сонячний шлях свого земного великого» [143]. доводить, що досліджувати творчість АРВМ можливо тільки за умови не лише прочитання усього, що написано про них, не тільки того, що ними зроблено, а «... треба відкинути усе зайве, що перешкоджає очищенню нашого сприйняття й співпереживання з ними, які все життя творили, мучились, карались і не каялись, бо жили у злагоді з Природою, пам'ятаючи

про Людину і людське, звищені до межі оголеної духовності; якщо самому очиститись, покаятись за согрішене і прийняти самому для себе; відкину у собі зло, нещирість, заздрість, чорні думки й огорну душу свою рушником успіху Природи. Ось тоді в такому разі можливо осмілений, я зроблю перший крок до Них, своєю щонайпершою думкою про них, щонайменшим словом своїм похвали про них, що жили і творили, творять і через це живуть відведеним для них Долею своїм вільним життям, яке обіймає понятійну означеність їхнього мудрого мистецького проекту «і у всіх птахів є свої улюблені місця» < ... > . Отож частково цим, їхнім Ади Рибачук і Володимира Мельниченка, життям ви по-людськи перейметесь, аж тільки тоді відчуєте, що Мистецтво є і що це Мистецтво творять вільні, незалежні ні від кого і вільні самі стосовно обраної ними вільної Долі...» [143, с. 6].

Острів Колгуєв знаходиться за 200 кілометрів від Нової Землі, де 17 вересня 1954 року було відкрито ядерний полігон і впродовж 1950-х відбувалися найбільші в історії людства наземні випробування ядерної зброї, «...на тій землі, звідки вивезли ненців, а їхніх відданих собак вивезли усіх на баркасі і потопили разом з саньми у Карському морі, на тій землі, через атомні вибухи більше не гніздилися птахи, від тієї землі відпливали великі й малі риби, на тій землі мав народитися цикл автолітографій «Зупинити ядерну загрозу»» [143, с. 6].

Під час другої експедиції АРВМ на острів Колгуєв у 1955–1956 роках, на Новій Землі було здійснено 36 атмосферних ядерних вибухів, що спричинило знищення цілих популяцій тварин: миша-тундрівка, песець та зміну всього середовища проживання. Повернення до первісних умов життя, збереження у незайманому вигляді місцевої культури стало фактично неможливим. Художники Ада Рибачук і Володимир Мельниченко, за висловом Р. Кента «застали ще життя, яке дав їм (ненцям — авт.) Бог». З роками, цивілізація знищила життя, якому чотири тисячі років [50].

Друга поїздка АРВМ на Північ тривала цілий рік і три місяці: з 16 червня 1955 до 27 вересня 1956 року. У цей час художники займалися творенням

дипломних робіт на острові Колгуєв в Арктиці. Результатом стали твори Ади Рибачук «Іспит» («Ініціація») п. о. 176 х 432 см, та Володимира Мельниченка «Перше вересня» п. о. 205 х 355 см [88]. Окрім дипломів в експозиції, що була розміщена у актовій залі КДХІ, було представлено ще 240 творів живопису та графіки. Серед них, картини Ади Рибачук «Зупинка на обід» (п.о. 150 х 250 см); «Про Північ» (п.о. 120 х 250); Володимира Мельниченка «Північне море» (п.о. 135 х 280,5).

У 1957–1959 рр. АРВМ знову перебували серед ненців на острові Колгуєв. Це була їх перша зимівля в умовах крайньої Півночі. «Писали дипломні роботи. Заготовили дві діжки риби сиг на зиму, ловили з жителями острова рибу. Для освітлення «в місяць великої темряви» (по острівному це час з листопада по лютий купили залізну діжку гасу та десять газових ламп — писати дипломи [84, с. 47]. Цей рік, вірніше, ця зимівля була дуже важливою в житті АРВМ. Вони були змушені повернутися до Києва, викликані терміновою радіограмою ректора КДХІ. У ній, за підписом ректора А. Пащенко, зазначалася вимога: «Терміново прибути 20 червня 1956 року на захист дипломів» [102]. Запізнилися на п'ять місяців, так як море Баренця було увесь цей час сковане льодом і фізичної можливості залишити острів у студентів-дипломників не було [53].

Виходячи з вищенаведених обставин, АРВМ керівництвом КДХІ було дозволено захищати дипломи у формі персональної виставки. Це рішення було прийнято Вченою радою інституту після перегляду привезених з острова художніх творів. 10 квітня 1957 року відбувся прилюдний захист дипломних робіт(вперше у форматі персональної виставки, що само по собі було новацією). Рецензентом у А. Рибачук була Л. Миляева. У комісії були ректор КДХІ А. Пащенко, професори М. Дерегус, В. Касьян, Т. Яблонська, С. Григорьев, О. Шовкуненко, К. Трохименко. «Тепер говоримо спокійно і з гордістю: не підвели своїх вчителів, школу Академії мистецтв України засновану ще у 1918 році Першим Президентом України М. Грушевським» [49]. М. Дерегус сказав на захисті дипломів: «Рибачук — надія українського мистецтва» [51].

У травні 1957 Ада Рибачук написала картину «Юнга», (темпера, 250 x 200), Володимир Мельниченко — портрет «Ада», (полотно, олія, 250 x 130), які експонувалися на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві. Щоправда, на Фестивалі художники були тільки один тиждень, тому що «...на Карському морі закінчувалася навігація, а ми хотіли дістатися гір Беранга на Таймирі добратися до племені нганасани, яких залишилося у той час тільки 600 чоловік» [51]. В. Мельниченко пригадує, що працюючи над «Юнгою» Ада дуже поспішала «...осяяна Світлом і Небом», щоб встигнути спеціально на Міжнародний фестиваль молоді та студентів у Москві. Молодіжний український виставком роботу відхилив роботу А Рибачук, мотивуючи це тим, що й так робіт цього творчого дуету було відібрано достатньо (шістнадцять творів). «Все знімайте, цю хочемо!» — заперечували художники [50].

В. Цельтнер, мистецтвознавець, який був куратором виставки сказав тоді «Ада, повірте мені, якщо будете наполягати, Вам цього ніколи не простять!» [91, с. 49]. Наполягли. Відправили. Не простили. Картина «Юнга» отримала срібну медаль на фестивалі молоді та студентів у Москві. Цей твір був також основним кадром фільму «Художники п'яти континентів». Після фестивалю, картина «Юнга» у 1957–1960 роках відвідала столиці Європи. Остання адреса «Юнги» — столиця Арабської республіки Єгипет, місто Каїр, 1960 рік. «Звідти її до Москви вислали недбало: згорнувши вчетверо. Картина прибула з значними «травмами». До України взагалі картину не повернули. На запит художників до Фонду СХ УРСР була отримана відповідь: автори послали картину самі, ми відповідальності не несемо» [49].

На узбережжі Карського моря АРВМ одержали лист з адресою: «Ada Ribachuk Volodya Melnichenko Kolguev Island U.S.S.R.» від Р. Кента. Пізніше, у 1960 році, він писав: «Недавно у Москві я зустрівся з двома обдарованими художниками з Києва. Вони жили і працювали в Радянській Арктиці, так як і я люблять Крайню Північ і її мешканців. Мені говорили, буцімто дехто з друзів дорікав цим художникам, що живучи на Півночі вони відриваються від дійсності. Яке несправедливе це звинувачення! Під блискучим покриттям

сучасного життя, його культурних манер та одягань, все зростаючих зручностей знаходиться Людство, Людина з її розумом і почуттями. Хіба ж це не змушує нас намагатися проникнути крізь покрови, щоб пізнати людину, її сутність? Хіба ж мистецтво не повинно відкривати її нам? Цю сутність відкривають роботи двох згадуваних молодих художників» [106, с. 5].

Третя поїздка з циклу «північних одісей» АРВМ розпочалася 16 липня 1957 року. Художники мріяли потрапити на Таймир в гори Беранга, щоб побачити у природному середовищі життя племені нганасанів (яких на той час було лише 600 осіб) [88]. У 1957 році у головній всесоюзній газеті «Правда» було опубліковано офіційну інформацію про ядерні випробування. Означалася територія, яку не можна було перетинати ні пароплавами, ані літаками, ні пішки, ні на собаках, ні на оленях...Південний кут цього «забороненого чотирикутника» складав острів Колгуєв. Батько Ади, Федір Іванович Рибачук, радив не їхати на Колгуєв за таких умов. Але зупинити нестримну художницю А. Рибачук було неможливо. «На острові живуть люди, живуть діти, оленяри, рибалки, мисливці, — говорила Ада, — їх же не відселяють, навіть дітей!». Перед аргументами Ади, перед її щирістю, нестримністю не міг встояти ніхто [53].

Таким чином, розуміння деталей та внутрішнього стану художників видається важливим фактором з'ясування глибинних джерел зародження спротиву офіційній доктрині та мистецьких рефлексій з цього приводу. Нижче наводимо спогади Володимира Мельниченка про непросту ситуацію, що супроводжувала подорож на Колгуєв 1957 року. «Федір Рибачук порадив мені (Володимир Мельниченку) зупинити вантаж, що складав дві тони у Москві. У канцелярії Міністерства оборони (на той час очільником його був маршал Г. Жуков) з'ясувати, чи можна їхати на Колгуєв. 17 липня 1957 року о десятій годині у канцелярії Міністерства оборони здали паспорти полковнику, о чотирнадцятій годині того ж дня на питання «Люди там живуть?» отримали відповідь «Так! Більше нічого я не можу вам відповісти». 14.00 — повернули паспорти; 16.00 — дісталися в «Главсевморпуть». Це була п'ятниця: короткий

тиждень, короткий день (до 16-ї години). У канцелярії «Главсевморпуть» диктує накази двом секретаркам, які разом друкують, як на кулеметах! Накази, які чекає Контр-адмірал Бурханов (людина третя після Сталіна і Берії, керував Арктичним флотом і авіацією). Ситуація напружена. Стахов плечима втискує дві слухавки в обидва вуха: «Тут співак з Вірменії вимагає негайно посадити його на літак і відправити на станцію «Північний полюс-6» на гастролі, а тут Ще й ви!» Ада теж вимагає: «Ні, ми нікуди не підемо, поки не відправите нас на Таймир — останні дні навігації!!!». Стахов відповідає їй у розпачі: «Навігація скінчилася!! Всі порти, метеостанції, бази, полярні точки, де люди залишаються на зимівлю укомплектовано. Спорядження, обладнання, продукти завезені на рік. Все! Куди я вас пошлю? Що вдягнете, взуєте, що їсти будете?» Ада: «Ми, як аборигени!». Стахов: «Аборигени м'ясо сире їдять!». Ада: «І ми вміємо!». Стахов: «І кров п'ють!». Ада: «І кров вміємо! На Колгуєві дипломи писали, два роки жили з зимівлею!». Стахов: «Тоді інша справа! Біжимо!». Побігли по довгому коридору. В кінці коридору — великий світлий кабінет-каюткомпанія: карти, льоди, пульти керування і контр-адмірал у формі (у роки Другої світової війни він був начальником штабу Тихоокеанського флоту). І тут вже не мис, а Стахов пояснює, що нам треба на Таймир, до гір Беранга і наганасанів і що м'ясо сире їдять і кров теж!». «Ну, тоді допоможемо, — заспокоїв контр-адмірал, натиснув кнопку, — Архангельськ! Главсевморпуть! Коли в вас транспорт на Діксон? – Завтра останній. «Об» піде, — відповіли йому. До Архангельська відправимо літаком. Полетите? Ми (АРВМ) хором: «Так!». Адмірал знову: «Багаж який?». Знову хором: «У нас вантаж 2 тонни!». Адмірал зрозумів — це серйозною Знову натиснув кнопку: «Коли останній транспорт на Амдерму?». «Через тиждень сухогруз «Бежецк» будинки в Кару повезе». «Поїдете?, встигнете?, — знову запитав адмірал». Знову хором відповіли «Да!!» [85]. Ми свідомо навели цей діалог повністю як для ілюстрації тих визначних людських якостей, якими володіли художники для досягнення мети, так і для того, щоб показати, наскільки рішучими, безкомпромісними, наполегливими і сильними, мали

бути творчі особистості, щоб протистояти системі, щоб мати змогу жити і творити.

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

Не менш драматичним був шлях повернення на батьківщину після важкої, сповненої тривог і пригод полярної зимівлі. 10 травня 1959 року Ада Рибачук та Володимир Мельниченко виїхали з Півночі на материк. Володимир Мельниченко у своїх спогадах пише: «Вилетіли літаком «У-2» (на лижах) з Кари до Воркути, щоб далі залізницею потрапити до Москви. Жоден аеродром, навіть військовий не давав дозволу на посадку літаку «на лижах», так як на літаках вже замінили лижі на колеса. Про віртуозність арктичних пілотів свідчить той факт, що пілот посадив літак, на борту якого було шість пасажирів (окрім АРВМ на борту літака було ще та три члени екіпажу та четверо геологів з Ленінграда) за сто кілометрів від Воркути у селищі Хальмер (з ненецького — Мертва долина) прямо у дворі цегляної будівлі до четвертого поверху заметеної снігом. Доки пасажери вивантажували свій скарб, помічники пілота схопили літак за хвоста, повернули на зворот і вскочили у літак, який злетів по тій же колії в небо. Зробивши коло над колишніми пасажирами, літак, помахавши крилами полетів на Нар'ян Мар де йому дали посадку на озеро» [51].

Результатом третьої поїздки АРВМ на Північ стало відкриття постійної виставки у щойно відкритому першому художньому музеї в Арктиці за Полярним колом. Музей був відкритий 27 вересня 1959 року головою Ненецького національного округу П. Хатанзейським. Кращі твори своєї

дипломної виставки, серед них і ті що були на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів, і диплом Володимира Мельниченка — вони вирішили подарувати новоствореному музею у Нар'ян-Марі. Тут, в тяжких умовах Півночі, жили прекрасні люди, ті хто приїхав будувати це місто з нуля, ті хто залишився живими після війни, повернулися, щоб добудувати місто. 27 вересня в місті Нар'ян Марі було свято, приїхали мисливці і пастухи з Колгуєва, рибалки з становищ Печори і моря Баренця, пілоти славетної полярної авіації, моряки рибачих ботів, і океанських сухогрузів завантажених «тереконами» вугілля. У експозиції музею було представлено 118 творів АРВМ: живописні полотна, гравюри монотипії. По суті, ці твори склали основу музейної колекції. Вони розміщувалися у трьох залах музею. У центрі знаходилася дипломна робота Володимира Мельниченка «Перше вересня». Більшість з представлених творів — це своєрідний гімн-посвята Заполяр'ю, його відважним і справжнім людям. Художники зображували пейзажі Нар'ян-Мару, острова Колгуєв, характерні портрети місцевих жителів у національному вбранні. На відкритті виставки виступив Володимир Мельниченко, який розповів про життя в Карі та на острові Колгуєв, про привітність місцевих жителів. У місцевій газеті Ненецького національного округу «Нар'яна Виндер» («з ненецького — «Червоний тундровик») 13 жовтня 1959 року було опубліковано матеріал В. Смірної «Художественная виставка открыта» [132]. У статті говориться про те, що «...їх роботи оспівують суворий і прекрасний край і його людей. Вони отримали визнання широкої громадськості України, успіх на Все-союзному і Всесвітньому фестивалі молоді. Виставка київських художників Ади Рибачук і Володимира Мельниченка — це велика подія у культурному житті округу, ядро художнього музею. Ініціатива АРВМ — шлях до подальшого зміцнення дружби народів» [132, с. 4]. У цій же газеті з нагоди відкриття виставки було опубліковано статтю київського мистецтвознавця З. Фогеля у якій він подав детальну мистецтвознавчу характеристику робіт, створених українськими художниками в суворих умовах Крайньої Півночі. На думку автора, природа продиктувала свої правила, яких не могли

протистояти художники, і це вплинуло на особливості їх авторської техніки: «Володимир Мельниченко широко використовував олійні фарби, акварель, пастель — матеріали, що дозволяють точно передавати зовнішній вид предметів, їх матеріальність, тонкі переходи кольору і тону. Художник дуже рідко використовував гуаш. <...> А Ада Рибачук — любить гуаш з її прихованою здатністю і матовою визначеністю кольору. Це добре відповідає тому, щоб покривати рівні площини та узагальнювати зображення. Ада Рибачук — рідко користується олійними фарбами, уникає акварелі. Але неправильно зосереджувати творчу індивідуальність тільки на техніці чи наданні переваги тому чи іншому матеріалу, — слушно зазначав З. Фогель, — головне що відрізняє творчий підхід художників, це те, що Ада використовувала український гумор і дрібні деталі, а роботи Володимира — <http://148.103.172.99:60001>, мистецтвознавець З. Фогель підкреслив, що вони відрізняються яскравою життєстверджуваністю, поєднують у собі «..живий до ілюзії характер з умовністю сміливого художнього прийому. <...> Твори підкупають глядача яскравістю художнього смаку і щирою любов'ю до суворої землі Півночі і її мужнього народу» [149, 16]. Дана стаття Фогеля — своєрідний прес-реліз виставки, що відбулася у Нар'ян-Марі, він з високою фаховістю і повагою до художників писав, що можна споглядати сонячний колір у творі «Сонячні ночі» Ади Рибачук, суворий, дзвінкий холод полярної ночі у роботі Володимира Мельниченка «Аеродром».

Художникам, що взяли псевдонім АРВМ (подвійне скорочення, запропоноване Адою Рибачук та Володимиром Мельниченко для ідентифікації своїх творів) восени 1959 року було по двадцять сім років. У мистецтві це зовсім юний вік. Враховуючи війну, післявоєнний голод, відбудову, не сите студентське життя, майже два роки мандрів далекою Північчю, блискучий захист диплому, першу персональну виставку і перші оформлені дитячі книжки — можна сказати, що митці вже сформувалися як творчі особистості.

1959 рік. 27 день вересня, в СРСР вибухнув феномен-парадокс. В цей у місті Нар'ян-Марі, столиці Ненецького Національного округу, відкрилася

виставка, яка започатковувала Перший в історії людства художній музей за Полярним колом. 118 творів живопису та графіки АРВМ передали у дар місту Нар'ян-Мару з нагоди 30-річчя столиці Ненецького Національного округу. У цей же час у Києві в цей самий день 27 вересня 1959 року в газеті «Правда Украины» було надруковано матеріал: «Искусство не терпит шумихи». Художників звинуватили у «формалізмі», що підпали під вплив Пальмова та бойчукістів — тих митців, про яких АРВМ тоді не знали взагалі, тому, що цих художників розстріляли, ще у 1937-1938 роках, твори знищені, а творчість їх була піддана забуттю. На той час існував також наказ Міністерства культури УРСР: «Твори ворогів народу та твори художників, які підпали під їх вплив повинні бути знищені...» [48, с. 3]. Але з іншого боку, художникам стало цікаво, хто ж такі ті «бойчукісти» і Пальмов, що створили, якщо не думавши й не гадавши хтось потрапив під їх вплив. «Нас звинуватили, що ми формалісти», потрапили під вплив художників, яких не знали, тому що їх вже розстріляли в 1937–1938 роках і створили «таємницю». В 1958 році художників реабілітували, але історія все одно була таємна і, щоб такою залишатися, роботи цих художників треба було «примусово знищити», тому й знищили у 1962–1963 роках, і потім знищували ще і ще, коли треба було створювати нові таємниці» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 51].

Іронія долі, яка супроводжувала творчість художників усе життя, на цей раз полягла в тому, що саме 27 вересня, у далекому і рідному Києві вийшла стаття «Искусство не терпит шумихи», у якій поважні і титуловані художники Василь Касіян і Михайло Дерегус піддали серйозній критиці творчість АРВМ. Стаття мала бути попередженням. Починаючи від цього доленосного дня для художників розпочався новий етап випробувань: від складності і пригоди суворого північного клімату, несподіваних поривчатих холодних вітрів та крижаної безкінечної пустелі (пісня «Біле безмолв'я» Володимира Висоцького і твір «Кінець безмолв'я» Ади Рибачук) — вони потрапили у середовище крижаного несприйняття і постійної напруженої боротьби на виживання за право говорити мовою власних художніх переживань і бачень. «А може стати

тихим божевільним, таким ще дозволяють говорити...— написали вони пізніше на своїй великій керамічній чаші.

Слід сказати, що всі подорожі АРВМ у Арктику були «дикі» без будь-якої фінансової підтримки від будь-кого, тільки за ті мізерні гонорари, які одержували за ілюстрації дитячих книжок у видавництвах «Веселка» та «Молодь України» тому митці були вільні за покликом своїх сердець у виборі своїх уподобань. 3 жовтня 1959 року АРВМ повернулися до України практично без жодних засобів існування. Система вміла розправлятися з непокірними і неслухняними. Для творчих мандрів грошей також не було.

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

Г. Местечкін був переконаний, що поява статті «Искусство не терпит шумихи» була пов'язана з реакцією правління СХУ на критику, висловлену на сторінках газети «Киевская правда». Сутність критики полягала у байдужості керівництва спілки до подій, пов'язаних з виставкою АРВМ у Нар'ян-Марі (мається на увазі лист заступника голови Окрвиконкому Ненецької Ради Вікульського від 25 червня 1959 року). Керівництво спілки художників України дуже болісно сприйняло критику і вирішило замість розібратися в ситуації та знайти винних у бюрократичній тяганині, що спричинила невідповідну реакцію на новаторські пошуки АРВМ і їх роль у розбудові культурно-мистецьких зв'язків між народами України та Крайньої Півночі. Натомість у СХ не стали чекати на об'єктивний розгляд справи, а швидко організували контр-статтю, яка за своєю риторикою звучала як вирок. Її мета — змусити газети замовкнути, а творчість АРВМ — знеславити. «Навіть не згадано про патріотичний подарунок молодих художників ненецькому народові, про створення першого за Полярним колом художнього музею, що є безпрецедентним фактом у історії мистецтва», — писав Г. Местечкін у листі до редактора журналу «Молода гвардія» [102]. Стаття Касіяна-Дерегуса була

сповнена упередженими твердженнями, які Местечкін спростовує у своєму листі [102]. Інцидент був, начебто, вичерпаний, проте ця стаття відлунням відгукнулася на все творче життя АРВМ і перш за все вже у 1960 на їх роботі над оформленням київського автовокзалу, а потім над створенням панно для республіканського Палацу піонерів. Апогеєм відлуння цієї статті стали події, пов'язані з руйнацією монументальних творів у Парку Пам'яті у Києві. Такі статті не проходили без сліду. Це був улюблений прийом тодішнього керівництва творчими спілками. Розгромні матеріали переважно не підписувалися, або стояв підпис керівника установи чи закладу. Для подальших роботодавців це був знак, аби з такими митцями були обережними. Ті, від кого залежали замовлення, розуміли таку пересторогу буквально і зовсім не надавали замовлення «неслухняним» творцям. Тобто, нонконформістське звучання, присутнє у житті творчості АРВМ набуло після цієї статті нових потужних і гучних нот. Вихід цієї статті спричинив бурхливе обговорення на сторінках української і всесоюзної преси, у переписці з редакторами газет.

Система тоталітарного контролю над творчістю працювала безперервно. Не минуло і тижня від друку статті «Искусство не терпит шумихи», як у жовтні 1959 року керівництвом видавництва «Веселка» без пояснення було відхилено раніше замовлені кольорові ілюстрації АРВМ до нанайської героїчної казки «Маленький Уняни», до книги українського письменника М. Трублаїні; до казки чилійського письменника Хоакіна Гутьєреса «Кокорі». Після цього інциденту, художники відмовились від співпраці з видавництвом «Веселка» назавжди. Чудові ілюстрації до казки «Маленький Уняни» були видані у видавництві «Детская литература» у Москві в 1962 з премією; ілюстрації до книжки М. Трублаїні аж через двадцять чотири роки (1983) в київському видавництві «Дніпро» німецькою мовою для НДР. Книжку Хоакіна Гутьєреса «Кокорі» було видано через чотирнадцять років (1974), після того, як оригінали ілюстрацій протягом десяти років подорожували по містах Сибіру на пересувній виставці «Художники — малышам». Діти міста казахстанського міста Тімертау у 1974 запросили художників на зустріч і

запитали: «Где можно купить книжку?» І тоді з'ясувалося, що книжка не видана. Після відповідного листування з Головою Спілки художників України В. Бородаєм книжка «Кокорі» була надрукована Видавництвом «Веселка» у 1974 році, частина тиражу навіть у твердому накладі, за що автори щиро вдячні дітям міста Тіметрау, голові Художнього Фонду СРСР Назарову, Голові СХУ В. Бородаю і видавництву «Веселка» [53].

У радянської тоталітарної ідеологічної системи було розроблено декілька варіантів розправи з непокірними. У даному випадку, це вилилося в публічному тавруванні через пресу та відмові у засобах до існування. У складних умовах, що були логічним наслідком «розгромної статті», коли замовлень не було зовсім, Ада Рибачук та Володимир Мельниченко продовжували шукати можливості творчого застосування свого таланту.

Таким наступним етапом їх творчої біографії стала співпраця з архітекторами, створення монументальних панно у приміщенні київського автовокзалу та Республіканського Палацу піонерів. АРВМ розуміли, що робота в архітектурі прив'яже їх до одного місця, позбавить навіть думки про багаторічні подорожі. І ще одне художники не хотіли працювати під чийось керівництвом, навіть умовним. Для їх натур було тяжко відмовитися були вільними. У той час у жодному проектному чи науково-дослідному інституті не було посади архітектор-художник-дизайнер. А це означало, що АРВМ не були зараховані до штату «Київпроект» [53] і де факто залишалися «вільними художниками» буз права на волю і вибір.

У жовтні 1959 року друзі АРВМ — скульптори В. Клоков та В. Селібер познайомили їх з київським архітектором А. Мілецьким. В цей час А. Мілецький разом з архітекторами І. Мельником та Є. Бильським займалися проектуванням нового київського автовокзалу. Праця архітекторів з першим колективом художників, які розробили ескізи, виконали картони декоративного панно «Натюрморт» — (2 квадратних метри) для буфету автовокзалу далі не склалася. Художня рада ескізи і картини затвердила, художники С. Отрощенко та Г. Зубченко, навіть одержали зовсім мізерний гонорар, а на

виконання твору грошей у кошторисі не було. Про ці подробиці В. Мельниченко дізнався пізніше у цеху Київського Художнього Комбінату [53].

З 1959 року АРВМ почали вписувати свою творчість у архітектуру України і світу. При першій зустрічі з архітектором А. Мілецьким, яка відбулася у 1960 році, А. Мілецький «був феєричний», саме так його змалював головний редактор часопису «А+С» Б. Єрофалов [40, с. 146]. Щоправда це більше стосувалося зовнішньої привабливості архітектора.

У 1963–1968 рр. АРВМ працювали над монументальними роботами у Республіканському палаці піонерів.

З 1969 до 1982 рр. проводилися роботи по створенню грандіозної, такої, що не має аналогів у історії світового мистецтва роботи — рельєфи Стіни Пам'яті і була фізично знищена залита бетоном у 1982 році.

Переглядаючи список виставок, складений АРВМ за час творчої діяльності з 1951 до 2015 року, ми звернули увагу на дивовижний факт: — певні «пробіли», які тривали роками: 1960–1965 рр. — жодної виставки? Тоді у грудні 1965 р. — виставка у Будинку архітектора конкурсних проектів пам'ятника жертвам фашизму у Шевченківському районі Києва, де було представлено проект АРВМ «Коли руйнується світ. Бабин яр». І знову довга-предовга пауза аж до 1973 року і участі у виставках українського мистецтва у Фінляндії та «Художники — малышам» у Москві. Що означали для потужних, динамічних, експресивних і молодих художників ці паузи? Мабуть довгу, тривожну ситуацію очікування, напруги, постійного стресу, доведення своєї правоти, «що біле є біле», обережної відстороненості «товаришів» і щирої відданості близьких. Їм радили покинути Україну: «Ви ж так любите подорожувати!», але аж до 1995 року не тільки АРВМ, але й їх твори були «не виїзними». Партком Спілки художників України починаючи з 1959 року не давав дозволу і характеристик, необхідних для виїзду по запрошенню у Фінляндію, Чехословаччину в 1968 році, в 1972 р. — в Велику Британію. В 1972 всесоюзний виставком відібрав єдину художню роботу від СРСР для участі у Венеційській бієнале книжкової графіки. Це була дерево гравюра

А. Рибачук «Сонце». Та комітет з друкарства УРСР скасував це рішення з аргументацією «Не є творчим доробком українського мистецтва, просимо визначити твори інших українських художників» [91, с. 53]. Ще один приклад: коли німецький місіонер Герхард Вебер у 1972 році відвідав республіканський палац піонерів, то запросив АРВМ з персональною виставкою «Мозаїки Палацу і Північна графіка» до Гамбурга. Три роки поспіль, з 1972 до 1974 він орендував зал для виставки, назривав міжнародний скандал, який і розгорівся, коли А. Мілецький без узгодження з АРВМ дав згоду представляти роботи художників у Німеччині... [53].

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

Одіозна «шумиха» навколо творчості молодих, сміливих і неординарних українських художників АРВМ мала декілька площин існування. Причина перша — покарання «за непослух», за те, що поїхали не на тепле, а на холодне море, що обрали «щастя важких шляхів», відмовившись від поступового розміреного крокування від виставки до виставки від звання до звання — ризикнули і заявили про себе вголос і серйозно великою кількістю достойних творів; покарання за сміливість, покарання за правду, покарання за справжність. Генеральною метою цього покарання була друга причина пересторога іншим митцям — більше так не робіть, бо буде гірше. Причина третя — суб'єктивна, яка крилася у звичайній людській заздрості з приводу того, що хтось виявився успішнішим, швидшим, сміливішим, розторопнішим. Певна категорія людей, спосіб життя яких складає патологічний страх втратити роботу, заздрість, паразитування, намагання зупинити розвиток успішних людей, небажання ризикувати і самовіддано працювати, не виправляти своїх ганджів, але притикати іншим. Результат їх дій говорить сам за себе: купи лайна і

брехливих звинувачень. Причина четверта — зведення особистих рахунків: Г. Портнов у такий спосіб, посередництвом художників відплатив журналістам В. Ведіну і Г. Местечкіну за критику й карикатури на свою адресу. Тобто, цей комплекс причин викликав «ефект першого спротиву», коли молоді й талановиті, сильні, красиві і відважні люди, які бачили «життя без коректур», на межі людських можливостей, в атмосфері абсолютної справжності, де все нашароване, наносне, несправжнє відпадає само-по-собі.

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

2.2 Осмислення сутності національної ідентичності в монументальних, живописних і графічних творах у 1960–1970-х у творчості А. Рибачук і В. Мельниченка

Мистецькі пошуки «власної ідентичності» виражаються у прагненні зрозуміти і усвідомити національну ідентичність північних народів, які навіть в середині ХХ ст. зберігали майже у недоторканному вигляді прадавню національну культуру. АРВМ прагнули усвідомити предметну спрямованість «переживань свідомості» та стосунків, показати в своїх творах первинний сенсоутворювальний потяг до світу. Усе це знайшло відображення у серії робіт, створених впродовж 1950–1990-х. Прагнучи дослідити і зрозуміти феномен «спільного часу», ефект присутності у різних місцях світу і відчуття кровної спорідненості з землею, де довелося побувати, художники відкрили не просто картини природи північного краю, передали не просто образи і характери людей Півночі — вони по-суті, перенесли цей світ в Україну, і частинку себе залишили там, за Полярним колом. Це усвідомлення відчуття «спільного часу», помножене на «скажений біг по лезу», за висловом В. Мельниченка — проявляється у всій творчості художників. Мистецькі пошуки АРВМ виражалися у постійній напруженості взаємодії між власним світом, «світом острова» і загальною «людською реальністю», спричиняючи відчуття перетину їх взаємодії та незвідності.

У своїх творчих пошуках АРВМ намагалися віднайти ідеальний спосіб буття мистецтва, досягнути структурну організацію глибинних сенсів і значень створюваних робіт, вийти на рівень специфічного зв'язку між світом природи і світом людини, завдяки посередництву сили високої емоційної напруги — мистецтва. Мистецький твір для АРВМ, це не відчужений холодний знак-символ, а скроплений «живою водою» людської інтенції, код в якому акумульовані думки і почуття, глибинний код емоційної пам'яті [125, с. 380].

Середина 1950-х років була позначена переломними процесами у свідомості тодішнього українського суспільства. Саме у цей час закладалися і міцніли підвалини нонконформізму у мистецтві. Цьому передувало декілька

чинників: по-перше, війна, разом з усіма своїми жахіттями відкривала тодішньому тоталітарному радянському суспільству Європу і, хоча й через об'єктив прицілу, показувала інше життя, з іншими цінностями. У той же час, війна яка активізувала граничні можливості людини, відкривала шлях до справжності: справжніх почуттів, справжніх рухів, справжнього мистецтва. Надумана героїка соцреалізму, у повоєнних творах дещо змінює риторіку, повертаючись до відображення внутрішнього світу людини чи філософського переосмислення зображуваних подій. Художника більше починають цікавити гострі емоції і відчуття. Одні свідомо шукали цих відчуттів у зверненні до «забороненого», «модерністського», «неправильного», а інші — просто творили так, як підказувало їм серце й баченні професійного художника. Інша річ, що над усіма, хто різними способами намагався відстоювати право на творчість, постійно тяжіла небезпека звинувачення у «формалізмі», а то й «відвертому абстракціонізмі». І якщо з абстракціонізмом справа стояла більш зрозуміло: категорії цього напрямку були широко відомі і радянським мистецтвознавцям, то з «формалізмом» було по-іншому. На відміну від трактування західною філософією, де формалізм сприймався як мистецька і як філософська течія, що базувалася на вченні І. Канта про незацікавленість інтересу естетичного сприйняття і судження, ідеологи соцреалізму наповнювали термін принципово іншим змістом. У таких умовах, будь-який мистецький експеримент, пов'язаний з формою художнього твору, апріорі підпадав під трактування проявів формалізму в тій чи іншій мірі. Така оцінка означала цілий спектр негативних наслідків для творця. Причому, з огляду на відсутність чіткого термінологічного визначення і однозначних критеріїв, під «формалізм» могли потрапити будь-які новації. У таких умовах простір формотворення перебував у найбільш жорстких ідеологічних лещатах. Ось приклади з періодики того часу, які переконливо ілюструють ставлення до формалізму: «Мистецтво соціалістичного реалізму викувувалось у боротьбі з формалізмом і натуралізмом, з потворними проявами буржуазної ідеології» [24 с. 1]; «Механічно розтинаючи мистецтво на «ідеологію» і «фактуру»,

українські футуристи.. приходили до найодвертішого формалізму в теорії і на практиці» [89, с. 121]; «Дотримання зовнішньої форми в чому-небудь на шкоду суті справи; формальне ставлення до чого-небудь» [68, с. 4]; «Формалізм і верхоглядство в роботі — порок, який тягне за собою і всі інші атрибути засуджених партією канцелярсько-бюрократичних методів керівництва господарством [27, с. 32]; «Відрив форми від змісту в творах мистецтва, надання провідного значення формі або окремим її елементам. Робота над формою, конче потрібна для кожного поета, одразу стає формальним трюкацтвом, формалізмом, якщо вона беззмістовна, тобто якщо вона не спрямована на вираження смислу, думки» [69, с. 56]; «Ідеалістичний напрям у логіці, мистецтвознавстві та інших науках, що висуває на перше місце форму, нехтуючи ідейним змістом. Справжньою науковістю і справжнім історизмом радянське літературознавство протистоїть концепціям сучасної буржуазної науки, що обслуговують модерністські.. течії і спираються то на формалізм, то на фрейдизм, то на модні релігійні вчення» [12, с. 19].

Характерним для дискурсивної практики 1960-х було паралельне функціонування двох термінів, що їх застосовували до нонконформістів: «псевдоноваторство» і «формалізм». Останній вживався, як правило, анонімно в сенсі крайнього незадоволення творчістю і поведінкою митців. Застосування цього терміну в різних інтерпретаціях («формалістичні твори», «формалістичні шукання») мало політико-ідеологічну основу, в той же час як термін «псевдоноваторство» був більш м'яким і по-батьківськи добродушним, таким, що дозволяв визнати свої помилки і виправитися [114, с. 153].

Тобто, застосування терміну «формалізм» означало непримиренну і активну відверто ворожу позицію щодо конкретних митців, а у поєднанні з невизначеністю чіткого трактування цього мистецтвознавчого терміну відкривала також широкий простір для політичних, ідеологічних спекуляцій, коли у будь-якому творі можна було знайти ознаки «не цензурованого експерименту» і це однозначно звучало як вирок для художника. В умовах панування подвійних стандартів, навіть невелика стаття в газеті могла

означати курс на повне табування і ігнорування не тільки творчості, а й особистості митця. «Немає сенсу звинувачувати інших, — переконаний В. Мельниченко, — це був їхній спосіб життя. І в ньому — патологічний страх втратити роботу, задрість, паразитування, намагання зупинити розвиток успішних людей, небажання ризикувати і самовіддано працювати, не виправляти своїх ганджів, але притикати іншим». Чому ж ідеологи соцреалізму так боялися формалізму у мистецтві? Невже ж тому, що прагнення обстоювати «чистоту мистецтва», його незалежність від соціокультурних чинників прогнозувало появу нової ідеології, відмінної від панівної соцреалістичної? Здобути незаангажовані відповіді на ці питання допоможе аналіз творчості АРВМ — митців, які усім своїм життям утверджували творчу свободу, творчий пошук, творчий експеримент і були звинувачені у тому ж таки «формалізмі» і ці звинувачення, як команда «фас» відкривала шлях до репресій і закривала шлях до виставок, до творчих подорожей, до нормального мистецького життя. Стаття «Мистецтво не терпить шумихи», «чорною кішкою» перетнула шлях талановитому подружжю до заслуженого визнання сучасниками, спричинила невимовно гіркий післясмак торжества тотальної несправедливості, загартувала бійцівські якості художників. Ці якості знайшли відображення у своєрідній художній мові та позначилися на творчому доробку АРВМ.

Нонконформістський контекст творчості АРВМ розглядається на такими векторами-порівняннями:

- «формалістський» – соцреалістичний
- національний – інтернаціональний

На процес формування творчого обличчя АРВМ суттєво вплинули поїздки на Північ, на острів Колгуєв. Загалом таких поїздок різної тривалості у 1950-і було три. Перша — улітку 1954; друга — у 1955–1956 рр., третя, найтриваліше — у 1957–1959 роках.

Маршрут АРВМ пролягав від Архангельська по акваторії Білого моря до острова Колгуєв. 17 червня 1954 року вони приїхали туди вперше. Острів

Колгуєв є частиною Ненецького автономного округу, і місцевим аборигенним населенням там є ненці, яких там проживало в середині 1950-х близько 300 чоловік. Головним заняттям населення було оленярство. У той час, коли АРВМ перебували на острові, серед місцевого населення була практично у первинному вигляді збережена культура ненців, що дало змогу художникам відчувати і зрозуміти її сутність та характерні риси, що знайшло відображення у мистецьких творах і у формуванні власної ідентичності художників. У географічному відношенні, острів знаходиться у акваторії Північного Льодовитого океану на сході Баренцевого моря, східний берег острова омивається Печорським морем. Від континенту острів відділений Поморською протокою, і щоб добратися до нього морським шляхом треба подолати відстань у 250 кілометрів — саме стільки відділяє острів від міста Нар'ян-Мар. Острів досить великий і має площу 3500 квадратних кілометрів, покритий мережею струмків, річок і озер. Найбільше селище на острові — Бургіно. Ось як змальовує його місцева газета «Нар'яна виндер» у 2013 році, тобто майже через шістьдесят років після того, як АРВМ вперше там побували: «В Бугрино, согласно официальным данным, один километр 200 метров дорог. Однако это не дорога, а место, по которому на санях трактора тащат грузы от берега. Она практически всегда разбита и малопроезжая. Дороги — это деревянные тротуары, пронизывающие поселок вдоль и поперек. По ним ходят, ездят на велосипедах, на приспособленных тележках перевозят сумки и разные тяжести» [70]. Сполучення між «Великою землею» та островом Колгуєв здійснюється по морю (в період навігації) та повітряним шляхом взимку. Клімат на острові субарктичний, тому мінімальні зимові температури сягають мінус 45 градусів за Цельсієм, а максимальні літні — плюс 30. Острів піддається жорсткому впливу сезонних вітрів: взимку, з січня по травень південно-західного, і в інші періоди року — північно-східного. Важливим джерелом розуміння «острівного життя» та його впливу на художників є фільм «Крик птаха» (Українська Ордена «Знак Пошани» студія хроніко-документальних фільмів, 1990, реж. Ізраель Гольштейн) за сценарієм Ади

Рибачук. Художниця сама читала текст, у якому поняття «острівні люди», серед яких жили і працювали художники, наповнюються новими сенсами, що спричинили мистецькі рефлексії. «На острові завжди відчуваєш, що живеш на острові. Можливо це почування духовний поштовх виходить за розуміння, що спершу передусім має бути простір морський сам є воління неприємність невпинність істина умова відправитись за море, за межі, хоча б землі море перейти аби там на краю моря де він край моря зустріти незнане. Тільки острів можна знайти на краю моря лід корабель звір морський птиця вітер пропливуть проминуть кануть острів незвідь полишається. Дивне відчуття стверджується видом як у обидві сторони розходяться згинаючись вгору далечі морського берега наче начертання приречень...» — писала А. Рибачук [107, с. 7]. «Островная память знает все, что происходило на острове»... Все це, за висловом дослідника Арктики та друга АРВМ Роккуела Кента, який був щиро захоплений їх «емоційним подвигом», є «найбільш правдивими картинами з життя Арктики... Хто жив на Півночі — усе своє життя сумуватимуть за нею» [106, с.6].

АРВМ не просто приїхали на практику, вони приїхали жити серед місцевих людей, жити їхнім життям. І коли їх лякали: «Вони ж їдять сире м'ясо!» — Ада відповідала «І ми будемо їсти»; «Вони п'ють кров!» Ада відповідала «І ми будемо пити» і т.д. Вони не просто вивчили декілька місцевих слів: «совік», «малиця», «паниця» — вони по-справжньому жили їхнім життям. Для корінних міських жителів це було більше, ніж подвиг. «Ми робили все, що потрібно в чумі, перед тим, як малювати», згадував Володимир Мельниченко. Художники помітили, що абсолютно усі чоловіки на острові дуже гарно малюють, вони дуже спостережливі, у них гарна пам'ять і вони швидко освоюють іншу мову. Окрім того, «..не кожен художник може написати ритм бігу оленя» [45]. Своє враження від життя на острові, портрети людей, опис тундри Ада Рибачук описала у книзі «Запахи землі» [105].

Логічним буде розпочати мистецтвознавчий огляд живописних і графічних робіт з огляду позицій критиків, які були сучасниками досліджуваних подій. У статті «Мистецтво не терпить шумихи» з позицій менторського «повчання в правильності дій» та протиставляння з тими, хто «притримується вірного шляху», фактично був зроблений мистецтвознавчий аналіз робіт, яких не бачили автори статті (ні ті, котрі підписали, ні її фактичний автор). І тим не менше, це не завадило говорити «добре слово про монотипії, присвячені образам ненців (тут і далі переклад з російської автора)» і піддавати нищівній критиці живописні полотна. Причому, автори вели агресивну полеміку з автором статті «Щастя важких шляхів» Г. Местечкіним. Розглянемо ці паралелі на прикладі окремих творів. Один з найбільш аналізованих у тогочасній пресі — твір А. Рибачук «Закохані». Г. Местечкіним він розглядається як «пісня про могутні можливості людини» [80, с. 3]. У цитованій статті подано детальний опис роботи і її змістовне наповнення «На березі студеного моря — двоє. Це «закохані» — хлопець і дівчина, будівники нової тундри. Вони після роботи. Вечоріє. Проте, не це головне в картині — вечоріє, чи не вечоріє, втомилися, чи не втомилися вони. Важливо — настрої. Так, вони закохані, дуже закохані в цей мовчазний раніше край, в сопки, в холодне море, в свою працю, в життя. Видно вогні селища серед сопок. Це вони запалили вогні, їх працю, їх любов. Хлопець і дівчина дивляться в далечінь, в море, де зараз тільки крига, а вони, захоплені, наче бачать політ своєї мрії. Чи не мріють вони вже позмагатися в силі з морем?... Треба буде, і вони, «закохані» запалять вогні на самому Марсі...» [80, с. 3]. Натомість, автори «Шумихи» зі своїх позицій з'ясовують, в чому ж «пісня»? «на передньому плані — дві стилізовані погано промальовані фігури: чоловік з вивернутими ніздрями і непомірно величезними руками і жінка — безучасно пасивна, статична. Неправдиво зрозумілий монументалізм привів А. Рибачук до «огрублення и оглупления» образів людей» [60, с.1]. В іншій статті «Паузи в розмові», яка побачила світ у газеті «Вечірній Київ» у вересні 1959 року, І. Борисова теж звернулася до авторської

трактовки полотна «Закохані»: «на березі океану двоє — юнак і дівчина. Вдалині видно вогні будови (обов'язковий атрибут, данина соцреалізму — авт.), а на небі така гаряча, така святкова вечірня зоря» [14, с.1]. Автор порівнює цих північних закоханих з прототипами слов'янських народних казок, які змінили «шовкові каптани на спецівки будівельників, на важкі чоботи і міцні рукавиці. Особливо поетично звучить патетика, присвячена робочим рукам, «які вміють запалювати вогні в тундрі, звести білокам'яні будинки, загнудати Льодовитий океан» [14, с.1].

Твір «Кінець безмовності» — Ади Рибачук трактується Г. Местечкіним, як своєрідний гімн присутності людини і цивілізаційних досягнень у просторах Півночі. Автор пише: «Стовпи з дротами, які в картині «Закохані» видно лише відділік, тут зображені на передньому плані. Здавалося б, що живописного у такому мотиві? Але те, що в обжитих людиною місцях буденне і звичайне, тут, у тундрі, набуває символічного змісту, неабиякої краси. Адже, стовпи з проводами — це не просто стовпи. Це кінець безмовності: вони несуть життя..» [80, с. 3]. А авторами «Шумихи» це сприймається як те, що «гонитва за неочікувано сміливим ракурсом привела художницю до умовно площинного, нібито символічного, а по-суті, формалістичного рішення теми» [60, с. 1].

Звертаючись до характеристики полотна В. Мельниченка «Свято», Г. Местечкін пише: «Весняний сонячний день. На березі моря ненецькі жінки в спокійній, монументальній позі. Трохи віддалік серед білих північних квітів граються діти. І самі діти в своїх барвистих малицях здаються в цю мить схожими на весняні квіти. Червоно-коричневі скелі, плями снігу, льоду, і холодна синиця моря — це дике, первозданне контрастує з радістю людей, сонячною блакиттю неба, в якому линуть чайки. Створюється настрої свята, хоч день цей — просто весняний день і жінки одягнуті буденно, звичайно» [89, с. 2]. І. Борисова, у свою чергу, побачила у картині «літнє, щедre, гаряче сонце, яке запалило своїм світлом зелену тундру і змусило засяяти червоні і жовті плаття жінок і малиці дітей» [14, с. 1].

Твір А. Рибачук «Мисливська пісня» (1958) передає напруження північних далей. На ній зображений чоловік, що тягне за собою в'язку собак. Його рух нестримний і рішучий, і собаки це розуміють, хоча й відчувають, який довгий і складний шлях їм доведеться подолати — адже попереду «за горами — гори, хмарами повиті...». І складається враження, що у цій нескінченній сніжно-льодовій пустелі з її барханами-кучугурами, тільки та Людина з собаками, точно знає, що робити далі. Особливого звучання надають колористичні підходи до творення образу: не зважаючи на переважання відтінків синього, холод підкреслюється не ним, а делікатними вкрапленнями червоного.

Інша робота А. Рибачук, виконана в техніці гуаші має назву «Старий Сюз Уеско». Це портрет, що зображує образ старого мудрого чоловіка з люлькою, який не вірить словам, а бачить глибинну сутність речей. Художниці вдалося спіймати його твердий погляд, який на перший погляд відсторонений, спрямований у нікуди, а насправді — у вічність

АРВМ, не дивлячись на свою ментальну спорідненість, мали різні уподобання в техніці живопису, у вибої кольорової палітри і матеріалу для реалізації задуму. Так Володимир Мельниченко надавав переваги олійному живопису, технікам акварелі та пастелі, рідко звертаючись до гуашевих технік. Олія, акварель і пастель — м'які і багатогранні художні матеріали, дозволяли художнику «... точно передавати зовнішній вигляд предметів, їх матеріальність, тонкі переходи кольору і тону». Твір «Перше вересня» (п., о, 205 x 355 о. Колгуєв, 1957, зберігається в Окружному краєзнавчому музеї в Нар'ян-Марі) — це дипломна робота Володимира Мельниченка. Саме вона була центральною картиною першого за Полярним колом художнього музею. Полотно дуже яскраве за своєю динамікою. Сюжет простий — виходячи з назви, зрозуміло, що діти йдуть до школи, вірніше, не йдуть, а їдуть на санях, запряжених північними оленями. І судячи з усього, самі школярі і кермують цим транспортом, оскільки, у яскравому червоному вбранні видно запального хлопця-візницю. Автор використав з десяток відтінків синього кольору, але

головні акценти на запашілих, червоних від швидкого бігу. Оленячих мордочках і на такій-же червоній малиці дитини. Те, що вони так поспішають, демонструє судячи з усього, неймовірну тягу до знань, уявлення про те, що перше вересня — справжнє свято у тундрі.

Твір А. Рибачук «Юнга», вже згадуваний у іншому контексті, характеризується очевидцями як такий, що сповнений динамікою і свіжістю морського повітря. Сюжет простий — безстрашний молодий моряк відкрив груди безмежному простору океану. Композиційно він вище за чайок, вище за вітрило, над ним — тільки небо. Бездоганим є колірне вирішення роботи.

Творчість Ади Рибачук тяжіла до монументальності, тому ідеальним матеріалом для втілення творчих задумів, художниця обрала гуаш, «...з її покрівельною здатністю і матовою визначеністю кожного конкретного кольору... гуаш добре пристосована для того, щоб покривати рівні площини, широко узагальнювати зображуване» [90]. Надаючи перевагу саме цій живописній техніці, художниця рідко зверталася до використання олійних фарб, практично уникала акварелі.

Окремим видом творчості мистців була ліногравюра. Цей вид графіки у АРВМ відзначався виразністю, гостротою, своєрідністю, концептуальністю наповнення художніх образів. Художники в більшості своїй створювали монохромні твори на теми Півночі. Характеризуючи твори, їх очевидець, мистецтвознавець З. Фогель писав так: «іноді точність і виразність станів в цих роботах така велика, що глядач у чорно-білому зображенні явно відчуває сонячне світло (А. Рибачук «Сонячні ночі») або суворий, дзвінкий холод полярної ночі («Аеродром» В. Мельниченка) [137].

Робота «Унк», виконана А. Рибачук у техніці гуаші (картон, гуаш, 97,5 x 59,5, о. Колгуєв, 1955) експонувалася на персональній виставці АРВМ у 1957 році в Києві. А також на республіканській, всесоюзній і міжнародній виставці, присвяченій VI Всесвітньому фестивалю молоді і студентів у 1957 році. Це портрет молодого і красивого ненця, який дивиться гідно і вивчаюче. З постави голови, з повороту тулуба видно, що це чоловік, який

подобається жінкам. Про це свідчить історія, записана Володимиром Мельниченком з уст Нід-Не («красивої жінки»): «...спеціально я, коли Унк повертається з чергування в стаді, або з полювання, олені копитами б'ють, я все першою чую, вийду назустріч Унку раніше за Федору, потримаю рушницю, поки оленів розпрягає. Спитаю що, що можна спитати – і Федора вже з чуму не виходить, робить вигляд, ніби не чує, а сама розріже гострим ножем в нюках чуму вузьку щілинку і спостерігає, як я розмовляю з Унком. Але ж горизонти кругово, і дороги мисливські до чуму від горизонтів, як промінчики, біжать і ніколи не проходять одна по іншій, тому що все залежить від вітру, складок на снігу, від сонця і зірок і з якого горизонту повертається у чум людина. Ось Федора і ріже гострим ножичком шілини в нюках, с боку, звідки чує, щоб подивитися у всі боки від чума. Всі нюки порізала, вітер сніг в чум забиває, а Федора думає, що ніхто не бачить і не знає» [137, с. 16]. Ось такою людиною був герой портрету Ади. Зобразила вона й саму Федору. Її портрет «Федора. Острів Колгуєв», написаний в рідкісній для А. Рибачук олійній техніці, належить до переддипломних робіт і зберігається в архіві Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві. Монохромна гама дозволяє зосередитися на обличчі героїні, відкинувши все зайве в її обліку. Перед глядачем постає образ змученої життям, але все ж, красивої жінки. Видається, Що художниця не даремно обрала саме таку форму подачі портрета ненецької жінки, у якій відчувається тепло і турбота, але яку з'їдають ревності [137, с. 16].

Багатогранною і багатоплановою за своїм концептуальним наповненням є твір А. Рибачук «Бабуся Ольга, мати Таулі». Важливою сторінкою розуміння нової, іншої творчості АРВМ є портрет «Таулі». Авторський художній хід створює відчуття, що чоловік сам став продовженням своїх рідних сопок, він органічно «вростає» в них, і ніби розчиняється у дзвінкому повітрі Півночі. Звертаючись до аналізу ескізів до дипломної роботи Ади Рибачук «Випробування» («Ініціація»). З. Фогель підкреслював відсутність у них зовнішніх ознак часу. «Ось стоїть, спираючись на палицю, пастух Таулі. У такій же позі і

в такому ж костюмі, він міг би стояти і сто років тому». Сучасність твору, на думку мистецтвознавця, сформувало те, що А. Рибачук підмітила особливі риси національного характеру ненців, зуміла перетворити їх в художній образ, узагальнити, підкреслити їх стримано-сувору, але сповнену внутрішнім життям енергетику. В обличчі Таулі «звучить впевненість у собі і в своєму майбутньому, господаря тундри» [137, с. 45].

Твір «Випробування (Ініціація)» (п., о., 178 x 432, о. Колгуєв, 1955–1956) був дипломною роботою Ади Рибачук, яку вона захистила з відзнакою в Київському художньому інституті. Писала її на острові під час першої зимівлі. Ідеально про твір написала сама автор і Володимир Мельниченко в одній із книг серії «Крик птаха». Це своєрідний спектакль-життя, що його люди острова спеціально зіграли для художників. Небезпечна ця стародавня вистава: вимагає сміливості, спритності, мужності. Сцена — дика сопка. Головний герой весь сповнений уваги і напруги. Адже йому належить накинути аркан-тензей на визначеного оленя. Цю загальну напругу і вдалося втілити художниці.

Робота А. Рибачук, що має назву «Мисливець Санко» багато в чому знакова, тому що зображений на фоні північних сопок портрет і сам ніби «вріс» у ці сопки, став їх невід'ємною частиною. І тому не дивно, що зморшки на його обличчі і складки на одязі є абсолютно співзвучними і перекликаються зі складками північних гір. Це не можна назвати «портрет на фоні», це спільний, цілісний, нерозривний портрет Гармонії людини в природі.

Портрет «Арка Еньга», виконаний В. Мельниченко (п., о., 50 x 39) демонструє відкрите і красиве обличчя. Інший портрет, створений А. Рибачук присвячений старому мисливцю. Він так і називається «Старий Ве Лі» (гуаш, 60 x 42), виконаний у коричнево-білій гамі, він змальовує непростий характер старого ненця.

До зображення характерних, яскравих образів старих ненців звертався і Володимир Мельниченко. У творі «Старий з люлькою» (вугілля, 22,5 x 21,5), художник застосував цікавий образний хід: зображуючи профіль старого, він

компонує люльку і карбон так, що вони врівноважують картину, практично заповнюючи увесь простір квадрата.

У портреті «Гостя з тундри» (гуаш, 91,5 x 70, місце, рік) Ада Рибачук змалювала образ молодої дівчини, яка щойно повернулася з тундри, тому усе в картині ще дихає її безмежними холодними просторами.

Багато графічних робіт АРВМ присвячені маленьким жителям острова. Особливо поталанило в цьому відношенні маленькій дівчинці (по-ненецьки — нетю), з чудовим ім'ям Якеявей («та, що пахне димом»). Це в умовах цивілізації дим має неприємний запах, а в умовах нескінченної снігової пустелі, коли довгоочікуване близьке людське житло можна відчутти за допомогою гавкання собак і запаху диму — цей фактор набуває зовсім іншого звучання: «...раніше, ніж побачиш (стійбище — авт..), якщо вітер в твою сторону — почувеш запах диму. І він буде дуже смачним між прошарками вітру.. Для того, щоб по-острівному сказати «пахне димом» треба сказати «яке яві», а іншими словами «довгоочікуване» [72, с. 179]. Цій маленькій дівчинці присвячені роботи В. Мельниченка, створені в 1963 році на острові Колгуєв у Баренцевому морі. Ось — максимально узагальнений портрет юної дослідниці, у якому відображено характер дитини : «Якеявей бродить між чумами, йде на край сопки і довго стоїть там, як на краю землі дивиться на інші, притихлі зараз сопки зі снігами, і дивиться прямо в сонце, і воно червоним блиском віддзеркалюється в її очах. Коли Якеявей ходить сама по сопці, їй подобається ступати в кожну снігову калюжу між горбками, і робить вона це неспішно, і слухає, як ламається на калюжі лід. А потім відламає шматочок льоду і, притуливши його до носа, дивиться крізь нього на сонце, і лід, з того боку, де він нерівний увесь в перегородах і волохатий, іскриться червоним, і це дуже красиво. А потім можна дивитися через нього на небо, тоді лід іскриться голубим, і це теж дуже красиво. І головне, ніхто не заважає» [72, с. 174]. В. Мельниченко, навпаки, підмітив іншу особливість маленької ненецької дівчинки, коли вона зранку ходить перед чумом в самих тільки «тарпимя»

(назва шкіряних панчіх на вузькому пасочку, зроблених із довгої білої гриви, що росте у оленя під горлом) [72, с. 175].

Ще одну маленьку дівчинку з яскравим пристальним поглядом, увіковічив у своїй роботі «Севк Пардень. Черноглазка» В. Мельниченко. У його ж роботі «Екі з тирцею», «Хлопчик з пташкою» (розмір, техніка, місце, 1962) зосереджено зв'язок дитини, птаха і оточуючого світу. Твір «Хлопчик з камбалами» відображує постать хлопця, який є нерозривною частиною стилізованого моря: символізм авторської концепції прочитується в тому, що хвилі моря і хвилі на обличчі є ніби продовженням одне одного.

Ада Рибачук теж зверталася до зображення місцевих дітей. Особливо характерним видається портрет «Пеле» (пастель, вугілля, 74 x 64), виконаний пастеллю і вугіллям. Пізнавальний характер дитини підкреслює смілива колірна гама: художника зіграла на контрасті червоного, білого, теракотового і коричневого, зробивши акцент на руках, які намагаються щось схопити. Дитячій тематиці присвячена робота «Дівчинка в шапці-сонце», яка стала обкладинкою книги «Запахи землі» [74].

Одним з найяскравіших дитячих портретів є твір В. Мельниченка «Папелька збирається до школи» (п., о., 115,5 x 95) на якому зображено щасливого маленького хлопчика серед квітучої весняної північної природи, який гордий з того, що буде ходити до школи.

Твір А. Рибачук «Біля річки Ое Яха» («річка острова»). Переносить глядача на узбережжя північної річки, на пологому березі якої, люди в національному вбранні, собаки і олені. Їх погляд прикутий до бурхливої непередбачуваної ріки і до високого протилежного берега. Художниці вдалося домогтися цілісності сприйняття і передати і настрої річки і характер людей, які живуть у гармонії з природою, і навіть займаючись своїми повсякденними справами, завжди співпрацюють з нею.

«Острів. Вогонь у чумі» — дивовижна, багатопланова і неймовірно сильна за змістом робота В. Мельниченка, у асиметрично зміщеному центрі якої є наверх чуму, яке за своєю стилістикою перегукується з сонячними

променями. Композиція твору включає в себе берегиню чуму (вона на передньому плані і ніби «в'яже» все життя навколо себе, утримуючи в своїх долонях життєдайний вогонь). «Петрогліфічне» зображення оленів, які ніби випурхнули зі снігової круговерті, підкреслює силу авторського задуму. Вогонь у чумі не тільки зігріває присутніх у ньому, він поширюється на всю тундру, зігріває своїм промінням і самотнього мисливця на далекій сопці, і самі сопки і північну рослинність, яка зігріта цим теплом набуває зовсім іншого виміру. Ще один його, В. Мельниченка твір, що має назву «В чумі» демонструє паралельні світи, які створює вогонь, палаючий у чумі для всієї тундри.

Інша серія портретів північних жителів, створених В. Мельниченком має назву «Квіти острова». Декілька творів цього циклу носить назву «Інфанти». У цих портретах відображено три основні іпостасі Вільної і самодостатньої людини: ореол гідності, ореол вічності і ореол святості. Зокрема, ореол гідності звучить у поставі людей, у погляді, у високому і пишному вбранні, ореол вічності підкреслюють подібні до первісних зображення оленів, образ святості — то сакральний символізм, присутній в кожному елементі народного візерунка. Інша — «Інфанта» — монохромна графічна робота, що зображує величезного кострубатого пса, завбільшки з дівчину. У цьому творі все особливо прочитується в деталях — у дзвінкій льодяній дорозі, у козушку інфанти, у всесильному мороці полярної ночі.

Твір «В очікуванні сонця» Мельниченка — теж глибоко символічний і яскравий. Образ шамана в урочистому вбранні і з атрибутами закликання весни — цілісний і зібраний. Особливий хід, віднайдений художником — це стилізовані роки, подібні до електричних спіралей, вони ніби антени, спрямовані на зв'язок з Космосом.

Робота «Аргіш. Оленячий караван» Мельниченка дарує те ж саме відчуття — відчуття гармонійного зв'язку з оточуючим світом, коли караван оленів з саньми на передньому плані є органічним продовженням північного пейзажу.

У невеликій за форматом роботі «Маленька сізілка» Мельниченку вдалося сконцентрувати зміст людської доброти і тепла: у нарочито великих і теплих руках — маленька беззахисна тваринка. Символ людської відповідальності за збереження живого. Така ж динамічна і напружена інша монохромна ліногравюра Мельниченка «Олені» яка зображує двох оленів, які проди-раються скрізь стіну падаючого снігу.

«Сонячний шлях» — цей твір Мельниченка став прототипом назви великої статті О. Федорука. Це той випадок, коли ідея, виконання, сюжет і сутність — набули абсолютної досконалості: людина на лижах прямує до сонця по таким же сонцеподібним острівкам — калюжкам — крижинкам — сопкам.

Цикл графічних робіт А. Рибачук присвячений вірним друзям людини в умовах Крайньої Півночі — собакам. Це і твір «Джек — передовий упряжки» де горда постава голови пса демонструє його виключний статус у собачому суспільстві. Інша робота — має назву «Старий вожак. Мудрість снігової стежини», на ній майстерно зображений старий пес з кривим оскалом.

Улюбленою технікою АРВМ в ті часи була монотипія. Це досить складна техніка, а особливо в не зовсім комфортних умовах Крайньої Півночі. Вона поєднує в собі образотворчі прийоми живопису і гравюри. Сутність її в тому, що зображення наноситься на цинкову пластинку спеціальними фарбами, а з неї, робиться відбиток на папері. Як правило, монотипія дає тільки один якісний відбиток. АРВМ створили серію портретів місцевих жителів, намагаючись показати особливості характеру кожного персонажу, а через ці особливості, за словами Г. Местечкіна, показати зміни в житті цілого народу. Портрети, виконані в цій техніці АРВМ, позначені яскравим життєствердженням. Вони поєднують «..живий до ілюзії характер з умовністю сміливого художнього прийому» [76].

Створена у 1963 році А. Рибачук поліхромна монотипія «Блакитна дівчинка» (знаходиться в колекції онука поета Л. Первомайського С. Пархомовського в Австрії), зображує маленьку дівчинку на березі холодного до

синєви моря. Дівчинка теж блакитна, але не від відчуття холоду, а від відлуння гармонії з цим синім морем, де вона народилася і зростала. Яскраві кольори на «шапці-сонце» і на одязі, підкреслюють оцю, «людську» присутність у холодній тундрі.

У монотипії «Навесні» В. Мельниченка змальовано образ молодої ненки, яка уособлює собою весну. Інший твір-монотипія «Голова дівчини» надзвичайно виразно показав яскраву північну красу і вроджену природну гідність молодої людини. Художнику вдалося у монохромній композиції передати деталі: сніг, рум'янець на щоках. Зрозуміло, що усе це швидше вгадується, делікатно підкреслюючи потужну творчу силу автора. Ще один твір «Друг». Портрет молодого ненця» зображує молодого хлопця з обвітраним обличчям і примруженими очима. На перший погляд — холодне, непроникне обличчя. Але вдивляючись у спокійний і твердий погляд, розумієш, це друг. «Він не буде багато говорити, але коли ти підеш в тундру і тебе довго немає, він візьме собак, рушницю і вирушить по твоїм слідам» [43. с. 23].

Поліхромна монотипія «Кораблики» місце, розмір, створена А. Рибачук у 1954 році, яскрава за своєю колірною гамою, і за задумом художниці, основний акцент зроблено на жовтому парусі дитячого кораблика, який пливе по струмку під цікавими поглядами дітей, що знаходяться по обидва боки і напружено спостерігають за «навігацією».

Портрет ненця з лукавинкою у примружених очах «Старий» (пастель, вугілля, білила, о. Колгуєв, зберігається в ОКМ в Нар'ян-Марі), виконаний А.Рибачук, демонструє характер досвідченої людини, гідної свого призначення на землі.

Палітра художніх прийомів і технік, що використовували АРВМ, була дуже широкою. Вони сміливо використовували все, що було під рукою для творення художнього образу. В цьому контексті показовою є твір А. Рибачук «Сонце», виконаний у техніці деревориту. У вертикальному, навіть дещо еволюціоністському розміщенні — сонце та сонцеподібні головні убори ненецьких жінок і дітей. Ця вертикаль ніби пронизує час, зв'язуючи неви-

димими і нерозривними нитками минуле — сучасне — майбутнє. У роботі звучить делікатне і стильне переосмислення національних мотивів, вона ніби «дихає» циклічністю буття, його нескінченним бігом по одвічному колу.

«Сонячні ночі», — писала А. Рибачук у тексті до виставки в Нар'ян-Марі в вересні 1959 року, — це не тільки про те, що тут, на Півночі, сонце зійшовши не заходить декілька місяців. Сонячні ночі — це години людського натхнення, коли Людина усвідомлює себе такою ж могутньою і нескінченною як сама Природа. Сонячні ночі — це сліпуче яскраве світло творчого осяяння, творчих можливостей людини. Це світло звучить у людині власно і урочисто — і одночасно це пісня людській доблесті, в ній завжди жива пам'ять втрат і передчуття втрат. Творчості потрібна мужність — як матеріал і умова творчості. Людина, а з нею мистецтво — нелегкою ціною стають всемогутніми і вічними» [73, с. 4]. Художній твір «Сонячні ночі» (гравюра, монотипна техніка, приватна колекція сім'ї Толкачових) якомога яскравіше відобразив те, що автор сказала словами.

Графічні роботи «Північного циклу-59» у художників були зібрані в тематичні розділи, кожен з яких — то окрема історія з життя острова Колгуєв і прилеглих територій. Твори цього циклу — глибокі, досконалі роботи, які не розповідають про Північ. Ні, вони звучать як цілісний і узагальнений філософський образ, як роздуми митців про глибинні сенси простору і часу.

Загалом, на першій виставці у відкритому тоді, у 1959 році, першому художньому музеї за Полярним колом, АРВМ було представлено 118 робіт, виконаних різними живописними техніками. Тут були картини, написані олією, а також етюди — олійні, акварельні, гуашеві. А також малюнки та гравюри.

Серед творів було сім олійних полотен В. Мельниченка (серед них масштабні: «Перше вересня», «Папелька збирається до школи», а також «Саса», «Сірий день», «Арка Еньга», «Нгацеки», «Архангельськ. Порт»), роботи, виконані автором на картоні в техніці вугілля («В рубці», «В'язання», «Гарячий чай», «На Печорі», «Рукоділья», «Рибацьке становище», «Старий з

люлькою»), а також акварелі («Жінка з острова Колгуєв», «Танець»); ряд графічних робіт з циклу «Арктичний аеродром» (серед них: «Дорога на аеродром», «Берег полярного моря», «Полярна метеостанція» а також аналізований вище «Аеродром») та з циклу «В селищі новому» («В чумі», «Дівчина», «Оленяча вулиця» та ін.) ілюстрації до книг «Острів голубих песців» Я. Кальницького та «Крила рожевої чайки» М. Трублаїні.

Вагомим внеском у мистецтво українського супротиву стали цикли ліногравюр А. Рибачук. До циклу «Запахи землі» увійшли роботи: «Тіні вечірні», «Ясна ніч», «Під снігом», «Островитянка», «Наречена», «Зима йде» та ін. До циклу «Сонячні ночі» належать твори: «Старий вожак», «Тико», «Хлопчик» та ін. Це також цикл «Пароплави прийшли», а також 40 живописних робіт, виконаних в техніках гуаші, пастелі вугілля. Серед них роботи: «Вадлива справа», «Гостя з тундри», «Ікей», «Куринга», «Пастух», «Пеле», «переможець в гонках», «Сонячний день», «Унк» та інші.

Стосовно сюжетів перелічених творів, то усі вони були пов'язані з темою Півночі: «мисливці та рибалки, пейзажі тундри, суворих морських узбереж, Нар'ян-Мару. Такі твори розсувають горизонти, збагачують нас новими знаннями, розвивають творчу уяву», — писав у місцевій газеті відомий київський мистецтвознавець З. Фогель [137, с. 3]. Він також відзначив високі пізнавальні якості художників.

У творах «північної одісеї» АРВМ є головне — образ, художній образ, правда життя, переплавлена в правду мистецтва. В їх творах відчувається суворий відбір, нічого зайвого, випадкового — над усім контроль думки — і в той же час емоційність, невимушеність. Їх твори цікаві не тільки тим, що і як вони зображують, а тим, які почуття викликають. В них відбито гарячий подих наших днів, стрімкий ритм життя, глибоке, справді філософське осмислення сучасності.

Свідченням «подвійної моралі» є ставлення сучасників АРВМ до національного питання. Молодим художникам, за свідченнями Г. Местечкіна дехто з митців закидав, що в роботах, які вони привезли з Півночі, при всіх

своїх чудових художніх якостях, нічого від українського мистецтва, бо вони, бачте, на тему Півночі, про ненців. Він апелював до почуття інтернаціоналізму, про те, що Т. Шевченко і М. Пимоненко теж зображували представників інших народів, але від цього не переставали бути українськими митцями. «Правда — ось чим, насамперед, визначає Шевченко відношення до рідного народу» І тому художники АРВМ були і залишаються українськими художниками, хоча й жили тривалий час серед іншого народу [76].

Їх творчість хвилююча і зрозуміла не тільки жителям Крайньої Півночі і великих європейських столиць. Вона нутрує і збурює почуття у кожного, хто долучається до споглядання живописних, графічних, скульптурних, керамічних робіт, «всіх, хто шукає в картині не тільки естетичної насолоди, «свята для очей», а глибокої думки, змісту.

Роботи АРВМ глибоко національні, тому що «в них відбито почуття людей України, їх погляди на життя». В цій фразі, начебто в контексті сказаній журналістом Г. Местечкіним — глибокий смисл розуміння сучасних українських мистецьких реалій і дискусій з приводу присутності «національного компонента» у художній творчості. Слова, сказані в далекому 1959 році якомога чіткіше відображають сутність поняття «національного компонента», «національної ідентичності».

«Яка ж велика і прекрасна українська земля, який могутній її народ, що виростив таких чудових синів і дочок, сміливих і незламних майстрів життя, господарів природи, — узагальнив свої враження від робіт АРВМ Г. Местечкін. Він назвав їх художниками-романтиками, поетами свого часу, співцями слави рідного народу. Їх картини, як і народні пісні, мають крила. Вони кличуть. Кличуть, бо митці від легких уторованих стежок у мистецтві заради щастя важких шляхів [89, с.3].

Не можна сказати, що сюжетні картини, створювані АРВМ, йшли врозріз з тодішніми ідеологічними пріоритетами. Виховані й навчені радянською системою, вони тоді, в 1950-х бачили світ через призму т.з. «соціалістичного побуту». Тому зображували голів колгоспу, президію зборів, ненця,

що читає «Правду». З. Фогель у своїй статті так подав розгорнуту мистецтвознавчу характеристику останнього сюжету: «... художник скупими лініями і штрихами зумів розкрити перед нами внутрішній світ людини. У його (мається на увазі образ ненця, що читає газету — авт.) живому і розумному обличчі проглядається розуміння і цікавість радянської людини... вугільні штрихи в малюнку, їх форма, розміщення, ритм теж далеко не байдужі змісту — вони створюють відчуття життєрадісності і світла, начебто, відблиск того, що читає молодий ненець лягає на його обличчя і на все навкруги» [137, с. 49]. Ще один приклад. Твір, у якому зображена ненецька родина, що сидить під лозунгом. Зрозуміло, що без цього «обов'язкового атрибуту» не могла існувати жодна робота, якщо автори мали намір показувати її на виставці. Але, за свідченням З. Фогеля, художники акцентували основну увагу не на лозунгові, присвяченому річниці революції, а на характері людей: «поряд зі старим, чиє нерухоме, зморшкувате обличчя, ніби зроблене з дубленої шкіри, особливо переконливо виглядають серйозні, але живі та виразні обличчя молодого подружжя» [137 с. 3]. Стосовно ще одного «обов'язкового елемента виставкової програми» — індустріального стафажного пейзажу, то художники звернулися до теми зображення портів, електростанцій. Але на переконання З. Фогеля, простого розміщення індустріальних об'єктів на картині — недостатньо. «Треба, щоб загальний стан, настрої, художнє трактування пейзажів було сучасним» [137 с. 3]. Він підкреслював також стримано-сувору характеристику пейзажів, присвячених Нар'ян-Мару.

Але, навіть елементи «обов'язкової соцреалістичної програми», у яких зображувалися герої праці та елементи соціалістичного побуту (наприклад, Ада Рибачук «Голова артілі» (пастель, вугілля, 41 x 62, або ж її «В президії зборів» (картон, вугілля, соус, 50 x 36), не врятували художників у звинуваченнях у відходів від постулатів соцреалізму. І це й не дивно. Тодішні очільники спілки художників побачили у поведінці і вільній творчості небезпеку для всього «ідеологічно вивіреного», посягання на «святую святих» радянської системи — подвійні стандарти. Коли на словах декларувався

інтернаціоналізм, а в реальності все «не російське», означало «не радянське» (згадаймо анекдоти про чукчів, молдаван, і неоднозначне запитання «ты что, не русский?», що звучало як образа). Коли руйнувався і фактично знищувався фізично тисячолітній вивірених і гармонізований з природою спосіб життя корінних народів Півночі. В. Мельниченко в своєю інтерв'ю свідчив, що дітей з острова Колгуєв, забираючи в школу-інтернат, переодягали з яскравих багатих, розкішних «малиць і паниць» в уніфіковані радянські ватні «куфайки» невизначено чорного кольору, перевзували з шкіряних, теплих і красивих унтів у кирзові чоботи, забороняли (вірніше, не давали) їсти сире м'ясо, що призводило до захворювання цингою, і властиво до того, що діти, вирвані штучно з природного середовища, були кволими і нездоровими [45]. Система свідомо і послідовно знищувала все інакше, яскраве, національне і робила це професійно. І «наївні» (з погляду системи) романтики-художники, які вірили в декларовані постулати і вчиняли так, як їм підказувало серце і совість — були загрозою. Тому тотальній гільйотині системи їх треба було або «перекувати», або знищити. Але «перекувати» людей, у яких за плечима такий досвід справжності було неможливо. Тому щодо них і була запущена машина жорсткого пресингу з метою сформувати реноме «вигнанців», «інших», «диваків», «скандалістів»: не виставляти роботи, ігнорувати, не давати замовлень, відмовляти в мистецьких подорожах тощо.

Пізнати іншу культуру, зрозуміти її, втілити в своїх живим полотнах — велике щасті творчості. «Чим багатша культура, тим більше вона запозичує у інших культур і не боїться віддавати. Щоб добре побачити своє суспільство, — свідчить В. Мельниченко, — важливо побачити особливості іншої, можливо, навіть протилежної культури. Коли пізнаєш інші народи, до них змінюється ставлення... В дійсності, краса незвичних нам культур — просто інша» [51]. АРВМ випало щастя зрозуміти і досягнути цю «іншу» культуру, полюбити її і поширити цю любов на глядача. «В тундрі — на Острові — все робиться на пагорбах, — писала А. Рибачук, — З висоти сопки далеко видно. Видно, як розбрелось по сопці стадо, як олені побігли раптом, мабуть злякалися чогось..

Далеко видно море. Чуми завжди стоять на пагорбах — щоб було видно, хто їде, хто наближається до чуму, і чи все гаразд на горизонті острова. Та все одно люди острова кожного ранку уважно й придирливо оглядають круг горизонту. Вузькими, як сама далечінь, очима, природою створеними для того, щоб осягнути і проникнути в цю безмірну далину часу, очима, які знають і запам'ятовують все тут, на своєму острові» [107, с. 62].

Твори АРВМ демонстрували не тільки яскравий талант молодих тоді художників, своєрідність їх художньої мови, а й широку і жагучу любов до суворої землі Крайньої Півночі і її мужнього народу. І ця любов була не декларативною, не «показушною», а справжньою. Загалом, за двадцять років, художники передали в дар Окружному краєзнавчому музею в Нар'ян-Марі більше ста п'ятдесяти творів: 118 (по акту від 27.10.1959 р.) та 33 (по акту від 14.07.1979 р.) [102]. Інша справа, як нащадки зберігають передані їм в дар безцінні твори. Ось красномовна цитата з книги «Крик птаха IV», наводимо її мовою оригіналу: «1979 год. За прошедшее время адрес музея менялся, экспозиция сокращалась, произведения находились в фондах, обещанный каталог не был напечатан. В 1979 году произведения зарегистрированы в фондах Окружного краеведческого музея. Осмотреть работы, находящиеся в фондах, авторам, А. Рыбачук и В. Мельниченко, не было предложено. В 1979 году авторы А. Рыбачук и В. Мельниченко передали в дар 33 произведения (автолитография). Приемный акт к отъезду авторов из Нарьян-Мара не был подготовлен. 1990 год. Сентябрь. Авторы АР и ВМ приезжали в НАО (Ненецкий национальный округ) на съемки фильма «Крик птицы». Окружной краеведческий музей размещался на верхнем этаже торгового центра. Музей неоднократно заливало дождем и талым снегом. Техническое состояние произведений авторам не известно» [107, с. 89].

Однією з функцій мистецтва є здатність передбачати події. З висоти сьогодення, можна стверджувати, що не випадковим було ні рішення художників їхати на Північ, ні вихід у світ злощасної «Шумихи...», яка перевернула їм все життя. Суспільство потребувало від радянської системи відповідей на

багато запитань. Криза була неминучою і вже очевидною, що й вилилося у відомий рух шестидесятництва. Але ще в середині 1950-х сміливі й небайдужі люди на складних північних просторах торували шлях новому мистецтву. Не згоджуючись бути «почесними як всі, АРВМ «...вчинили відчайдушно і безнадійно, але так, як підказувало їм сумління. Відмовившись грати на кону жодного партійно-політичного театру, вони добровільно і незалежно від будь-кого подались на Північ. Несучи у собі нестримну творчу силу разом із нездоланною жагою творити своє мистецтво, слухаючись лише власного генія та натхнення, вони втекли туди, де могли бути вільними» [72, с.9]. Нестримні і нескорені, загадкові і незрозумілі, непокірні і вільні, вони робили своє мистецтво мовчки і зціпивши зуби. «Творчості потрібна мужність — як матеріал і умова творчості, — писала А. Рибачук у вересні 1959 року, — Людина, а з нею мистецтво — нелегкою ціною стають всемогутніми і вічними» [106, с.12].

2.3 Новації у керамічній творчості А. Рибачук і В. Мельниченка 1960–2000-х

Кераміка, як матеріал практично необмежених можливостей, у другій половині ХХ ст. став усе більше застосовуватися для творення робіт художниками інших, ніж декоративно-прикладне, мистецьких спеціалізацій. Починаючи з кінця 1960-х, твори, виконані у різних техніках художньої кераміки перестали нести у собі тавро «ужитковості», поступово набуваючи якостей повноцінного і самоцінного твору.

Кераміка АРВМ наповнена особливими рисами — рисами теплоти та характерності образів. Хоча слід наголосити, що матеріал для них не мав такого вже вирішального значення. Так, А. Рибачук неодноразово висловлювала тезу про те, що якщо художник — це професія, то чим і з допомогою чого висловлювати свою ідею — практично значення не мало. Тож звернення художників АРВМ до кераміки було постійним, хоч і не носило особливо професійного характеру.

Впритул АРВМ звернулися до художньої кераміки у 1982 році, після знищення Стіни Пам'яті. Але ще задовго перед цим вони час від часу зверталися до цього універсального матеріалу.

Так ще на початку 1960-х, працюючи над художнім оформленням Автовокзалу в Києві, вони використовували керамічні матеріали та прийоми художньої кераміки. Панно «Блакитний автобус», «Дорога», «Автострада» та інші виконані з фрагментів плитки керамічного заводу. Близьке знайомство з творчістю О. Рапай також не минуло безслідно. Працюючи над іншим відомим об'єктом — Палацом піонерів, вони навіть поїхали на керамічний симпозіум у Дзінтарі (Латвія), і створили там декілька емблем для кабінетів цього Палацу.

На головному об'єкті — стіні Пам'яті теж планувалося використання керамічних технік. Поряд з технікою енкаустики мали застосовуватися й різнокольорові поливи, для чого технологом В. Остробродом було придумано спеціальну систему випалу легкоплавких полив у спеціальній мобільній печі на відкритому повітрі.

Але після 1982 року кераміка увійшла в життя художників вже по-іншому. Головним закидом опонентів було те, що начебто, АРВМ не скульптори, а графіки, живописці, і що стіни як скульптурного об'єкту не існувало. Робота з керамікою у період 1982–2000 рр.: виготовлення час-послань, панно, терелей і, зрештою — монументальних керамічних творів з циклів «Бронзові образи», «Крик птаха», «Арлекіни» — була своєрідними універсальними ліками, «рятівним колом», які давали можливість творити і віддавати свої твори світу.

Творчі здобутки АРВМ у художній кераміці зосереджені у трьох основних напрямках:

- 1) монументальні мозаїчні керамічні панно;
- 2) чаші-листи, чаші-послання.
- 2) монументальні керамічні твори, об'єднаних в серії «Бронзові образи», «Арлекіни», «Крик птаха».

У хронологічному порядку ці процеси теж були структуровані:

I етап: 1960-і — створення монументальних мозаїчних керамічних панно (Київський автовокзал, Палац Піонерів). До цього ж часу відносяться авторські пошуки рельєфно-просторових рішень (емблеми для Палацу піонерів, досвід робіт із художниками-керамістами та народними майстрами-гончарями під час симпозіумів художньої кераміки в Дзінтарі). Цей етап представлений творами-мозаїками автовокзалу (1960): «Місто і дорога», «Київ», «Автострада», «Блакитний автобус» та ін., загальною площею 375 квадратних метрів, а також мозаїчними панно у Палаці піонерів (1963–1969): «Діти Світу», триптих «Чудова Скрипочка», та інші. Сюжетні емблеми відділів Палацу теж були створені у цей час із шамотної маси з використанням кольорових полив: «Партію Стейніца грають англійська королева та японський імператор», «Нестор-Літописець, першодрукар Іван Федоров, першочитач піонер Петя», «Дівчинка з метеликом», «Піонер Петя частує Дон Кіхота варениками», «Театр Арлекін», «Зелений патруль», «Не оставим без двorca ни синицы, ни скворца», «Бригантина». Загалом було виготовлено двадцять дві емблеми з шамоту з використанням кольорових полив, розміром 100 на 90 сантиметрів. Також художники виготовили керамічну мозаїку та високий рельєф з бетону дна басейну, загальною площею 713 квадратних метрів. Наприкінці 1960-х, у 1968 році були створені перші образи в шамоті з циклу «Арлекіни» [92, с.87].

II етап — 1970-і. Цей етап позначений певним спадом активності художників у сфері художньої кераміки, оскільки всі їх сили у цей час були зосереджені на створенні рельєфів Стіни Пам'яті. Однак, у 1972 році було створено багатофігурну скульптурну композицію «Кирило Кожум'яка».

III етап творчості АРВМ у сфері художньої кераміки був найбільш плідним. Розпочався він у 1982 році і був позначений створенням монументальних циклів робіт «Крик птаха», «Бронзові образи», «Арлекіни».

Аналізуючи монументальні панно київського автовокзалу, слід зазначити, що художникам вдалося, використавши плитку промислових керамічних

підприємств, створити образи, що утримують у собі історичну картину розвитку автомобільного транспорту початку 1960-х, і разом з тим — стоять понад часом, оскільки репрезентують одвічні поняття дороги, подорожі, переміщення у часі і просторі. Важливим стало колірне вирішення даних панно: вони витримані у стриманій гаммі відтінків коричневого та чорного зі сміливими бірюзовими акцентами. Багато було зроблено для підбору плит — щоб плити відображували звук, як у театрі.

Обігруючи загальну концепцію декоративно-естетичного наповнення інтер'єру й екстер'єру київського Палацу піонерів у 1963–1969 роках, АРВМ, намагалися «...зблизити прямолінійність та очевидність сучасних забудов із затійливістю, таїною, загадкою, забавою, метафоричністю... ліплено-руко-творної лінії і форми будівництва народного». Своїми панно вони хотіли «утеплити площину, «голість» панельно-блочних стін, озвучити їх та розфарбувати мотивами народних пісень, фантазій...» [93, с. 184].

Одним із найяскравіших монументальних панно Палацу піонерів є триптих «Чарівна Скрипочка» (1963–1968), загальною площею вісімдесят сім квадратних метрів розміщена у холі відділу естетичного виховання. Складається воно з трьох частин: «Посвята Марії», «Золоте колосся», «Ой співаночки мої...».

Перша частина цього твору це присвячення-посвята Марії Примаченко на знак захоплення авторами її творчістю. Про це говорить і напис золотими смальтовими літерами на темно-синьому тлі мозаїки. Причому, напис зашифрований, скорочений, закодований. АРВМ писали про це так: «Творчість Марії Примаченко — це і є справжні уроки мистецтва, уроки душі, справжній прояв колективного осмислення життя, продовження його, відродження — того, що приходить з кожною весною. І якби випало нам в житті так ще раз, знову, зробити «Чарівну скрипочку», — мабуть, не зашифровано, — а повністю всі ці слова, написані чи керамічними, чи натуральними каменями, плиточками, смальтинками мозаїк, все це прославляючи Вас, Маріє, Майстра» [93, с. 184]. Друга частина триптиху має назву «Ой, співаночки мої...». Це багатофігурна

поліхромна композиція за мотивами традиційних народних пісень, виконана з використанням традицій народного малярства, елементів творчості Марії Примаченко та авторських АРВМ-івських художніх прийомів. Особливо яскраво це проглядається у даному творі на зображенні пташок та дерев. Віднайдені ними способи зображення «півника-сонця», «дерев-корінців», «рослин-корінців» вони пізніше активно застосовували у рельєфах Стіни Пам'яті. Загалом, у роботах цього циклу спостерігається поєднання реалістичних і символічних підходів, що репрезентує своєрідну авторську стилістику художників. Так доволі реалістичне зображення коня та вершників цілком органічно поєднуються із абсолютно стилізованими зображеннями рослин, квітів, птахів, сонця, окремих елементів. Особливо характерні є дерева й рослини — вони зображені у відповідності до авторського бачення — з корінцями. Солярна символіка та небачені дивовижні звірі теж доповнюють казковість сюжету, надають йому таємничості, загадковості і створюють піднесений, урочистий настрій. Як уже зазначалось, найбільш реалістично зображені дві найбільші фігури — коні блакитний і червоний. А також їх вершники. Хоча і ці елементи композиції автори наповнили глибинною символікою. Вершник блакитного коня — одягнений як міський житель і тримає в руках чудернацький духовий музичний інструмент, і він, і сам кінь орнаментований в основному геометричними узорами. Вершник на червоному коні — має традиційний народний костюм і грає на сопілці. Червоний кінь оздоблений квітковою орнаментикою. Є всі підстави стверджувати, що дві частини цієї роботи були виконані різними авторами, оскільки спостерігається більш жорстке, різке і сміливе наповнення лівої частини та більш м'яке, романтичне та композиційно однорідне наповнення правої. Важливою деталлю є символ синього сонця з жовтими, схожими на пелюстки квіткі променями, розміщене у центральній частині композиції.

Окрім цього панно-триптиху, реалізуючи авторську концепції монументально-декоративного оформлення Палацу піонерів, АРВМ створили ще ряд сюжетних мозаїк: «Діти Світу». У російськомовному варіанті «Дети

Мира» — гра слів світ і мир як два в одному, площею 33 квадратних метри. Цей твір знаходиться у фойє біля центрального входу в палац і зображує п'ятьох дітей різних рас, які подають один одному руки. Цікавим є той факт, що художники внесли зображення п'яти, а не трьох рас, як було прийнято у офіційній радянській науці. Художники зобразили серед цих дітей світу і образ жителів Півночі і індіанців.

Інші панно мають назви «Знамена» (площею вісімдесят п'ять квадратних метрів), «Город» («На городі») (16 м.кв.).

Плануючи зали Палацу Піонерів, А. Мілецький запроектував великі дистанції у конструкціях стін. Тому для акцентування окремих елементів Палацу, художники вирішили використати яскраві поліхромні сюжетні вставки, які вони назвали емблемами. У той же час О. Рапай повернулася з творчої групи з Дзінтарі і привезла цілий контейнер керамічних робіт — яскравих і характерних. Робіт, у яких не було й натяку ані на ужитковість, ані на традиційну скульптуру. Художники зрозуміли, що кераміка — це абсолютно інший світ, що дає необмежену свободу творчості. У Дзінтарі художники не тільки набули досвіду практичної роботи з керамічними техніками ліплення, декорування та випалу, а й познайомилися з цікавими людьми: художниками, народними майстрами і технологами.

Ще одним яскравим проявом роботи АРВМ у творенні середовища Палацу піонерів було створення своєрідних емблем — гербів відділів. Це було, по-суті, перше близьке знайомство з особливостями технології виготовлення, декорування та випалу великих керамічних творів із застосуванням шамотної глини та кольорових полив. Спеціально для цього художники влітку 1964 року поїхали до Дзінтарі (Латвія), де знаходився тогочасний всесоюзний центр професійної кераміки на симпозіум. Там, на творчій базі керамістів у Дзінтарі була можливість творчої роботи з керамікою. Хоча досвід цей теж був неоднозначний. Художники пригадували, що «керамічне середовище» не дуже привітно зустріло у своїх лавах «чужаків» з живописного цеху. Були навіть прояви «фізичного вбивства»

творів (наприклад, налити води у чашу, поставлену на випал, ось дно й відвалиться тощо). Художники розповідають, що у Дзінтарі їхали з конкретною метою — зробити емблеми для Палацу піонерів. Ескізи до цих емблем були створені ще в Києві, а в Дзінтарі було бажання втілити їх у матеріалі. Але вони не знали керамічної технології, не знали як втілити свій задум у глині. Це було влітку 1964 року [44].

В. Мельниченко пригадував, що художники не приховували, що працюють на конкретному об'єкті і мають на меті створити емблеми для Палацу піонерів. Їм запропонували одну майстерню на двох та піч на 0,5 куба. Глини було замовлено тонну. Тонну й привезли. У творчій групі працювали народні майстри. АРВМ попросили виготовити на крузі чаші та тарілки і декорували їх графічно по-сирому черепку [46].

Досить знаковою стала тоді для художників поїздка у Таллінн. По-перше Таллінн пов'язаний був з творчістю Пушкіна і його «пушки с пристани палят» тож вирішили робити зображення по мотивам творів О. Пушкіна.

Коли художники поставили свої твори на першій випал у Дзінтарі, то виявилось, що практично усі скульптури були пошкоджені. З ними був народний майстер з Ріштану (Таджикистан), який за словами В. Мельниченка виліплював дивовижні посудини у національному стилі. Є певна вірогідність, що пошкодження (прилипання один до одного та розвал скульптур) були результатом незнання технології, оскільки у середовищі керамістів не прийнято шкодити ближньому). Але цей народний майстер переконував, що це була своєрідна диверсія: відкрили раніше піч, налили води — дно й впало. Посудини довго охолоджували і врешті решт залишилося тільки декілька з невеликими тріщинами.

Так наприклад, у першій емблемі замість блакитних вийшли чорні пташки. Ада намагалася механічним шляхом збити поливу, а цей майстер сказав, що я вам дам поливу — ви покриєте і знову поставите на випал — знову буде блакитне. АРВМ переконали цього майстра підписувати свої вироби, ставити своєрідний авторський знак. Цей майстер був знаменитий

тим, що розробив рецепт поливи для реставрації куполів Самарканду. Він поділився рецептом з художниками: сказав, що є певна рослина, до нього додаються «железо-мідь» вона дробиться, перетирається, змішується з рослиною і отримується бірюзова полива. АРВМ навчили його ставити ініціали на свої вироби і рік створення роботи.

У Дзінтарі влітку 1964 року АРВМ пробули два місяці і зробили тільки чаші, а емблеми по їх розумінню не можна було випалити — ніде було. А в Ризі був фарфоровий завод, де начальником цеху працював технолог з Полтави. Художники звернулися до нього зі своєю проблемою про те, що ніде випалити емблеми. Він запросив АРВМ до себе на завод у цех, а коли роботи були готові їм було надано вагонетки. Печі, як на більшості тогочасних фарфорових заводів — були тунельні. Начальник цеху інструктував художників про те, що вони самі повинні будуть слідкувати за своїми роботами: коли поставити, коли витягти з печі. Загалом, там було зроблено сім емблем з двадцяти п'яти. Розмір кожної емблеми був 100 x 90 см. Всі виявилися цілими, тільки декілька пошкоджені [46].

Про емблеми — спочатку хотіли робити їх як символи — прості, як символи, а потім вирішили зробити їх сюжетно наповненими. Думалось, емблеми могли набриднути дітям, які кожного дня, впродовж багатьох років будуть ходити до Палацу. Тому АРВМ прийняли рішення робити емблеми, враховуючи вік та зацікавлення майбутніх відвідувачів.

Поставали проблеми: як це зробити красиво, і як правильно виготовити технологічно? Слід засвідчити, що АРВМ завжди були готові навчатися новому у фахівців. Це стосувалося і сфери художньої кераміки.

Говорячи про сюжетне наповнення емблем, слід дати характеристику декільком. Наприклад, емблема шахового клубу. На цій емблемі художники зобразили англійську королеву, яка грає в шахи з японським імператором. На шаховому полі — яскраві фігури.

Інша емблема — клубу домоводства. На зображенні піонер Петя пригощає варениками Дон Кіхота, який тримає вареника на виделці.

Ще одна емблема для бібліотеки Палацк. На ній був зображений літописець Нестор за написанням літопису, першодрукар Іван Федоров за друком книги і першопіонер Петя з сучасною книгою [52].

Окремо постає створена в 1972 році композиція «Кирило Кожум'яка». Особливість її в тому, що у скульптурі, близькій за своєю динамікою до відомого Лаокоона, герой народних казок Кирило Кожум'яка перемагає не одного, а декількох зміїв, і над усім цим височіє різдвяна вертепна зірка.

У 1974 році художники придумали термін «монументальна керамічна скульптура» [52], який наприкінці ХХ ст. набув поширення завдяки діяльності Національного музею-заповідника українського гончарства і проведенню ним Всеукраїнських симпозиумів монументальної керамічної скульптури «Поезія гончарства на майданах і в парках України».

Яскравим і своєрідним прикладом керамічної творчості АРВМ та запроваджених ними у цьому виді мистецтва новацій, є чаші-послання, чаші-листи.

Чаші-послання АРВМ робили технікою ручного ліплення, без використання гончарного круга, використовуючи для орнаментики і власне написання тексту спеціально розроблений шрифт-в'язь. Розпочали вони їх робити після поїздки в Ригу (Дзінтарі). За формою багато з цих чаш подібні до острівних озерець, іноді подібні до драперій тканин. Зазвичай, художники виконували ці чаші в брунатно жовто-зеленій колірній гаммі, іноді з використанням, схожих на північні острівні сопки, блюдець-підставок. Практично усі вона з написами фірмовою «АРВМ-імською в'яззю». До речі, висота букв сягала іноді 3 — 7 мм. Неправильність форм, брунатність, вільні потьоки поливи, сміливе застосування люстрованих металізованих барвників, яскрава поліхромність — усе це те, що абсолютно було не характерним для художньої кераміки початку 1980-х років. Тому, не дивно, що представники так званого керамічного цеху ставилися до колег з недовірою, звинувачували їх в непрофесійності, некерамічності їх творів тощо. АРВМ робили колір, сміливі формотворчі рішення у кераміці уже на початку 1980-х років. Як уже

зазначалося, окрім великих монументальних творів вони також робили іменні чаші-послання та свічники. Хотіли зробити виставку. Запросили керамістів, майстрів. На превеликий жаль, встановити на сьогодні, хто і в якій іпостасі виступав у ролі критиків АРВМ у кераміці не вдалося. Рішення експертів було однозначне: твори некерамічні, непрофесійні. Критиці піддавалися «занадто тонкі стінки посудин-чаш», сама форма, написи.

За радянських часів значна свобода творчості серед художників належала представникам декоративного мистецтва. Порівняно із монументальним живописом або скульптурою, над якими завжди майорів обов'язок підпорядковуватись офіційній ідеології соціалістичного реалізму, форми вираження і наповнення у художній кераміці були вільнішими та більш різноманітними. «Прикладний», «ілюстративний», «другорядний» характер мистецтва кераміки піддавався не такому жорсткому контролю і ідеологічному тиску в часи розквіту сталінізму, тому вона й зберегла частково свою незалежність і надалі. Звернення АРВМ до художньої кераміки, як до певної ніші для самореалізації та самовираження пояснюється цими обставинами.

Слід зазначити, що АРВМ вдалося обігнати свій час на багато десятків років, створюючи роботи, близькі до стилістики сучасних творчих пошуків. У той же час, їх творчість була багато в чому суголосна принципам японської естетики «сабі-вабі». Не боялися АРВМ застосовувати також блискучі металізовані поливи і поєднувати їх у різноманітних варіаціях. Зелена чаша з двома фігурками-ручками по боках. Жовтогарячо-зелена чаша. Текст як по зовнішньому так і по внутрішньому периметру.

У цей період було виготовлено також багато декоративних тварелей із зображенням Сонця та сонячної символіки. Причому, Сонце іноді зображувалося з блакитними, схожими на крижинки, оченятами. Широко застосовувався також мотив чайок, оленів та квітів. Палітра у більшості випадків — зелено-бірюзово-жовтогаряча. Брунатна. Зустрічаються також зоо- та антропоморфні стилізовані зображення.

У книзі «Бабине літо» [87, с. 29] зображено фотографії шести чаш-послань, об'єднаних єдиною стилістикою: вони дворучні. І ручки ці якраз у вигляді дивовижних звірів та людських персонажів. Художники сміливо експериментували з кольором. Чаш-послань було виготовлено багато. Іноді їх називали «чаші на здоров'я» або «золоті чаші». На одній з них був напис: «Дай Вам Бог хліба і солі, трай добрий і вік довгий». Чаша з гербом міста Києва має форму перекинutoї трапеції, звуженої догори на трьох витих ніжках. Ручки — у вигляді дивовижних звірів, не парні, не подібні один на один.. Палітра — брунатно світло-коричнева.

Чаша з написом «Щоб я шукав тебе і не мав» виглядає наступним чином: в обрамленні двох антропоморфних ручок. Одна ручка — фігура людини в одязі арлекіна-жонглера з різнобарвними кульками в руці. З протилежного боку — подібна фігура тільки догори ногами. Кольорове рішення — червонясто-бірюзове і брунатне.. Сама чаша на трьох ніжках-кульках. З бірюзовою підставкою-блюдцем.

До цього ж періоду належить створення АРВМ серії невеликих за розміром керамічних плакеток. На одній з них зображено стилізований образ людини з розкинутими руками, у яких вгадуються весла-крила.. Тлом слугує поділена на три частини земля острова: зелена і брунатно-червона.. Подібну стилістику мають і тарелі цього циклу, створені у такій-же світло-коричнево-зеленій і червонястій палітрі. Окремим видом творчості цього часу стало створення художниками керамічних свічників.

О. Рапай навчила АРВМ азам технології формотворення і декорування художньої кераміки. Одним з найцікавіших таких «листів» є лист-скульптура з рядком М. Бажана: «А може стати тихим божевільним, таким ще дозволяють говорить..». Цей твір виконаний у формі «відкритої голови у розрізі» — своєрідний скульптурний портрет з циклу «Портрети», виконаний у біло-блакитній палітрі з вкрапленням жовтого, зеленого та жовтогарячого кольорів. Художники активно застосовували цей прийом — внутрішню сферу скульптурної голови вони подавали ніби в розрізі, наповнюючи її ілюстрованими

ідеями, думками, текстами, подаючи як окремі фігури так і цілі багатофігурні сюжетні композиції. Чаш, до речі, як і скульптур, не було без надпису, безіменних.

У 1980 році була створена велика настільна таріль подарунок, діаметром близько одного метра. Вона була створена як подарунок на замовлення мера Києва мера міста Тампере, але так і не була подарована. Таріль складається з трьох частин. Власне, це дві тарелі, ніби «перекладені» композицією з фантастичних звірів. Нижня частина — багато декорована орнаментом виконана у коричневих люстрових тонах. Верхня — у зеленкуватих, теж з великою кількістю люстру.

Загалом, мала керамічна пластика АРВМ з початку 1980-х до 2000 років стала демонстрацією тонкого відчуття художниками оточуючого світу, бажанням «докричатися» до нього своїми мовчазними візуальними посланнями. Незважаючи себе керамістами, художника зуміли втілити в глині найпотаємніше, найсміливіше. Цей матеріал фактично врятував їх і лікував незгоєні рани втрат.

Але найбільш вражаючими, без перебільшення, керамічними творами АРВМ є скульптурні голови, виконані впродовж 1982–2000 років. Перша скульптура, створена після руйнації Стіни називалася «Поет» і була даниною пам'яті героїв-полярників 30-х років ХХ ст., своєрідним їх колективним портретом.

Твір «В очікуванні Сонця» — один із найбільш яскравих у серії «Бронзові образи». В. Мельниченко розповідав про ту особливу увагу і повагу, з якими художники ставилися до місцевого населення, і ненці віддячували їх навзаєм такою ж щирою повагою і любов'ю. Дипломовані академічні європейські художники та напівграмотні місцеві жителі взаємно навчалися одні в одних, намагаючись усвідомити сутність буття у цьому майже первісному і ще не зруйнованому цивілізацією Всесвіті. У жіночій частини острова Колгуев обов'язковим елементом традиційного національного костюму є «шапка-Сонце». Очевидно, це пов'язано з тим, що жителі острова є сонцепоклон-

никами. Причому, на материковій Крайній Півночі такого звичаю вже не зафіксовано. Шамотна композиція фактично є аналогом такої шапки-сонця, одна з яких була подарована місцевими жителями А. Рибачук. Скульптура двостороння, наповнена місцевою орнаментальною символікою. У той же час — голова, це фрагмент скульптури. За задумом авторів, загальний вигляд скульптури мав бути таким: жінка у місцевому одязі — паниці. Ця скульптура була розпочата у 1982 році. Вона розпочинала цикл великих керамічних скульптур під загальною назвою «Бронзові образи», які мали на меті засвідчити «скульптурний» характер творчості АРВМ. На прикладі цього циклу поліхромних шамотних скульптур художники хотіли довести, що й рельєфи Стіни мали бути яскравими, кольоровими.

Автори хотіли застосувати декілька технік для декорування рельєфів Стіни: енкаустику, поливу, та полірування бетону. Для цього вони мали на меті використати розробки інженера-технолога Остроброда, який запропонував власну техніку випалу легкоплавких полив на відкритому повітрі при температурі близько 500 градусів. Це була мобільна піч — ящик і який подається газ і крізь отвори на виступаючих частинах створюються неймовірні ефекти. Крім того художники разом з технологами зробили пульверизатор на 3 літри для розбризкування воскової фарби по бетону під тиском 2–3 атмосфери. Своєрідність цього ноу-хау в тому, що його можна застосовувати на шамоті, цементі, бетоні та інших пористих матеріалах, наприклад технології «терра сігілата». Сутність у тому, що фарба, поки тепла — впитується і заповнює пори, а потім під сонячними променями знову впитується. Таким чином, окрім декоративного ефекту — матеріал захищений від вологи. На Стіні нічого з цих ефектів художники застосувати не встигли [50].

Композиція «Земля». Образ землі-матері, землі-годувальниці. Волосся у неї як хвилі. На голові (тобто на поверхні землі) її діти-мисливці, що полюють на морського звіра. Ці символи – як орнаменти, що ожили на кераміці. За цими символами можна було дізнатися усе: сімейний статус, кількість

прожитих років, рід занять тощо. Дуже поширеним у північній орнаментиці є також символ людини, символ пташиної лапки. Усі ці символи АРВМ використовували у своїй кераміці. Поширеним орнаментом був також символ Північного Сяйва. Один із творів так і називається. На усіх скульптурах-головах — написи в'язцю, як на чашах.

Таким є образ старого ненця, на голові якого такий же старий олень з розкішними рогами-деревами. Особливої концептуальності цьому твору надають складки-зморшки та тріщини у шамоті. Загалом, за свідченням АРВМ, Олень — то космічна тварина. «Олень — як незмінно втікаюча мить, Білий День, утікач у Небо» [106, с. 89]. Упіймати оленя означало утримати, потримати Золоту Мить. «Все становится достоверным, как олени собранные на сопке, вознесенные круговетренной вершиной кругом небесным, обведенные, овиденные меловым колесом времяющих морских горизонтов, неостановимо мчатся и мчатся длинность где раздобыть для бега ... напролет пребывая в движении неужто Гончарного круга» [107, с.89]. А. Рибачук писала про оленя так: «истекающей жизнью звериной спирали в самом центре которой ее сосредоточии вздернув голову... охватывая пространство рогами подпитая вознося Небу сотворившееся Время» . [107, с.89]. Ця скульптура з жовтогарячим тлом називається «Берег Карського моря» (1959–1999).

Ще один твір — «Вітер з моря», інша назва — «Сонячний вітер». У цьому творі — символіка оленя, як символ часу, що об'єднав чотири сторони світу. Нагорі у оленя — сонце. І це сонце світить також на чотири сторони світу.

Північні народи дуже часто зображували сонце. АРВМ робили у своїй кераміці так само. І хоча скульптури як такої, північні народи не знали, вони з великою відповідальністю сприйняли пластику АРВМ, причому, на території, яка для них є священною. Свідченням цього є той факт, що рішенням населення острова було дозволено ставити роботи АРВМ на острові Колгуїв.

Твір «Берег острова» — це блакитно-жовта полив'яна палітра. На монументальній голові-просторі зображено стадо оленів.

Мистецька робота «У просторі острова» — та сама шамотно-портретна пластика і три олені у на верші, ніби танцюють у своїй одвічній круговерті.

Твір «Північне Сяйво — Плин часу» був переданий художниками в дар Архангельському художньому музею. Це була ще одна варіація монументалізованого художниками образу «шапки-сонця».

«Морський горизонт» — таку назву носить скульптурний портрет ненця з оленем на голові. Особлива деталь — дуже вузькі прорізи очей та вертикальні тріщини біля них, наче сльози.

Серед циклу цих скульптур — скульптурний портрет Ларчі — подруги художників, місцевої жительки.

Скульптурний портрет першого президента Нової Землі Тико Вилко. Тико Вилко — або «Маленький Олень». Особливу характерність образу цього діяча надають глибокі борозни зморшок, потріскані губи, і погляд, у якому зосереджена здатність бачити за горизонт, крізь простір і час. «Не тільки обличчя — всі рухи людини на цій землі окрашені морем і небом, — усі рухи перетворюються в жест, перетворюються в знак, вивищуються до символу», — писала А. Рибачук.

Неймовірний за силою впливу на глядача твір «Острів Нова Земля»: спотворений, деформований, розтрісканий, сплюснутий ореол голови, яка втратила свою природну форму — як сплюндрований ядерними вибухами простір острова.

Є також більш пізні роботи цієї серії з назвою «Атомний вибух на Новій Землі». У творах цього циклу також часто використовувалася символіка веселки, також олень — священна тварина для народів Півночі. Художники вміло вплітали у свої роботи міфологію та звичаї місцевого населення. Наприклад, коли згортається чум, місце де він знаходився жінки підмітають крилами. У творчому виконанні АРВМ це знайшло відповідну алегорію у творі: жінка, що своїми крилами підмітає землю. Художники неодноразово зазначали, що намагалися у своїй творчості відтворити побут і звичаї

населення острова, які на превеликий жаль втрачаються новими поколіннями. «Вони будуть пам'ятати свій острів за нашими роботами» [46].

Проект «Бронзові образи» концептуально мав на меті підтримку традиційних культур малих народів та їх долі у епоху глобалізації. Угорський письменник Тамаз Гергелі писав у 2002 році: «Розміщені на острові, у природному середовищі, бронзові голови будуть постійно нагадувати людям малого краю про власну значимість у великому світі...Водночас, ця художня пам'ятка буде і знаком нашої новій, але такій, що пам'ятає своє минуле, глобалізаційній культурі» [106, 43].

Президент Національної академії наук України Б. Патон вважав проект «Бронзові образи» «великим творчим досягненням» АРВМ [43].

Художники створили ще один цикл монументальних керамічних творів, присвячених Крайній Півночі. Його назва — «Крик птаха» («у всіх птахів є свої улюблені місця»). Один із творів цього циклу називається «Ранкові простори» (глина, шамот, кольорові поливи, високий випал, 1990–2000). Це скульптурний портрет молодої ненецької жінки з традиційними трьома оленями на голові і з сережкою у вусі (яка нібито стоїть на площині, а не висить). Сережка у формі кола, у яке вписаний стилізований силует людини. Колір: сині і білі полив'яні фарби з відтінком кольору теракоти. Особлива деталь — розлогі вії. Ця скульптура знаходиться на збереженні у США і провела нелегку подорож, яка співпала в часі транспортування з терактами 11 вересня 2001 року. Колірна гама скульптури викликає асоціації з блакитними снігами і рудими сопками.

Скульптура А. Рибачук «Крик птаха» була виконана у 1982 році. Вона зображає молоду жінку в образі землі з піднесеним до сонця обличчям. Крик птаха, який знаходиться у на верші — ніби будить це біле мовчання. Ця робота була закуплена Дирекцією художніх виставок спілки художників СРСР, і автори попросили передати її в дар Архангельському художньому музею. Однак, доля цього твору невідома.

Крім циклу керамічних творів, присвячених Крайній Півночі, художники також створили цілий ряд іншим образів. Серед них — скульптурний портрет колишнього головного кардіолога Нони Гвадуа (шамот, поливи, 1995).

Окремим доробком АРВМ у художній кераміці є цикл керамічних образів «Арлекіни» або «Арлекінада. Плин часу». Особлива риса — маски — голови «без задників». Виставка керамічних творів цього циклу демонструвалася у київській галереї «Тадзіо». В одній з робіт зображений Меєрхольд у ролі Арлекіна. «В голові в нього (зі зворотнього до огляду боку) — театр. Важливою новацією був той факт, що спеціально для цієї композиції було створено зйомну деталь — лавка, на якій знаходилися люди, що натискали на курок. Причому, розміщені вони були так, що стріляли в обидва боки: і в бік акторів, і у бік глядачів. Цю зйомку лавку ставили, коли приходили друзі, і знімали, коли була небезпека. Зображений Зусман у ролі блазня. Ще одна композиція, так званого, «театрального циклу». Це Шекспір — Король Лір.

АРВМ зверталися також до теми загальнолюдських цінностей. Зокрема, до Декларації прав людини. Ця робота незакінчена. У її основу були покладені три оголені жіночі фігури з крилами і напис класичною «АРВМ-івською в'яззю» — «Человек право имеет».

Захоплення керамікою мало для АРВМ і своєрідне «прикладне» значення. Працюючи над загальною концепцією Парку Пам'яті, вони переймалися і тим, у чому буде похоронений прах. Ними було розроблено 176 різних варіантів поховальних урн. Виконання цього замовлення було доручено народним майстрам. Серед яких був видатний майстер з Віти-Поштової на Київщині Яків Падалка [44]. «Ми хотіли, щоб прах зберігався у зовсім іншій посудині, — зазначали АРВМ, — Щоб прах не можна було висипати (для цього треба було використати традиційну форму посудини-невиливайки), а тільки розбити» [46].

Керамічна творчість АРВМ мала і пошуково-педагогічний аспект. Саме завдяки їх діяльності було відкрито і розвинуто непересічний талант

майстрині зоо- та антропоморфної скульптури — Людмили (Мілі) Галушки. «Вона народилася у цій майстерні» — говорив В. Мельниченко [46].

Таким чином, стилістичні, технологічні, декоративні, формотворчі та композиційні пошуки АРВМ в сфері художньої кераміки демонструють те, що їм вдалося на десятиліття обігнати свій час, привнести у кераміку елементи свободи, розкріпостити її, позбутися кліше та стереотипів.

РОЗДІЛ 3

СОЦІАЛЬНА СКЛАДОВА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ТВОРЧОСТІ А. РИБАЧУК ТА В. МЕЛЬНИЧЕНКА

3.1 Монументальне мистецтво в системі архітектурних форм Київського автовокзалу та Палацу піонерів і школярів

1960-і — це без перебільшення ціла епоха, що починалася спробами, пов'язаними з нетривалим періодом «відлиги» на початку і закінчилася наступом реакції наприкінці. Це був час надії і віри в недалеке світле прийдешнє. Це був час своєрідного гімну людині-творцю. Час ейфорії від минулих перемог і не просто очікування, а й побудови «майбутнього раю».

В такі часи, коли послаблення тотального впливу на ідеологію народжує нових творців і відкриває перед ними ілюзію вселенської свободи — в Україні народжується нове монументальне мистецтво. Воно сповнене тих же емоцій, які вирували в суспільстві. Воно відображає зацікавлення митця до вивчення і переосмислення глибинних національних традицій. Воно дихає світлом і надією. І тому над часом.

Монументальне мистецтво стало на перетині 1950-х і 1960-х особливо важливою складовою впливу на формування свідомості соціуму. Радикальних змін переживає архітектура України після постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР від 4 листопада 1955 року «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві». В минулому залишилася помпезний «сталінський ампір». Йому на зміну прийшла епоха «хрущовок», зі спрощеними до максимуму формами і мінімалізованою декоративною складовою. В прийнятті цього рішення були свої об'єктивні причини — зруйновані війною вулиці, дороги, житло, знищена інфраструктури міських мереж, остаточно не відновлене водо та газопостачання у віддалених київських районах, наявність бараків у яких жили люди дисонувало з розкішшю окремих будинків, що

зводилися протягом п'ятдесятих років минулого сторіччя. Ліпні оздоблення на фасадах престижних будинків, дорога, викладена керамічною плиткою, металеве литво — були явно не відповідними у загальному зубожінню.

Впровадження вищим керівництвом упродовж кількох десятиліть «єдино правильного творчого методу — соцреалізму», впливало на становлення творчої еліти, на формування її смаків та уподобань. І все ж, система вимагала трансформації заради самозбереження. І ця трансформація потребувала монументального мистецтва. Але система не врахувала появи на тлі ліберизаційних процесів могутнього руху творчих особистостей, що виявився у формі мистецької незгоди — нонконформізму.

Зрозуміло, що нонконформізм виник не в одну мить і не на порожньому місці, а в силу багатьох об'єктивних і суб'єктивних причин і факторів. Сама ситуація, що склалася у повоєнному світі, засвідчувала перемогу демократичних сил над тоталітаризмом. Життя вимагало певних змін. Тотальна ідеологія поступилася місцем ідеології прихованій. В інтересах самозбереження тоталітарної системи мусило відбутися реформування певних її структур, звільнення від над центризму, але без порушення базових компонентів самої системи. У мистецтві вони співвідносилися в першу чергу з внесенням коректив, оновленням змісту самого поняття — соцреалізм. Повіривши у щирість намірів «нової влади», митці швидко відгукнулися новими творами. Формуванню у суспільстві думки про цю щирість сприяли відкриті міжнародні контакти (Всесвітні фестивалі молоді, міжнародні виставки тощо). Усі ці зміни проведені після жорстокого періоду сталінізму, робили «відлигу» більш привабливою і викликали захоплення і творчу працю митців.

Початок «нового будівництва» був пов'язаний з першими «панельними» будинками. Для виробництва «панельних блоків» були створені спеціальні підприємства — ЗБК (заводи залізобетонних конструкцій). Перші такі стіноконструкції, литі з бетону на металевій основі з'явилися у столиці на початку 1957 року. До цього ж року відносяться і перші новобудови на тодішніх

київських околицях — Відрадному, Дарниці та Чоколівці. Будинки цього типу були мало виразними архітектурно, з мінімальними зручностями, але квартири у переважній більшості стали індивідуальними.

Такому загальному настрою, що панував у архітектурі кінця 1950—1960-х рр. мав відповідати і рівень тодішнього монументального мистецтва. Слід розуміти, що в тоталітарному суспільстві, мистецьку політику формувала держава, а митець мусив обов'язково дотримуватися доктринальних засад цієї політики. У відповідності з цим, художній твір мав бути лаконічним, зрозумілим, недорогим і максимально ідейно наповненим. Поглиблювали непросту ситуацію вкрай низькі розцінки за створений квадратний метр монументального художнього твору. Так як затратна частина мусила бути мінімальною. Подібний лаконізм був притаманний загалом у образотворчому мистецтві «шістдесятих». Він активно звучить у живописних і графічних творах, прослідковується у дизайні меблів та одягу, побутових приладів та автомобілів, фарфорових та фаянсових виробів та металопластиці. Тобто, наприкінці 1950-х років поле радянської архітектури стає все більш між-дисциплінарним. До популярності ідей про «синтез мистецтв» додається потреба маневрувати між цензурними обмеженнями, що були специфічними для кожної окремої сфери радянського мистецтва. Куратори проекту «Надбудова» (Київ, 2015) О. Радинський, О. Бурлака та О. Биков стверджували: «На початку 1960-х архітектура Києва заговорила інтернаціональною мовою повоєнного неомодернізму. В авангарді цього процесу опинилося середовище архітекторів, художників та інженерів, для яких архітектура і будівництво були одними із багатьох елементів модерністського світогляду. Архітектори претендували на роль деміургів, що втілюють тотальні твори мистецтва, а художники, відповідно, прагнули бути повноцінними співавторами архітектурних проектів. Це була спроба перетворити місто на середовище для реалізації художнього мислення — на противагу жорсткій уніфікації міського середовища у форматі типової забудови та житлових масивів» [102].

Слід зауважити, що після знищення школи монументального живопису М. Бойчука в Україні майже не залишилося художників і майстрів фахівців цього жанру, які б мали практику роботи на стіні будинку в екстер'єрі та інтер'єрі. Майстерню А. Петрицького, де монументальний живопис практикувався було знищено ще у 1950 році. Загалом, постать Петрицького була знаковою для монументального живопису України. Остап Вишня у своєму творі «Отак і пишу» з властивим йому влучним гумором, засвідчив: «Колись до мене завітав був народний художник СРСР Анатолій Галактіонович Петрицький. Сиділи ми, гомоніли, курили. Анатолій Галактіонович одірвав од коробки з-під цигарок кришку, взяв навпівспаленого сірничка, вмокнув сірничка в чорнило, сидить і дряпає, так собі — між іншим, сірничком по картону. А вийшов чудесний портрет. Крім, отже, матеріалу, ще щось, очевидно, для художнього твору треба» [50]. Уміння творити «завжди і всюди» А. Петрицький вмів передавати своїм учням. Спроби відродити монументальну майстерню були в середині 1950-х. Майже одночасно були засновані секція монументально-декоративного мистецтва у Київській спілці художників та кафедра монументального живопису в Київському державному художньому інституті. Пізніше, з 1970-х до монументального цеху та секції долучився зі своїми студентами професор М. Стороженко, прийшли молоді художники високого професіонального фаху: В. Григоров, А. Гайдамака, В. Прядка, брати П. та М. Малишки, В. Пасивекко. Секція монументального живопису постійно поповнювалася монументалістами, художниками, які опановували цієї професії майстерність в мистецьких учбових закладах Києва, Львова, Одеси, Харкова, Москви та Ленінграда.

До монументального мистецтва почали залучатися митці з фаховою освітою плакатистів, графіків, живописців, скульпторів. Вони, по-суті, опановували складну справу монументалістики. Серед таких художників чимало яскравих імен, що увійшли до історії українського мистецтва: С. Кириченко, Н. Клейн, В. Ламах, Е. Котков, Г. Довженко, Іван-Валентин Задорожний, Л. Семікіна, І. Литовченко, І. Лівитська, А. Горська, В. Зарецький, О. Заливаха,

Г. Севрук, О. Рапай, А. Рибачук, В. Мельниченко, І. Марчук, С. Отрощенко, Г. Зубченко, Г. Пришедько. На той час у художників монументалістів не було власного виробничого цеху, як у скульпторів, не було профільних виконавців, місця для роботи, складських приміщень, необхідних матеріалів, механізмів, транспорту тощо. Розцінки на виконання творчих художніх робіт за квадратний метр були мізерними. Головою Художньої Ради у монументальному цеху був скульптор Фрідман зі скульптурної секції, який мало переймався цими питаннями. Але як не парадоксально, саме у цей час з'являються справжні шедеври монументального мистецтва, що увійшли до історії української культури як «мозаїки шестидесятників».

Загальна картина мистецького життя шістдесятих було доволі мирна і навіть поблажлива, проте неспокій уже відчувався. Мистецькі спрямування монументалістів, чи правильніше сказати, тих митців, які працювали в архітектурі доби, що описується, були практично ідентичними. Провідною ідеєю став творчий пошук, підтриманий окремими мистецтвознавчими розвідками і «круглими столами», що проходили переважно на сторінках московських видань. У Києві такі теми обговорювали на засіданнях секції мистецтвознавців СХУ і також у пресі. Аспекти таких обговорень часто відрізнялися між собою. Практично обов'язковою стала участь художника професіонала в спорудженні об'єкта, та роль була не завжди зрозумілою будівельному керівництву. А поряд з тим, за свідченням В. Мельниченка «Ми навчалися дивним чином. Нам не розповідали ні про які традиції, ні про які технології. Рачковська розповідала як зберігати, щоб живопис не псувався. Вона технологію розповідала. А в усьому іншому — ми навчалися самі. Карпо Дем'янович навчав тільки тим, що вже зранку години в 7–8 стояв біля інституту (Художнього) і писав етюди. Він вже не міг ходити. Помічник виносив йому етюдник. Уже більше 80 років йому було. А він стояв і писав. Ось своєю працездатністю він навчав. А так — ні. Час був закритий. А так, щоб розказати, як зробити? — Ні. Бойчук учив своїх. Бойчук говорив, що потрібно. Він розповідав про різні культури. А так бувало прийде Карпо

Дем'янович. Подивиться. Нічого не скаже. А деякі писали яскраво. У Карпа Дем'яновича звучало, що не треба яскраво. Ось бувало хтось на сірому зробить зеленим так Карпо Дем'янович каже: не треба яскраво. Вони боялися кольору» [49].

Можливо першим документом — відповіддю на питання чи потрібен художник в архітектурі є наукова стаття А. Рибачук з аналогічною назвою: «Чи потрібний художник в архітектурі? — «Є споруди, де художник не потрібний. Більшість споруд і за певного ставлення автора, може стати Архітектурою. Та художник може поцікавитися якими будуть у закінченому вигляді будівля і приміщення, де местиметься його розпис (фреска, мозаїка, рельєф — умовимося називати це розписом), художник може поцікавитися, які стіни оточуватимуть його стіну (з розписом), яка тут буде стеля чи стіни. Якого кольору, якої фактури і матеріалу. Яким буде освітлення. Які меблі стоятимуть у приміщенні. Не за порядком значення — невід'ємне питання, питання, що ніколи не зніматиметься: хто прийде в це приміщення? Для чого прийде? З яким настроєм?.. і, врешті, може варто поцікавитися не тільки кольором стін, і й їх, скажімо, пластикою? Чи це завдання художника-монументаліста? Чи доречно тут говорити взагалі про монументальний живопис, як це прийнято? ...Монументальним буває найтендітніше, невломиме, мінливе, неприступне для побудови — людське почуття. ...Та чи завдання все це для художника — монументаліста? Чи не краще йому, замість виконувати роботу дизайнера, маляра, — так, і бетонника, — робити ескізи й писати фрески? Можливо, — краще. Але що робити, якщо цю роботу треба все-таки зробити? ...і розв'язувати питання про те, потрібний чи не потрібний художник в архітектурі, і який художник — і в якій архітектурі» [108]. Цей мистецтвознавчий матеріал дає відповідь на події, що відбувалися і відбулися більш як п'ятдесят років тому. Практично усі митці, про яких згадували вище таку доктрину підтримували. І крім високого професіоналізму на перший план стала виходити громадянська позиція митця. Було б не чесно і не справедливо стверджувати, що всі без виключення, хто працювали в архітектурі, були

прихильники такого бачення. Монументальні замовлення в більшості доводять прямо протилежне. Але цей меморандум, проголошений код честі митця став творчим кредо Ади Рибачук та Володимира Мельниченка. Думаємо, що його підтримали і інші київські митці. Про це свідчать виконані у столиці твори періоду, що досліджується. Е. Катков, В. Ламах, І. Литовченко — панно в приміщенні Річкового вокзалу (1961), мозаїки нового міжнародного терміналу аеропорту у Борисполі, Н. Клейн, С. Кириченко — панно «Врожай», (1957), «Та не однаково мені» (1961), мозаїка в Музеї Т. Шевченка, (1964), Г. Зубченко, Г. Пришедько — мозаїка «Рух» оздоблення зовнішньої стіни басейну.

Факт залишається фактом — зразки раннього шістдесятництва в монументальному мистецтві Києва демонструють глядачам не «ідеологічний вантаж минулого», а є відображенням вічних людських цінностей, з майстерністю і любов'ю втілених у мозаїки, панно і фрески.

Одним з найцікавіших таких фактів є робота художників-монументалістів АРВМ по вирішенню середовища двох знакових київських «новобудов 60-х» — автовокзалу (1960–1961) та Палацу піонерів (1963–1968).

Будівлю Автовокзалу на початку 1960-х запропонували розмістити у районі, що мав назву «Сталінка» з переважанням приватної забудови межі XIX та XX століть. Для такої навколишньої архітектури монументальне мистецтво у зведеній новобудові було не потрібне з об'єктивних причин. В інтер'єрі майбутнього вокзалу не було стін, на яких можна було зробити монументальні розписи чи викласти мозаїчні панно. Будівля не складна — прямокутник у три поверхи, розділений на двоє. Фасадна половина метал і скло, без будь яких архітектурних надмірностей. У ритмі стандартних панелей перекриття і простору між осями колон з шиферних труб, розділена сходами з обох сторін. Друга половина будівлі — данина хрущовській епосі. Тут розміщувалася адміністрація та кілька кімнат готелю на третьому поверсі для водіїв рейсових автобусів. Архітектурні надмірності були відсутні разом з можливими привабливими ритмами можливих нових просторів для художньо-пластичного вирішення. До задачі будівництва державного рівня залишалося

зовсім мало часу. АРВМ взялися за цю роботу і мусили працювати у дві зміни без вихідних, аби встигнути вчасно. А. Рибачук зарахували на посаду «майстра по облицювальним роботам» з місячним заробітком 110 карбованців на три місяці. Теж саме стосувалося і В. Мельниченка [51].

Умови роботи на Автовокзалі стали черговим випробування для АРВМ. «Ми поїхали на завод «Керамік» відібрати плитку бірюзового кольору, але знайшли тільки бірюзовий «бій», брудний, битий, — згадує Володимир Мельниченко, — Підійшли ближче і побачили «терекон», перемішаний з уламків плитки різного кольору і зсунутий бульдозером у дальній кут двору заводу, вже нікому не потрібний. Цей «бій» не був вивезений на смітник, тому що не був списаний, а списати не можна, бо стане відомо, що завод виробляє брак. Якщо художник вибере необхідний колір, наприклад, бірюзового бою, треба заплатити в касу як за цілу плитку, тому що брак вивозити не можна. Хто спритний можна спробувати через гастроном. Краще замовити нову плитку-кабанчик необхідного кольору. Та виявляється, що на цей рік, не заплановано виготовлення бірюзового «кабанчика». Ми вимагаємо бірюзовий бій плитки-«кабанчика». Мета проста — на автовокзалі всі колони мусять були бірюзовими. 31 грудня 1960 року треба підписати Акт здачі-прийому. Він у цій царині компетентний — де авторитетом своїм, де загрожує партійного очільника наслати, де по п'ятій графі солідарну підтримку одержить. Зрештою бірюзовий бій плитки-«кабанчика» на автовокзал завезено. Ще й спритних красивих шість дівчат, які ще вчора асфальт на шляху укладали важкими лопатами розгортали його перед катком, дали у допомогу викладати круглі колони заввишки сім метрів — «творить художники, ні в чому собі не відмовляйте!» [48].

Треба зауважити, що художники добре працювали з помічниками робітничих професій, і ніколи не працювали з профільними виконавцями «Декоративного Комбінату», оскільки у проектних кошторисах ніколи не було коштів на монументально-оздоблювальні роботи. Це був принцип, «хитрощі» архітектора, аби монументальні твори «не заважали» архітектурі». Сьогодні

скупі бухгалтерські документи, які знаходяться у архіві АРВМ, перетворюються на стовідсоткові докази. У довідках розписана платня за три місяці: липень, серпень, вересень. Насправді АРВМ працювали ще жовтень-листопад-грудень, до 31 грудня 1960 року у дві зміни на страшенному вітрі і холоді, без оплати. З жовтня закінчилося фінансування Автовокзалу. Стіни, скляні-вітражі фасаду почали монтувати з 9 грудня 1960 року. «Аврам Мілецький шалено боявся цих наших творів і поставив умову, «...коли будуть приходити очільники з райкому, щоб нас на лісах не було!» [49]. Художники пригадували наступне: «...на Чорній стіні «Рух» виділили сім квадратів, щоб їх не закладали плиткою, де планували зробити сім сюжетних мозаїк. Приходимо 14 грудня — всі сім квадратів закладені чорною плиткою. До прораба — Хто дав вказівку?». — «Ава Мілецький сказав: Все одно не встигнуть — закривайте!». Ми з Адою вирішуємо для себе — «Будемо працювати вночі, коли залишиться тільки охорона виб'ємо квадрат під мозаїку, до ранку повинні зробити, що не встигнемо закінчимо зграфіто, розпишемо, щоб скандалу не було, з восьмої до десятої дамо завдання дівчатам колони бірюзою плиткою оздоблювати. Коли всі підуть вирубаємо другий квадрат і композицію зробимо другу і так далі, у нас дев'ять ночей, повинні зробити!». З 15 до 31 грудня працювали вдень і вночі. Сьогодні я не скажу, що це було, але ми усе встигли. Без порад і допомоги від архітекторів. Другого архітектора Ірину Мельник і третього Едуарда Більського на майданчику будівлі ми ніколи не бачили вони доробляли креслення у Київпроекті» [53]. «Ми вибороли бій за Автовокзал, без платні, бо в плановому кошторисі на «своїх об'єктах» А. Мілецький ніколи не закладав на дизайн жодної копійки. В проектній термінології «Київпроекту», такого слова навіть не було. Декоративно-монументальні роботи також були відсутні. 31 грудня 1960 року у годину, коли місто запалює новорічні вогні, ми з Адою розглядали те, що вдалося зробити». Після завершення Автовокзалу АРВМ знову поїхали на свій острів, заліковувати рани нанесені у рідному Києві [49].

У чому ж був соціальний когнітивний дисонанс і «феномен-парадокс Автовокзалу»: В Києві дизайн та монументальні твори, виконані на цій будівлі АРВМ було визнано «творінням зла», а в Москві, на конкурсі молодих архітекторів за інтер'єри того ж автовокзалу, художники отримали Першу всесоюзну премію (хоча й без згадування імен авторів, так як архітектор А. Мілецький ці імена не вказав» [54, с. 52].

Стаття «Искусство не терпит шумихи» (1959 року) відлунням відгукнулася на все творче життя АРВМ і перш за все вже у 1960-і на їх роботі над оформленням київського автовокзалу, а потім над створенням панно для республіканського Палацу піонерів. Апогеєм відлуння цієї статті стали події, пов'язані з руйнацією монументальних творів у Парку Пам'яті у Києві. Такі статті не проходили без сліду. Це був улюблений прийом тодішнього керівництва творчими спілками. Розгромні матеріали переважно не підписувалися, або стояв підпис Голови закладу. Для подальших роботодавців це був знак, аби з митцями були обережними. Ті, від кого залежали замовлення розуміли таку пересторогу буквально і зовсім не надавали замовлення «неслухняним» творцям. Тобто, нонконформістське звучання, присутнє у житті творчості АРВМ набуло після цієї статті нових потужних і гучних нот. Вихід цієї статті спричинив бурхливе обговорення на сторінках української і всесоюзної преси, у переписці з редакторами газет.

У радянської тоталітарної ідеологічної системи було розроблено декілька варіантів розправи з непокірними. У даному випадку, це вилилося в публічному тавруванні через пресу та відмові у засобах до існування. У складних умовах, що були логічним наслідком «розгромної статті», коли замовлень не було зовсім, АРВМ продовжували шукати можливості творчого застосування своєму таланту. Таким наступним етапом їх творчої біографії стала співпраця з архітекторами, створення монументальних панно у приміщенні київського автовокзалу та Республіканського Палацу піонерів. АРВМ розуміли, що робота в архітектурі прив'яже їх до одного місця, позбавить навіть думки про багаторічні подорожі. І ще одне — працювати під чийось

керівництвом, навіть умовним, відмовитися були вільними (в жодному проектному інституті не було посади архітектор-художник-дизайнер), тому АРВМ не були зараховані до штату «Київпроекту». Та реалії життя не залишали вибору, оскільки після публікації горезвісної «Шумихи...» розраховувати на замовлення сенсу не було [49].

Тим не менше, художники розробили увесь комплекс художніх робіт для автовокзалу: концепцію, колір, дизайн, виконали в матеріалі пластику інтер'єру. Творчий тандем показав себе в ролі і дизайнерів і живописців, і виконавців, що було новим і незрозумілим тогочасним мистецьким соціумом і ще більше поглибило прірву між «офіційно визнаними» і «неофіційно працюючими» художниками.

Мистецька концепція «Автовокзалу '1960» полягала в наступному:

- скляний об'єм будівлі рішуче відокремлюють від другої половини по лінії стіна-сходи яскравою чорною полив'яною плиткою-«кабанчик» декоруючи силуетами автобусів та легковиків бірюзовим, білим, яскраво-сонячно-жовтим кольором. Мотиви композиції — стрімкий, шалений рух, який переривається ритмом сюжетних композицій «Міста і дороги» — сім сюжетів, у яких роль головного героя відіграє «Бірюзовий Автобус»;

- бірюзові мозаїчні колони декоровані малюночками, які прорізані ритмами декоративних швів (слід наголосити, що цей прийом був втілений вперше в архітектурі, і згодом набув розголосу і критики за «формалізм», проте ці шви одночасно були технологічними швами і дозволяли робити перерви у роботі, окрім того, вони ніби «прострілюють» три поверхи касового залу; особливого колірнього ефекту набуває колір стелі — вона сонячно-жовта, аж сліпуча;

- ескізи тканин. Їх було дев'ять (за ескізами художників на Дарницькому шовковому комбінаті були виконані тканини для фойє першого поверху і номерів готелю «люкс».

Тогочасна «колірна стратегія» передбачала дуже обережне ставлення до яскравих кольорів. А. Мілецький теж боявся і не сприймав будь-якого

кольору, а тим більше бірюзового, сонячно-золотого, сліпуче-білого, блискучого, полив'яного, червоного, зеленого, для стін, а від чорного, «його колотило». Він сприймав тільки для стін «інтелігентний» м'який сірий, для стелі «білий на знятому молоці» [50] колір.

Не усі художники поділяли позицію щодо кольору А. Мілецького. На будову приходили архітектори, були в захваті від сміливих колірних рішень АРВМ. У жовтні 1962, ансамбль архітекторів «Ришинка», під керівництвом І. Покровського і Ф. Новікова, авторів Палацу піонерів у Москві, дав кілька концертів у Будинку Архітекторів. Приїхали на Автовокзал, запросили А. Рибачук, В. Мельниченка виконати мозаїку у Палаці піонерів у Москві. Мілецький занервував і переконував АРВМ: — «у Москві, великий «снобізм», вам буде погано працювати» [102]. Але у А. Рибачук, В. Мельниченко навіть не було ніколи наміру залишати Київ. Архітектурні об'єкти, де б і коли вони не були зведені мають властивість сприйматися навколишнім середовищем або не сприйматися. Як не парадоксально, але прикладів, коли новобудова залишилася на усе життя «чужою» достатньо багато. Переважно це трапляється з тими спорудами які не потрапили у архітектурний простір оточуючого середовища і так і залишилися чужими. Архітектори і художники споруди завжди ризикують, коли йдеться про втілення нового будівництва у вже сформоване середовище, особливо якщо це сформовані ансамблі минулих століть і періодів. Споконвічна дилема архітектора і художника — хто головний і до сьогодні не вирішена. Такий конфлікт присутній практично завжди. Інколи він залишається осторонь головних подій.

«Формалістичні» мозаїки і тканини, відділили сіру метушню міста. Монументально-декоративна пластика, чорна шалена «композиція Рух» з мозаїчними сюжетними композиціями: «Київ», «Шляхи і автостради», «Бірюзове Авто», «Москва» «Будівельні крани і відбудоване місто» (сім творів розміром 100–120 см), бірюзовий мозаїчний декор круглих колон (колони — шиферні труби, діаметр яких — 40 см загальною площею — 360 кв. м). За шість місяців праці на Автовокзалі АРВМ, згідно довідки про творчу

працю, виданою Інститутом «Київпроект», виконали: дизайн, кольорову пластику, декоративно-монументальні твори, ескізи тканин. (Довідка засвідчена Директором Інституту Київпроект В. Ковалем) [88]. За цими скупими канцелярськими словами стоїть напружена, на межі можливості людських сил творча робота. Образ автовокзалу, мозаїки від багатометрових панно з зображенням автомобілів у русі до мозаїчних панно, набраних з максимально дрібної смальти. Панно на історичну тему з зображенням Золотих воріт — гостинного в'їзду до столиці у минулі віки, банями київської старої архітектури. А ось чорною графічною лінією на стіні викладено потужні будівельні крани. Вони як у казці своїм невинним рухом зводять будинки, що зображені у рожевих, блакитних, коричневих, золотавих відтінках, які так влучно і так доречно у змалюванні архітектури викладені із смальти.

«Блакитний (бірюзовий) автобус» — класичний твір шістдесятників. Графіка в живопису і навпаки живопис у графіці. Лаконічно, образно. Композиція бездоганна. Автобус рухається від глядача, легковика на зустріч. Червоні ліхтарики стоп сигналів міського дива – автобусу, бажаного і улюбленого, що кожного дня нас возить на роботу, до школи, на прогулянку, в село і в інше місто. Це туди — вгору композиції, а звідти донизу жовтогарячі фари автомобілів. З обох боків дороги нові багато поверхові будинки. Життя відродилося, життя прекрасне. Не треба бути мистецтвознавцем, аби відчуті справжню, непідробну радість, що зображена у інтер'єрах автовокзалу. Радість і гордість за свою країну, за її нинішнє і майбутнє. З такого автовокзалу на такому чудовому транспорті можна мандрувати з радістю і їздити з міста у місто. Бо країна перемогла, відбудувалася, дякуючи прекрасним, щирим людям, які живуть в містах і селах. Такій архітектурі, безумовно, був потрібен художник. Архітектура заспівала і набула нового звучання.

Сьогодні з висоти оновленого демократичного суспільства існує можливість правдивої розповіді про події шістдесятилітньої давнини. Це особливо важливо з урахуванням тих трагічних подій, що відбувалися в Радянській Україні стосовно митців, які не підтримували провідну доктрину,

або намагалися працювати не в руслі тодішніх правил. Система жорстоко карала неслухняних, відправляючи останніх у тюремні табори та фізично знищуючи митців, як це трапилося з відомою художницею — монументалістом Алою Горською.

В. Мельниченко у своєму інтерв'ю свідчить: «Ми працювали без оплати, без включення в Київпроект, тому що тоді не було структур, які займалися дизайном. На протязі двох місяців нас не затверджували художниками Палацу піонерів. Люди з ЦК комсомолу була проти, щоб ми там працювали. ..А нам хотілося робити не просто декоративні стіни, нам хотілося сюжетні картини. Він (А. Мілецький) цього страшенно боявся...» [51].

Твори АРВМ в архітектурних спорудах були вдалими і доречними. Художники фактично випередили час, як і усе наступне, що зробить дует. Від дня відкриття автовокзалу і до сьогодні думки і оцінки стосовно оздоблення — (роботи АРВМ) залишаються неоднозначні. В редакційній статті журналу «Архітектура ССРСР» № 1 за 1963 рік читаємо: «...к числу прогрессивных сооружений можно отнести Павильон СССР на всемирной выставке в Брюсселе, Волжскую гидроэлектростанцию имени XXII съезда КПСС, новый комплекс Артека, Дворец пионеров, гостинницу «Юность», кинотеатр «Россия» и выставочные здания в Сокольниках в Москве, Дворец спорта и автовокзал в Киеве, Дом проектных организаций в Вильнюсе...» [7, с. 4]. Як бачимо з переліку, Київський автовокзал одержав дуже високу професійну оцінку. Тодішня думка Москви, оприлюднена офіційно для митця всієї імперії залишалася провідною. В Україні так не думали. Відомі автори П. Говдя, О. Пащенко писали в журналі «Мистецтво» таке: «...Модерністські вправи скрізь однакові. Щоб побачити їх не обов'язково їхати до Москви — досить розглянути у Києві внутрішнє оформлення автовокзалу, виконане художниками АРВМ. Навмисне ігнорування законів мистецтва — рисунку, перспективи, кольору, прагнення обов'язково створити щось оригінальне, призвело авторів до творчої поразки» [26, с. 34].

Неоднотайність думок, щодо об'єкту не налякала митців. Були щирі вітання, було і нерозуміння. Власне, правильний мистецький процес. Ада не переймалася. «Відпрацювали автовокзал. Поїхали на Північ» — написала вона у щоденнику. Північ розуміла піонерів української образотворчості. Там їм жилося і працювалося вільно, не зважаючи на надлюдські випробування низькими температурами. «Вільно» — слово, яке потрошку почали забувати у другій половині 1960-х в Україні. Але ж треба було повертатися на Батьківщину. І з 1963-го АРВМ знову в Києві.

Фактично, створюючи внутрішнє обличчя автовокзалу, художники А. Рибачук, В. Мельниченко вирішили образ, пластику і мажорний настрій інтер'єру, який завоював для Києва «Першу Всесоюзну премію молодих архітекторів за інтер'єри». «Не було грошей на панно. Запросили Отроценка. Вже був листопад місяць Плиточники почали класти чорну плитку. Ми вдень відпочивали, щоб вночі працювати. Я підводжу до того, що у нас був конфлікт з Мілецьким, про те, що нас розгромили з автовокзалом: «Стоїть потвора зі скла і бетону...» було багато матеріалів у партійній пресі і в журналі «Комуніст» і в «Літературній Україні». Не було грошей на панно. Запросили Отроценка. Вже був листопад місяць Плиточники почали класти чорну плитку. Ми вдень відпочивали, щоб вночі працювати. У той час було багато «розгромних» статей, пов'язаних з автовокзалом: «Стоїть потвора зі скла і бетону...» було багато матеріалів у партійній пресі і в журналі «Комуніст» і в «Літературній Україні». Ми всюди їздили за власний рахунок. Ніяких відряджень ніхто не оформлював. Для нас це було цікаво, а для нього — корисно. Бо ми приїжджали і розповідали все. На Палаці Піонерів ми дуже серйозно працювали, як дизайнери, розкрюювали підлогу, як завжди об'єм був значно більшим, ніж надходило матеріалів. Колір стель, плитки в туалетах, посадка дерев на території. А найголовніше — біля фасаду був трикутний басейн. Були зроблені ескізи (рельєф) а ми все ще не були включені в роботу... Мовляв, нема грошей» [53].

«Формалістичні» мозаїки і тканини київського Автовокзалу, зроблені у 1960 році пожвавили сіру метушню міста. Монументально-декоративна пластика новобудови стала новим словом в тодішньому монументальному мистецтві України. Чорна шалена композиція «Рух» з мозаїчними сюжетними композиціями: «Київ», «Шляхи і автостради», «Бірюзове Авто», «Москва», «Будівельні крани» і «Відбудоване місто» (7 творів — 100 x 120 см), бірюзовий мозаїчний декор круглих колон (колони — шиферні труби діаметр — 40 см загальною площею — 360 кв.м). У такий спосіб художники А. Рибачук, В. Мельниченко — вирішили образ, пластику і мажорний настрій інтер'єру, який завоював для Києва «Первую Всесоюзную Премію молодых архитекторов за интерьеры». У чому ж полягав дисонанс Автовокзалу? В Києві дизайн та монументальні твори, виконані на цій будівлі АРВМ було визнано «творінням зла», а в Москві, на конкурсі молодих архітекторів за інтер'єри того ж автовокзалу, художники отримали Першу всесоюзну премію. В чому є соціальний феномен-парадокс: чому у Києві Автовокзал — це «потвора з бетону і скла», а у Москві на конкурсі молодих архітекторів, за інтер'єри саме Київський автовокзал одержав Першу всесоюзну премію, щоправда, без згадки імен авторів інтер'єрів — АРВМ. Митець невільного соціуму не міг працювати без нагляду. Це головний висновок, що впливає з вищесказаного.

Стосунки художників з архітектором А. Мілецьким були не прості після закінчення будівництва Київського автовокзалу, але ще не розірвані остаточно. А. Мілецький запропонував АРВМ включатися до роботи над проектом Палацу піонерів та школярів. Художники дали згоду і впродовж 1963–1968 рр. працювали над монументальними роботами цієї споруди.

Це цілий комплекс, що виріс на уже відведеній міською владою території на пагорбі навпроти Парку слави. Кращого місця було не знайти. Уже з першого поверху будівлі відкривався чудовий краєвид на лівий берег. Робота у Палаці розтяглася на довгі п'ять (1963–1968) років. Але перші два від 1963 до перерізання стрічки секретарем ЦК КПУ П. Шелестом — найвищим

посадовцем держави у травні 1965-го, стали для художників просто каторжними. З довідки Київпроект: «Архітектори А. Рибачук, В. Мельниченко в 1960–1981 роки працювали головними спеціалістами в інституті Київпроект над об'єктами забудови Києва: Палац школярів та юнацтва 1963–1968 рр. Створювали дизайн, елементи благоустрою, монументальні твори. На 1967 рік архітектурний ансамбль Палацу визнано кращим в СРСР. Директор В. Коваль» [102].

Але на початку роботи на об'єкті Палацу піонерів не все складалося гладко. «Нервозність» великого будівництва, спричинена обмеженістю термінів і матеріалів, змушувала шукати шляхи для реалізації своєї ідеї в матеріалі. Працюючи на Палаці піонерів, АРВМ вже (навчені попереднім досвідом Автовокзалу) не дуже дослухалися до думки А. Мілецького, а робили своє. Саме тут, на будівництві Палацу Піонерів розпочалася і закріпилася творча співпраця АРВМ з тогочасним міським головою Києва (в ті часи ця посада називалася — Голова Київського міськвиконкому депутатів трудящих) Володимиром Олексійовичем Гусевим. За його керівництва в Києві з'явилися важливі та знакові новобудови, серед яких і розглядувані в даному підрозділі. В. Мельниченко розповів, що їхнє знайомство відбулося таким чином: «Кожного дня (за два місяці до держприймки) Гусев приїжджав на об'єкт о сьомій тридцять — восьмій годині ранку. Побачив Аду, яка сиділа в опалубку і «щипала». А мозаїки викладеної було дуже мало — може метрів з десять. І це за два місці до здачі!!! Гусев оторопів: бачить стіни голі, три стіни, дві голі зовсім, тільки штукатурка, а третя — початок роботи... Ада сидить на східцях і не встає. Відбувся діалог. Гусев — Вам відомо, що до кінця будівництва — 2 місяці? Ада каже — Так. Гусев: а Ви встигнете закінчити? Ада каже — Ні. Гусев — Як ні??? Ада відповідає: — Ні. Тому що за цей час не можна закінчити роботу. Ми працюємо не гусеничними екскаваторами, а пальчиками. У нас у помічниках тільки Марія Галушко... Гусев: Я дам вам двісті штукатурів-дівчат, щоб зробили мозаїку!. Ада каже — Ми підемо з будівництва, тому що за два місяці неможливо навчити двісті людей зробити мозаїку. Гусев: — Я

дам по 250 карбованців премії кожному. Ада каже: — Ні. Ми підемо з будівництва. Тому що ні за які гроші не можна за цей час зробити мозаїку. І почала розповідати Гусеву технологію виготовлення мозаїки. «Як робиться мозаїка — треба читати історію мистецтв». Гусев — У мене немає часу читати історію мистецтв. Ада: — Володимире Олексійовичу, Ви займаєте таку посаду, що історію мистецтв Вам треба читати вночі. Гусев здивувався і каже: — А що ж робити? Ада — Роботу виконати за цей термін не можна. Треба закрити полотном, залишити за художниками приміщення, підсобки і матеріали і винести монументальні роботи за терміни здачі Палацу і дати нам можливість працювати. Тоді Ви отримаєте твір. Гусев погодився» [53, з. 109].

Загалом, знайомство з Гусевим дуже допомогло художникам у їх творчій реалізації. Ада Рибачук навіть пропонувала співвіднести його з Лоренцо Медічі, завдяки тому, що в цьому очільнику поєднані були можливості і розуміння мистецтва [51, з. 21]. Своєрідною історією-ілюстрацією до спорудження монументальних об'єктів в ансамблі Палацу піонерів є облаштування «Місця піонерського вогнища». Це була територія 21 м у діаметрі. Таке своєрідне бетонне кільце, серед якого планувалося поставити квітку з кольорового бетону. Архітектор А. Мілецький вольовим рішенням вирішив позбутися цього місця піонерського вогнища, мотивуючи тим, що АРВМ не встигнуть його оформити. В. Мельниченко пригадував, що знову довелося звернутися за допомогою до Гусева: «Ада: Володимир Олексійович, приділіть нам п'ять хвилин на творчу бесіду. Гусев: — На творчу? Можна. Ада. — Тільки не тут, не біля машини. Я прошу Вас пройти до місця, про яке ми будемо говорити. (Піднімаємося до тераси. А там східці 12 см, а не 15 як по СНіПу, йти дуже комфортно — ВМ). Коли підійшли до місця майбутнього вогнища, Ада — Подаруйте жінці, художнику Квітку. Квітку з бетону. (Тут В. Мельниченко показав очільнику Києва кольоровий ескіз). Гусев відповів: — Я не проти. А давайте винесемо це за терміни здачі об'єкту. Ви ж не встигнете. АРВМ хором: — Встигнемо! Адже це — символ. У нас немає ні піонера з горном, ні значка, ні інших символів. Символом і є це вогнище і діти

повинні його запалити на відкритті. Встигнемо. Якщо будемо пиляти не ножівкою, а циркуляркою, якщо будемо змішувати бетон не вручну, а бетономішалкою, якщо будуть помічники, якщо не буде перебоїв з цементом і таке інше» [52]. Гусєв пообіцяв і тут же на нараді зобов'язав начальника п'ятого Київського будівельного тресту дати все необхідне (кальовку, циркулярку, розчино змішувач, бетон марки 600 і все таке інше) а ще зробив розпорядження, коли об'єкт буде готовий, зробити красивий штучний газон навколо. Художники все встигли зробити. І на відкритті Палацу піонерів у травні 1965 року діти розпочали своє святкування від цього вогнища. Цей об'єкт з кольоровою бетонною квіткою, «подарованою» Аді Рибачук, проіснував до 2002 року [52].

Зрозуміло, що давно немає піонерської організації з її комуністичним підґрунтям, що піонерське вогнище, як символ, втратило свою актуальність у середовищі сучасної молоді, і все ж. Але мистецька складова історичного і мистецького контекстів нещодавнього радянського минулого залишається незмінною.

АРВМ роботу над проектом майбутнього Палацу молоді почали з бажання відродити народні традиції і оформити частину інтер'єрів за мотивами народного вітчизняного мистецтва. Сьогодні таке важко сприйняти однозначно, але для того, щоби попрацювати у Музеї Українського народного декоративного мистецтва митці мусили заручитися листом від Начальника управління музеїв та охорони пам'ятників Міністерства культури УРСР. «Директору Музею українського народного декоративного мистецтва тов. Нагаю В. Г., Директору Київського державного музею Українського мистецтва тов. Кнюху О. Т. «Для створення інтер'єрів Палацу піонерів та школярів, який будується в місті Києві, прошу надати можливість групі художників та архітекторів, що працюють над оформленням Палацу тт. В. Мельниченко, А. Рибачук, Л. Кіріченко та архітекторам А. Мілецькому та Є. Більському ознайомитись з експозиціями і фондами Вашого музею та при необхідності зняти з них копії. Підпис: Начальник Управління...

Г. Кирилюк» [102]. Ключове слово в даному документі було «фонди». Саме у фондах музеїв АРВМ вперше познайомилися з «не рекомендованими» творами Марії Приймаченко, Ганни Собачко-Шостак, Параски Власенко та сотнями творів невідомих майстрів. Рішення було прийняте однозначне. Інтер'єри та екстер'єри створювалися ними з сучасних сюжетів навколишнього життя та історичних подій. Велика частина мозаїк стала стилізованою у розумінні і баченні традицій народних українських майстрів. Результатом титанічної роботи за роки спорудження комплексу стали: басейн «Сонце, зорі та сузір'я» перед головним фасадом Палацу (рельєф, бетон, мозаїка, площа 713 кв.м), мозаїка «Діти світу» (перший поверх Палацу, головний корпус), «Нестор Літописець та Іван Федоров», «Хлопчик з білочкою». (другий поверх, головний корпус), «Київ — місто герой», а також мозаїчні панно «Арлекін та Мальвіна», «Народна творчість» (зал Казок); «Дівчинка дарує квітку Кокорі», «Знамена» (зал Дружби народів). У Лабораторному корпусі у холі відпочинку — триптих на тему народної творчості — «Ой співаночки мої», «Вершники на голубому та червоному», «Золоте колосся», «Чарівна скрипочка» (ця робота присвячена Марії Ксенофонтівні Приймаченко — геніальній українській майстрині з села Болотня Київської області). Були споруджені також мозаїка «Город — соняшники», емблема «Танок з масками» (зал домоводства). І це далеко не увесь перелік зробленого. «Показовою рисою Палацу піонерів було й те, що художники працювали над його оформленням разом з архітекторами, прагнучи цілісного просторово-декоративного образу. Подібна практика тоді зустрічалася не часто і привертала особливу увагу» [49, с. 56].

Таким чином, працюючи над концепціями Автовокзалу та Палацу піонерів та втілюючи їх у життя, АРВМ, фактично відвойовували у системи плацдарм за плацдармом, наповнюючи простір не тільки яскравими барвами своїх мозаїк і довершеними формами скульптур, а й своєю нестримною жагою життя, свободи, вільної творчості. Саме вони в доленосні шістдесяті наповнювали українське мистецтво нестримним і нескореним вітром Півночі, під свіжим подихом якого ставали оголеними притаманні деяким митцям

приспосовуванство і посередність. За це їх боялись. За це їх гнобили. За це про них мовчали.

Монументальне мистецтво 1960 років мусило б відповісти на питання про обов'язкове реформування існуючої системи заради її збереження. Однак творчість таких яскравих особистостей, якими були теж і АРВМ, вибивала ґрунт з-під тогочасних радянських ідеологів. «Монументальне мистецтво народжується не само по собі, а там і тоді, де є на це Воля Неба», — писав художник Сергій Радько. Така воля була присутня. Тож, монументальні твори, виконані на автовокзалі та Палаці піонерів — були не випадковими епізодами. Це була вагома частина творчого шляху, спрямованого на глибоке осмислення сутності буття і відповіді на головне філософське питання «Для чого я живу?». Художні форми, представлені на цих двох об'єктах несуть у собі дух і волю поза просторового і позачасового всесвіту, надихаючи споглядачів на роздуми, самозаглиблення і самовдосконалення.

3.2 Вплив монументальної творчості А. Рибачук і В. Мельниченка на подальший розвиток жанру

Монументальне мистецтво володіє визначною функцією — організувати середовище і підсвідомо впливати на почуття людей. Сутність монументального мистецтва ще й у тому, що воно здатне набувати образної довершеності лише в ансамблі: архітектурному чи природному. Ця взаємодія мистецтва і середовища в жодному іншому випадку не спрацьовує так гармонійно. До того ж, твори монументального мистецтва виступають у ролі найбільш яскравого штриха емоційної виразності цілого ансамблю. Все це приводить до того, що для усіх часів та народів монументальне мистецтво слугувало носієм домінуючих поглядів та ідеалів суспільства, що й породило таке явище як «монументальна пропаганда». Для монументального мистецтва, яке хоча й виступає частиною ансамблю, створеного людиною чи природою, характерна виражена самостійність у частині художньо-образного вирішення, хоча й залежить від того середовища, у який закомпоноване. Специфічні риси

монументального мистецтва та особливості його композиційної побудови беруть свій початок від змісту та засобів реалізації конкретного твору, хоча й перебувають у взаємодії із загальними законами композиції. Навіть більше, у монументальному творі закони цілісності, контрастності, перспективи, сюжетності набувають підвищеного звучання, оскільки художник-монументаліст свідомий того, що його творче «дітище», як правило, виконане у дорогому та довговічному матеріалі, мають споглядати і оцінювати багато поколінь глядачів. У цьому полягає сила і відповідальність творця монументального мистецтва.

Велику роль у силі сприйняття монументального твору відіграє його величина. Оскільки, він повинен прочитуватися здалеку, з великої відстані. Монументальне мистецтво позбавлене простого збільшення, гігантоманії. Справжній монументальний твір здатний бути зрозумілим з різних точок зору, сприйматися цілісно з різних ракурсів. Іноді, ракурсний погляд на твір, змінює його форму та об'єм до невпізнання, деформує їх. І художнику-монументалісту, якому вдалося уникнути цього, може вважати свою місію виконаною абсолютно.

Виключна роль у монументальному творі належить кольору. Роль кольору у монументальній скульптурі абсолютна. Поліхромні скульптури та рельєфи, завжди вважалися надзвичайно сміливим вирішенням художнього образу у монументальному мистецтві. Справжньому мистецькому твору завжди притаманні риси новаторства, неповторності і свіжості вирішення теми, соковитої авторської художньої мови. Для такого твору характерна новизна, несподіваність пластичного мотиву, авторське переповідання авторських бачень і переживань. Пластичний мотив, який знаходить своє втілення у монументальних формах, прямо пов'язаний з конструктивною ідеєю, композиційним вирішенням, які розраховані на емоційно-зорове сприйняття в умовах закінченого ландшафтно-архітектурного ансамблю. У цьому виявляється з особливою силою домінуюча ознака монументального мистецтва, його необхідна умова — точне потрапляння в конкретне

середовище. Монументальний твір керується композиційним законом цілісності, узагальненості, стилізації, спрощення. Все це вимагає максимальної ясності і лаконізму пластичних об'ємів, малюнку, кольорових мас, а також продуманості ракурсів та перспективних планів. У той же час, монументальний твір передбачає суттєве розмаїття художньо-композиційних підходів до вирішення авторської ідеї.

Виразність, сила динамічної композиції багато в чому залежать від умінь художника використовувати контрасти, як засіб, що підкреслює поєднання протилежних категорій. «Контраст протиставлення — рушійна сила композиції. Контрасти характерів, станів, величин: контрасти близького і далекого, світла і тіні, об'єму і площини — складають ту область, від якої залежить енергія, діюча сила, виразність композиції. Відсутність же контрастів, поєднання в композиції подібних елементів інертно, в'яло і породжує сірий, нудний нехудожній твір. У конструктивній ідеї монументальної композиції закладені і контрасти силуетів, різних фігур та предметів, що впізнаванні з великої відстані. Виключно важливе значення набуває силует, його чіткість необхідна для сприйняття в контексті цілісного ансамблю. Першочергове значення у монументальній скульптурі належить контрасту величин: великого і малого, саме вони допомагають розвитку сюжетної лінії, розкриттю змісту пластичного мотиву.

Отже, основні закони композиції діють у монументальному мистецтві з урахуванням специфіки цього виду мистецтва, із завданнями і умовами його існування. Особливості цих умов полягають в тому, що твори монументального мистецтва повністю можуть розкритися тільки в нерозривній єдності з архітектурним або природним простором. Позбавлені цього простору вони втрачають свою головну якість — монументальність, так як на близькій відстані зорове сприйняття крупних пластичних форм стає неможливим, вони виглядають деформованими, і навіть потворними. Особливістю є також і те, що у монументальному мистецтві розмір і формат твору визначаються розміром і форматом площини. Художньо-декоративне вирішення твору

повинно гармоніювати з ландшафтом, архітектурою, з їх ритмами, кубатурою, об'ємами, габаритами. Стилiстична невідповідність монументального твору і архітектури руйнує синтез художнього ансамблю в цілому. Художній образ у монументальному мистецтві створюється у рамках великого розміру та несе у собі могутній емоційний заряд. Це виключає жанрову трактовку твору.

Термін «монументальне мистецтво» походить від латинського, що у прямому перекладі звучить як «нагадує». Це вид образотворчого мистецтва, розрахований на масове сприйняття в ансамблі з архітектурою чи природним оточенням. Образотворчо-тематичні твори монументального мистецтва втілюють і пропагують провідні соціальні й філософські ідеї часу, увічнюють пам'ять видатних діячів або значні історичні події. Сюжетно-орнаментальні та орнаментальні твори монументального мистецтва, які становлять його окремий різновид — монументально-декоративне мистецтво, служать оздобленню, естетичному збагаченню ансамблів і споруд. Взаємодіючи з архітектурою, твори монументального мистецтва виявляють і конкретизують ідейний зміст споруди, ансамблю, архітектурно організованого середовища, нерідко стають їхнім ідейно-змістовим центром. Величезна сила впливу монументального мистецтва здавна забезпечила йому поширення в світі. У суспільстві, монументальне мистецтво носить суперечливий характер, оскільки виражає панівну ідеологію

Соціалізм відкрив нові грані розвитку монументального мистецтва. У СРСР воно розвивалося «планом монументальної пропаганди» тобто, служило вихованню населення у дусі ідей комунізму. Джерела монументального мистецтва сягають первісного суспільства (менгіри, культові статуї, наскальні зображення, в яких виражено тогочасні уявлення людини про могутність сил природи). Монументальне мистецтво своїми статичністю, монументальністю, масштабами утверджувало ідеї непорушності соціального ладу, обожнення особи володаря. Творам монументального мистецтва властива підкреслена активність у впливі на маси, оскільки вони постійно живуть на людях і серед

соціуму. Тому монументальне мистецтво супроводжує суспільні процеси, своєрідно «акомпанує» їм.

Синтез монументального мистецтва з архітектурою накладає відбиток на зміст і форму твору. Включеність в архітектуру обумовлює великі масштаби зображуваного, особливості його компоновки, конфігурації та членувань. Необхідність споглядання з великих відстаней і з певних ракурсів диктує характер пропорцій, підкресленість контурів і силуетів, насиченість кольору, лаконізм виражальних засобів.

Слід розрізнити поняття «монументальне мистецтво» та «монументальність у мистецтві». Оскільки, «монументальність» — це масштабність, значимість, велич образів, які мають стійке ідейне навантаження.

Суспільство і влада виступають замовниками перетворення оточуючого середовища. Звідси, ревний інтерес до проникнення і наповнення її художнім змістом.

Архітектурні об'єкти, де б і коли вони не були зведені, мають властивість сприйматися навколишнім середовищем або не сприйматися. Як не парадоксально, але прикладів, коли новобудова залишилася на усе життя «чужою», достатньо багато. Переважно це трапляється з тими спорудами, які не потрапили у архітектурний простір оточуючого середовища і так і залишилися чужими. Архітектори і художники споруди завжди ризикують, коли йдеться про втілення нового будівництва у вже сформоване середовище, особливо якщо це сформовані ансамблі минулих століть і періодів. Споконвічна дилема архітектора і художника — хто головний, певне, і до сьогодні не вирішена. Такий конфлікт присутній практично завжди. Інколи він залишається осторонь головних подій, інколи ні.

Межа п'ятдесятих і шістдесятих років минулого сторіччя налічує доволі багато яскравих імен в галузі монументального мистецтва України. Перш за все це Е. Катко, М. Стороженко, І. Литовченко, В. Прядка, А. Горська, В. Ламах, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Севрук, В. Зарецький, Г. Зубченко, Г. Пришедько, І. Марчук, О. Рапай, А.Рибачук, В. Мельниченко.

Радикальних змін переживала архітектура України після партійної урядової постанови «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» (від 5.11.1955). Насправді, лише зараз з чималої часової відстані можна зрозуміти авангардність тієї постанови, яку багато критикували упродовж останнього часу. Об'єктивні причини — зруйновані війною вулиці, дороги, житло, знищені інфраструктури міських мереж, остаточно не відновлене водо- та газопостачання у віддалених київських районах, наявність бараків, у яких жили люди, дисонувало з розкішню окремих будинків, що зводилися протягом 1950-х років. Ліпні оздоблення на фасадах престижних будинків, коштовна у виконанні керамічна плитка, металеве литво як прикраса були явно не тотожними загальному зубожінню мешканців. Перші, литі з бетону стіно конструкції, почали випускати столичні підприємства залізобетонних конструкцій на початку 1957-го року. До цього ж року відносяться і перші новобудови на тодішніх київських околицях. Будинки були мало виразними з мінімальними зручностями, але квартири у переважній більшості ставали індивідуальними. Такий настрій панував в архітектурі, і тому, розмірковуючи сьогодні про оздоблення громадських споруд досліджуваного періоду, треба зрозуміти мистецьку політику держави, яку мусив обов'язково дотримуватися митець. Тобто: художній твір мав бути виразним, лаконічним, зрозумілим.

Така позиція унеможлиблювала розкіш минулого «сталінського ампіру», а затратна частина художнього твору мусила бути мінімальною. Лаконізм у образотворчому мистецтві 1960-х років простежується у графічних творах, у дизайні меблів та одягу, побутових приладів та автомобілів, фарфорових і фаянсових виробів в металопластиці.

Перерва між монументальним мистецтвом знищеної школи М. Бойчука у 1937-му році і початком перших монументальних робіт у 1957-му призвела до відсутності профільних спеціалістів художників, які б мали практику роботи на стіні будинку в екстер'єрі й інтер'єрі. До класичного монументального мистецтва почали залучатися митці з фаховою освітою живописців, скульпторів, графіків, плакатистів. Практично одночасно були засновані

секція монументального декоративного мистецтва у Київській спілці художників та кафедра монументального живопису в Київському державному художньому інституті.

На початок 1960-х АРВМ вже встигли прославитися у мистецьких колах. Завдяки своїй творчій роботі на острові Колгуєв; безпрецедентній дипломній виставці у залах КДХІ; а також і нищівній критичній статті «Искусство не терпит шумихи», надрукованою в газеті «Правда України» у вересні 1959-го року. І хоча загальна картина мистецького життя початку 1960-х було доволі мирна і навіть поблажлива до художників, неспокій в повітрі уже відчувався. Мистецькі спрямування переважної більшості монументалістів, чи правильніше сказати, тих митців, які працювали в архітектурі доби, що описується, були практично ідентичними. Провідною ідеєю став творчий пошук, підтриманий окремими мистецтвознавчими розвідками і круглими столами, що проходили переважно на сторінках центральних всесоюзних московських видань. У Києві такі теми обговорювали на засіданнях секції мистецтвознавців СХУ і також у пресі. Аспекти таких обговорень часто відрізнялися між собою. Практично обов'язковою стала участь художника-професіонала у спорудженні об'єктів громадського призначення, щоправда його роль була не завжди зрозумілою державній владі і будівельному керівництву.

Першим документом — відповіддю на запитання, чи потрібен художник в архітектурі, — була стаття А. Рибачук з аналогічною назвою: «Чи потрібний художник в архітектурі?» — «Є споруди, де художник не потрібний. Більшість споруд за певного ставлення автора може стати архітектурою. Та художник може поцікавитися, якими будуть у закінченому вигляді будівля і приміщення, де местиметься його розпис (фреска, мозаїка, рельєф — умовимося називати це розписом), художник може поцікавитися, які стіни оточуватимуть його стіну (з розписом), яка тут буде стеля чи стелі. Якого кольору, якої фактури і матеріалу. Яким буде освітлення. Які меблі стоятимуть у приміщенні. Не за порядком значення — невід'ємне питання, питання, що ніколи не зніматиметься:

хто прийде в це приміщення? Для чого прийде? З яким настроєм? І, врешті, може, варто поцікавитися не тільки кольором стін, і й їх, скажімо, пластикою? Чи це завдання художника-монументаліста? Чи доречно тут говорити взагалі про монументальний живопис, як це прийнято? ...Монументальним буває найтендітніше, невловиме, мінливе, неприступне для побудови людське почуття. Та чи завдання все це для художника монументаліста? Чи не краще йому, замість виконувати роботу дизайнера, маляра, бетонника, — робити ескізи й писати фрески? Можливо, — краще. Але що робити, якщо цю роботу треба все-таки зробити? І розв'язувати питання про те, потрібний чи не потрібний художник в архітектурі, і який художник — і в якій архітектурі» [108, 47].

У 1965 році АРВМ створили модель пам'ятника «Бабин яр». Вони продемонстрували у цьому проекті виключну глибину проникнення у цю трагедію; продумали символічний концепт бетонних стін-глиб, які мов людські тіні траурно спускаються в концентричну вирву безодні. Як образ убогості людської пам'яті» [102]. Проект не переміг, але він заклав підвалини для глибинного розуміння сутностей життя і смерті, які звучатимуть у подальших роботах художників, особливо у проекті комплексу «Парк Пам'яті».

Підхід до розуміння пластики і композиційності монументальних творів теж відрізняється: захопленість ідейно-тематичним наповненням їх у одних дослідників-очевидців (В. Война, З. Фогель, П. Загребельний, О. Швидковський, О. Петрова та ін) і непримиренним несприйняттям у інших (В. Костін, С. Лапоногов).

Розумінню художньо-пластичних особливостей монументальних творів АРВМ безумовно шкодить те, що сучасні дослідники не мають змоги аналізувати дані твори в матеріалі, а змушені задовольнятися архівними документами, розповідями очевидців, ескізами та фотографіями.

Існують різні думки щодо досконалості художнього рівня монументальних творів АРВМ, створюваних методом «імпровізації», невідповідності ескізів натурному виконанню.

З огляду на усе перераховане вище, на існуючі протилежні думки і судження, слід зазначити, що новаторські пошуки у сфері монументального мистецтва АРВМ є визначним зразком сучасного монументального мистецтва.

3.3 Постаті А. Рибачук і В. Мельниченка у нонконформістському контексті візуального мистецтва України

Для розуміння значення окремих постатей у загально мистецькому контексті необхідно з'ясувати чинники, що спричинили вагомість їхньої творчості у репрезентації мистецтва доби. Такими чинниками є: публічний і приватний простір; реальна та номінальна ідентичність; генеалогічна пам'ять; характер, психологічні характеристики.

Середина 1950-х була позначена переломними процесами у свідомості тодішнього українського суспільства. Саме у цей час закладалися і міцніли підвалини мистецького супротиву. В умовах панування подвійних стандартів, навіть невелика стаття в газеті могла означати курс на повне табування і ігнорування не тільки творчості, а й особистості митця.

Контекст супротиву у творчості АРВМ розглядається автором дисертації за такими векторами-порівняннями: «формалістський» соцреалістичний та національний-інтернаціональний. Цьому передувало декілька чинників: перш за все це війна, що разом з усіма своїми жахіттями відкривала тодішньому тоталітарному радянському суспільству Європу і, хоча й через об'єктив прицілу, показувала інше життя, з іншими цінностями. У той же час, війна яка активізувала граничні можливості людини, відкривала шлях до справжності: справжніх почуттів, справжніх рухів, справжнього мистецтва. Надумана героїка соцреалізму, у повоєнних творах дещо змінює риторичу, повертаючись до відображення внутрішнього світу людини чи філософського переосмислення зображуваних подій. Художника більше почали цікавити гострі

емоції і відчуття. Одні свідомо шукали цих відчуттів у зверненні до «забороненого», «модерністського», «неправильного», а інші — просто творили так, як підказувало їм серце й бачення професійного художника. Інша річ, що над усіма, хто різними способами намагався відстоювати право на творчість, постійно тяжіла небезпека звинувачення у «формалізмі», а то й «відвертому абстракціонізмі» — цих найбільших «гріхах» митця радянського періоду. Якщо з абстракціонізмом справа стояла більш зрозуміло: категорії цього напрямку були широко відомі радянським мистецтвознавцям, то з «формалізмом» було по-іншому. Будь-який мистецький експеримент, пов'язаний з формою художнього твору, апріорі підпадав під трактування проявів формалізму в тій чи іншій мірі. Така оцінка означала цілий спектр негативних наслідків для творця. Причому, з огляду на відсутність чіткого термінологічного визначення і однозначних критеріїв, під «формалізм» могли потрапити будь-які новації. У таких умовах простір формотворення перебував у найбільш жорстких ідеологічних лещатах. Характерним для дискурсивної практики 1960-х було паралельне функціонування двох термінів, що їх застосовували до нонконформістів: «псевдоноваторство» і «формалізм». Останній вживався, як правило, анонімно в сенсі крайнього незадоволення творчістю і поведінкою митців. Тобто, застосування терміну «формалізм» означало непримиренну і активну відверто ворожу позицію щодо конкретних митців, а у поєднанні з невизначеністю чіткого трактування цього мистецтвознавчого терміну — відкривало також широкий простір для політичних, ідеологічних спекуляцій та інсинуацій, коли у будь-якому творі можна було знайти ознаки «нецензурованого експерименту» і це однозначно звучало як вирок для художника.

До характеристики психологічного портрету митців у контексті мистецького супротиву слід додати наступне. АРВМ не були проти радянської ідеології — тому не стали дисидентами і політв'язнями; вони були сильними і загартованими — тому не пішли у стан «внутрішньої еміграції», в алкоголь чи в щось інше; вони були і залишилися просто чесними і щирими

людьми, які радіють, коли весело, які плачуть коли сумно, які гостро, всім еством, протестують проти очевидної несправедливості — словом, лінією, кольором, фактурою. Внутрішньо і болісно відчувши несправедливість системи, вони ще в 1950-х своєю творчістю фактично зупинили деградацію української образотворчості, скутої тенетами соцреалізму. По суті, перед самим «єдиним творчим методом» постала дилема, або відмовитись від соцреалізму і тим послабити ідеологічні позиції, або «модернізувати» сам метод [79, с. 93]. Художники утверджували право митця на свободу творчості, на власну точку зору на події. Вони писали не життєствердні радісні твори з задалегідь відомим сюжетом, а намагалися передати психологізм людських взаємин, реальний стан речей в середовищі, очевидцями якого були. Ставши «довічними утікачами з Гулагу застиглих форм, концепцій, ідеологем, нормативів у мистецтві», за вдалим визначенням Ю. Ілленка АРВМ підсвідомо і органічно стали невід'ємною частиною «бунту шістдесятників». Їх філософія, їх творчі пориви формували і відображували нову історичну та естетичну свідомість, нову систему художніх образів і цінностей. Митці жили і творили, як і ціла плеяда їх сучасників, дбаючи про художній образ, про художню форму, «омінаючи десятою дорогою ідеологію» [90, с. 63]. Історія мистецтва і мистецтвознавство — науки точні. Вони покликані в чіткій хронологічній послідовності вибудовувати плин мистецтва. І той факт, що сьогодні ми звертаємося до детального мистецтвознавчого аналізу робіт, створених більш ніж півстоліття тому — підкреслює правдивість булгаковської тези про те, що «рукописи не горять». Тож подаровані світу твори вже стали частиною української історії мистецтва ХХ ст. За твердженням німецького мистецтвознавця Карла Кантора, «Ада Рибачук і Володимир Мельниченко — єдині у колишньому Радянському Союзі художники, що здійснили недосяжний абсолютний синтез живопису. Скульптури і небувалої пластичної архітектури, скинувши канони офіційного мистецтва» [94, с. 64]. Вони мали «планетарний дар» бачити і творити, їх «метафорична образність» за

визначенням О. Петрової, та індивідуальний стиль художників просто «не вмещався» у суворо регламентовані вимоги партійного керівництва [90].

Нонконформістська складова художньої творчості формувала нову реальність, що базувалася на захисті особистісного, внутрішнього виміру і усвідомлення абсолютної вартості цього виміру. «Із намертво затиснених лещат тоталітаризму раптом вирвалася Нова Людина — людина, яка усвідомлювала, іронізувала, критикувала. Ця людина проклинала і любила. Вона вміла вірити, але відмовлялася сприймати на віру. Ця людина врешті-решт жила і не боялася. У суспільстві, що задихалося, наче в обіймах полоза, від уїдливого чаду фальші і підлабузництва, сплеск цієї іронії та природної любові був найвищою мужністю. І несвідомій покорі ця людина протиставляла ідею свідомого бунту, заснованого на проблемі вибору, на «песимізмі розуму та оптимізмі волі» [83, с. 69].— ця сувора парадигма була основою світовідчуття митців-шістдесятників.

1960 роки — це без перебільшення ціла епоха, що починалася спробами, пов'язаними з нетривалим періодом «відлиги» на початку і закінчилася наступом реакції наприкінці. Це був час надії і віри в недалеке світле прийдешнє. Це був час своєрідного гімну людині-творцю. Час ейфорії від минулих перемог і не просто очікування, а й побудови «майбутнього раю».

В такі часи, коли послаблення тотального впливу на ідеологію народжує нових творців і відкриває перед ними ілюзію вселенської свободи — в Україні народжується нове монументальне мистецтво. Воно сповнене тих же емоцій, які вирували в суспільстві. Воно відображає зацікавлення митця до вивчення і переосмислення глибинних національних традицій. Воно дихає світлом і надією. І тому над часом.

Факт залишається фактом — зразки раннього шістдесятництва в монументальному мистецтві Києва демонструють глядачам не «ідеологічний вантаж минулого», а є відображенням вічних людських цінностей, з майстерністю і любов'ю втілених у мозаїки, панно і фрески.

Мистецтво, коли воно справжнє, має дивовижну властивість — відкривати у давно відомих і, начебто, очевидних, фактах, подіях і ракурсах нову невидиму оку глибину. Воно здатне перетворювати стихії, природу, людей, тварин, предмети і явища в художні образи. Образотворче узагальнення працює з (і над) цим образом, який потім трансформується в уяві глядача у його власні емоції та аналогії з зображуваним на полотні. «Ада Рибачук і Володимир Мельниченко створили свій фантастичний і предметно переконливий світ Півночі в образах рангу мистецького відкриття, — писав І. Дзюба, — Світ їхньої Півночі сприймається як елемент духовного збагачення і духовного самоствердження людини.. АРВМ — жива легенда українських 60-х знакові постаті альтернативного, «неофіційного» мистецтва, яке з величезними труднощами утверджувало себе... Але для нас, киян, вони ще й добре знані нам самобутні, колоритні особистості, які своєю чесною творчою позицією та мужньою громадянською і житейською поведінкою в тоталітарному суспільстві відвойовували «плацдарм» мистецької свободи і освоювали нові духовні території для всіх нас» [84, с.30].

Вільне суспільство повинно неупереджено дослідити і дати належну оцінку навіть самим неприємним фактам вітчизняної історії мистецтв: крадіжкам ідей та концепцій художніх творів в монументальному та усіх інших видах та підвидах мистецтва вітчизняної образотворчості. Треба дати належну оцінку знищенню творів і як це не важко, розказати правду про події не такої вже далекої, але примусово забутої історії. У багатьох виданнях того часу у розвідках минулих періодів можна прочитати одну версію, що стосується творчості цілої плеяди українських монументалістів, які працювали від середини 1950-х до наших днів. У четверту річницю пам'яті Ади Рибачук Володимир Мельниченко 18 вересня 2014 року презентував у Національному музеї Т.Шевченка четверту книгу про їх спільне творче життя. В книзі «Бабине літо» йдеться про подорожі художників пішки, сільськими автобусами та вантажівками по Україні в пошуках «Храму пам'яті». Ця книга, як і попередні шість: «Коли руйнується світ» (1991); «Крик птаха» 1–2 т. (2000),

«Ада, неспинна та нескорена» (2011), «Ми — про свій острів», «Малюють діти острова Колгуїв», Проект «Бронзові образи...», (2012); «100 років Миколі Амосову» (2013). Ці видання — документальний, добре ілюстрований матеріал, вагомий додаток від першої особи до культурних подій п'ятдесятих — восьмидесятих років минулого століття.

Своєрідність художнього пошуку творчого дуету почала формуватися ще на початку 1950-х. АРВМ були присутні на останньому захисті дипломів студентами майстерні А. Петрицького. Саме тоді майстерню видатного художника не закрили, а саме знищили: художники бачили, як залишки безцінної смальти Ломоносівського заводу скидали на смітник у яр Гончарів та Кожемяків. Художник Степан Кириченко і виконавець Володимир Мельник і ще деякі художники вибирали ті смальтинки, як безцінний скарб. Пізніше С. Кириченко використав цю смальту у Головному Залі Музею Перемоги [51].

У червні 1951 року у АРВМ вдало склали вступні іспити у КДХІ. «Ми були наївні фантасти, — згадує В. Мельниченко, — Тяжіли до монументального мистецтва, хотіли подорожувати і мріяли повертаючись на Батьківщину, до Києва, де народилися, спілкуватися, як писав у листі до нас Рокуелл Кент: У мистецтва не може бути більш благородної цілі ніж допомагати легше любити і краще розуміти життя і людину...» [52].

Змінювалися правителі, змінювалася влада, але «післямак» після «Шумихи..» продовжувалася усе життя творчого подружжя АРВМ. «Ця «відрижка» була все життя, тому, що вони не могли простити нам, що ми почали захищатися. Ми активно захищалися. А цю статтю («Шумиха...») вони написали тому, що впродовж 50-х було дуже багато маленьких статей про нас. Хороших. Але вони нам не подобалися «холодно... сире м'ясо і таке інше... Про творчість мова не йшла» [53].

Велике значення у процесі формування постатей діячів мистецького супротиву належить близьким друзям. Серед мистецтвознавчого загалу України, Європи, світу імена творчого дуету українців А Рибачук та

В. Мельниченка сприймаються на одному рівні з корифеями образотворчого мистецтва планети — Роквеллом Кентом, Олександром Архипенком, Іваном Кавалерідзе, Ренато Гутузо, Анатолієм Петрицьким, Михайлом Бойчуком. Треба зазначити, що з Роквеллом Кентом, Ренато Гутузо, Іваном Кавалерідзе, академіком Польовим, Олегом Швидківським, Володимиром Костіним, Карлом Кантором, Володимиром Толстим, Олегом Антоновим, Миколою Амосовим, Анатолієм Петрицьким, Леонідом Первомайським та іще з десятками найкращих представників нашого часу АРВМ були знайомі особисто, товаришували та дружили десятиліттями. Роквелл Кент під час першого візиту до СРСР побував у Києві, відвідав КДХІ (супроводив його мистецтвознавець З. Фогель). Повертаючись до США, Кент у жовтні 1958 р. написав листа: «Ада Рыбачук Владимир Мельниченко Остров Колгуев СССР». Лист знайшов художників на узбережжі Карського моря. Саме Роквелл Кент у передмові до російського видання до своєї книги «Саламіна» відповів тим, хто закидав художникам АРВМ, що начебто ті, виїжджаючи на Північ, відволікаються від сучасного життя: «Яке ж несправедливе це звинувачення! Під блискучим покривом сучасного життя, його культурних манер та шат, дедалі більших вигод перебуває Людина, Людина з її розумом і почуттями. Хіба це не змушує нас прагнути проникнути крізь покриви, аби розпізнати людину, її сутність? Хіба мистецтво не має відкрити її нам? Цю сутність відкривають роботи двох згаданих молодих художників. Мені ж її відкрило життя в Гренландії. Ми, ті, хто прагне створити для людей кращий світ, повинні знати глину, з якої ліпимо людину...». Зі студентських років одним із найулюбленіших митців, котрий відкрив світ, якому вони намагалися усе життя слідувати, був для АРВМ художник Микола Реріх, а ще — великі мандрівники сучасності Тур Хеєрдал, Жак-Ів Кусто. Окремою сторінкою в житті АРВМ був Ренато Гутузо. Коли маєстро приїздив до Києва, Віктор Некрасов привів його до майстерні на Філатова, а молоді художники щойно повернулися з Арктики. Митці одразу зрозуміли одне одного і залишалися вірними дружбі усе життя. Імена художників Михайла Бойчука, Івана

Падалки, Василя Седляра, Віктора Пальмова стали відомі АРВМ несподівано. У часи їхнього студентства ці імена були заборонені. Згадувати їх було небезпечно. Але доля усе ж звела бунтівників тридцятих із бунтівниками п'ятдесятих. Останніх звинуватили у тому, що вони потрапили під вплив кола Бойчука. Це була перша небезпека, бо маестро Михайла Бойчука з його оточенням було фізично усунено влітку 1937-го, твори митців — примусово знищені. «Потрапити під вплив» канцелярською мовою тодішньої партократії означало бути неблагонадійним. Тоді, у рожевому запалі студентських років, митці не очікували, що доля страченого українського відродження буде йти паралельно з їхнім власним життям. Твори АРВМ: станкова графіка, кераміка, монументальна пластика. У живописі, монументальному мистецтві, скульптурі та архітектурі увійшли до класики світового сучасного мистецтва. Світової слави свого часу набули дизайн та монументальні декоративні мозаїки київського автовокзалу (Перша Всесоюзна премія за інтер'єри на конкурсі молодих) та Палаці піонерів (на III З'їзді художників СРСР голова Спілки К. Белашова у доповіді відзначила Київський палац піонерів, підкресливши монументальне оздоблення серед трьох найкращих робіт в СРСР). Концепція, проектування, монументальні рельєфи, які виконувалися на меморіально-обрядовому комплексі Парку Пам'яті у Києві та десятки чи навіть сотні творів, виконаних у кераміці, шамоті, металі, у графічних авторських техніках та живописі, розробки авторських технологій для виконання монументальної скульптури та пластичної архітектури за методом авторського моделювання виокремлюють цих художників серед багатьох інших — цікавих і самобутніх творців вітчизняної і світової образотворчості. Аналіз перших творчих робіт АРВМ у 1950–1960-і: від художніх творів, що були виконані у художній школі імені Т. Шевченка (А. Рибачук закінчила її із золотою медаллю), до дипломів у КДХІ. Про творчість цих митців написано чимало мистецтвознавчих, культурологічних, журналістських матеріалів. Друком вийшли монографічні видання, присвячені їхній творчості, глядачі можуть ознайомитись з кінофільмами за участі АРВМ. Архів батька Ади Рибачук, Федора Рибачука

налічує понад 600 документів. За роки праці на ниві мистецтва художники зробили напрочуд багато. За часів незалежності з'явилася можливість проаналізувати переважну більшість створеного цим дуєтом за роки служіння мистецтву.

У формуванні мистецьких особистостей художників АРВМ значне місце належить аспектам генеалогічної пам'яті. Тим важливіше дослідити першоджерела і перші творчі кроки, аби зрозуміти увесь подальший шлях у мистецтві непересічних вітчизняних художників. Слід підкреслити, що творчий шлях АРВМ у загальнодержавному мистецькому контексті розпочинався досить сприятливо. Тож для з'ясування глибинних сутностей зародження і генези нонконформістських поглядів, слід детально дослідити біографії митців.

Володимир Володимирович Мельниченко, художник-монументаліст народився 25 січня 1932 року в Києві [39]. До війни навчався у школі по вулиці Львівській у Києві. У 1944 році, коли відкрилася художня школа на Старокиївській горі (зараз — Музей історії Києва), В. Мельниченко пішов до четвертого класу. Художня школа давала освіту починаючи з п'ятого класу. Всього було два класи по десять чоловік. Серед вчителів художник з особливою вдячністю згадує Котляра Григорія Кириловича, Рачковську Лідію Петрівну, професора Денисова. У 1951 році В. Мельниченко вступив на перший курс Київського художнього інституту [50]. Тоді ж, починаючи з 1951 року він розпочав виставкову діяльність. Перша виставка творів літньої практики студентів КДХІ за участю В. Мельниченка відбулася у червні-липні 1951 року в Каневі на Черкащині. Такі виставки відбувалися щорічно: у 1952 році (на II курсі КДХІ) теж у Каневі, у 1953 році (після III курсу) у Вилково Одеської області [22]. Особливе місце у цьому списку літніх художніх практик займає виставка після четвертого курсу КДХІ, спільно з А. Рибачук під час перебування у червні-липні 1954 року в Архангельську та на узбережжі Білого моря та в серпні-вересні 1954 року — на острові Колгуєв у Баренцевому морі. Навчаючись на п'ятому курсі КДХІ у 1954-1955 роках, Володимир

Мельниченко працював у «Батальній майстерні професора Карпа Дем'яновича Трофименка», асистентами якого тоді були В. Черніков та Л. Чичкан [54].

Ада Федорівна Рибачук (1931–2010) — художник-монументаліст народилася 27 липня 1931 року в Києві [33, с 185]. З 1947 року навчалася в художній школі на Старокиївській горі, де навчався також і В. Мельниченко. Під час Другої світової війни, Ада Рибачук перебувала в евакуації у Казахстані разом зі своєю бабусею Варварою Афанасіївною та дідусевою мамою Галиною Яківною. Володимир Мельниченко свідчить, що складнощі евакуаційного життя викристалізували бійцівські риси характеру Ади Рибачук [44]. У червні 1951 року АРВМ вдало склали вступні іспити у Київський державний художній інститут. «Ми були наївні фантасти, — згадує про ці часи В. Мельниченко, — Тяжіли до монументального мистецтва, хотіли подорожувати і мріяли повертаючись на Батьківщину, до Києва, де народилися, спілкуватися, як писав у листі до нас Рокуелл Кент: У мистецтва не може бути більш благородної цілі ніж допомагати легше любити і краще розуміти життя і людину...» [51]. У 1952 році, закінчивши із Золотою медаллю художню школу, Ада вступила до Київського державного художнього інституту. Вона вела активний спосіб життя — займалася спортом, вела виставкову діяльність. Жодна виставка з участю Ади Рибачук мала успіх у глядачів і не залишалася поза увагою преси [45]. На третьому курсі викладачем Ади була Тетяна Нилівна Яблонська. Вона дуже любила студентів і повторювала: «Завтра немає. От як сьогодні закінчите, так і буде» [54].

У 1950 році, коли було знищено майстерню А. Петрицького, АРВМ були присутні на останньому захисті дипломів студентами цієї майстерні. Вони бачили, як залишки безцінної смальти Ломоносівського заводу скидали на смітник у Гончарів та Кожемяків яри на Подолі у Києві. Художник Степан Кириченко і виконавець Володимир Мельник і ще деякі художники вибирали ті смальтинки, як безцінний скарб. Пізніше Степан Кириченко використав цю смальту у «Головному Залі Музею Перемоги» [53].

Літні практики після першого, другого та третього курсів КДХІ, Ада Рибачук проходила разом зі своїми однокурсниками: у Каневі та Вилково, але остання у вузі, по закінченню четвертого курсу, доленосна для подальшої творчості, життя і кар'єри літня художня практика разом з Володимиром Мельниченком пройшла на узбережжі Баренцевого та Білого морів [53]. Вчителями з фаху на останньому, п'ятому курсі художнього інституту у Ади Рибачук були професор Олексій Олексійович Шовкуненко з його асистентами по портретній майстерні В. Пузирьковим та І. Резником. Слід сказати, що ілюстрацію першої книжки Ади Рибачук замовили після практики на третьому курсі у 1953 році.

Батько Ади — Федір Іванович Рибачук — відіграв важливу роль у становленні особистості художниці і у збереженні і популяризації творчості АРВМ. Він зібрав архів творчого життя художників [102]. Окрім того, працюючи військовим консультантом у радянській зоні окупації в Австрії, він привозив книжки про Дрезденську галерею тощо. Слід підкреслити, що в ті часи для перегляду альбому, скажімо, Анрі Матіса у бібліотеці художнього інституту, потрібний був письмовий дозвіл ректора. Тож «достатньо вільний доступ» до творчості зарубіжних майстрів у юної Ади був забезпечений, дякуючи Федору Івановичу. В. Мельниченко свідчить: «В художньому інституті зберігалися альбоми Дрезденської галереї. Їх нікому не показували. Ада їх бачила, бо в неї були гарні стосунки з Григор'євим. Тоді треба було написати письмову заяву на ректора. Ада писала і Григор'єв дозволив. По закінченню 3 курсу ми прийшли на День Народження до Тетяни Нилівни. Ми купили велику гігантську корзину підсніжників (є фото, фото робив ВМ). Це було останнє фото нашого курсу. Після цього ми розійшлися по майстернях. Ада підбила усіх, щоб відновити монументальну майстерню. І ми всім курсом пішли до Григор'єва. Говорили близько години. Ми всі були за відновлення монументальної майстерні. Нам відповіли, що якщо всі підуть в монументальщики, то що буде з іншими майстернями? Але головне, Григор'єв говорив, що Тетяна Нилівна не потягне, що вона погано малює і те і се...

Петрицький ще тоді був живий... А за дверима стояв її брат, архітектор (Яблонської) все чув і через деякий час їй все розказав. Тетяна Нилівна прийшла і написала заяву на звільнення, деякий час вона не працювала в інституті повернулася тільки тоді, коли була відновлена монументальна майстерня» [51].

Отже, літня художня практика по закінченню четвертого курсу КДХІ стала фактором не тільки остаточного професійного становлення майбутніх художників, але й заклала підвалини нонконформізму у їх творчості. Сам факт проходження практики не на теплих берегах Дніпра біля Канева з його визначними культурними пам'ятками та музеями чи у місті Вилкове, розташованому в дельті Дунаю, яке по праву називають «українською Венецією», завдяки численним вулицям-каналам, які місцеві жителі називають ериками [22], а на «Південному березі Північного Льодовитого океану» — узбережжі Білого та Баренцевого морів.

Ада Федорівна Рибачук народилася у 1931 року в Києві. У тому самому пологовому будинку навпроти Володимирського собору через півроку народився Володимир Володимирович Мельниченко. Ада малювала змалечку. Вона була напрочуд самостійною, сумлінною і розумною. Чотири класи початкової школи Ада закінчила у Казахстані, де перебувала в евакуації разом із мамою Галиною та бабусею Варварою Афанасіївною. Капітан радянського війська, кадровий офіцер Федір Рибачук зустрівся у штиковій з ворогом о 6-й ранку 22 червня 1941 на кордоні (застава Рава-Руська). З оточення вивів сорок солдатів та прапор полку. Воював у Сталінграді, був у Корсунь-Шевченківському котлі, визволяв Берлін та Прагу 9 травня 1945 року. Три брати батька Ади загинули 1944-го у боях за Україну. Федір Іванович прослужив у радянському війську до 1951-го у Союзницькій Комісії у Відні. Офіцер-фронтвик, він не терпів фальші. Так була вихована і Ада Рибачук. З любов'ю до Батьківщини, з ненавистю до ворога. Володимир Мельниченко разом із мамою Вірою, бабусею Людмилою Тимофіївною, вихователькою старшої групи дитячого садка та дідом Данилом Даниловичем опинилися в окупо-

ваному Києві. З вулиці Інститутської, де мешкали, бігли через Хрещатик, коли запалали будинки на вилиці Карла Маркса (зараз Городецького), до Володимирської гірки, там біля пам'ятника Володимиру «сховалися» сотні біженців. Пам'ять хлопчика навіки закарбувала Хрещатик у вогні. І ще один страшний спомин: сусіди і діти з двору на Інститутській, які за кілька днів колоною йшли до Бабиного яру. У 1945–1950 рр. Ада і Володимир навчалися в Художній школі імені Т. Г. Шевченка в Києві. Учителями тоді були Г. Котляр, Л. Рачковська та її чоловік В. Денисов. Про шкільні та студентські роки АРВМ написано вкрай мало. На третьому курсі фах вела Т. Яблонська, саме вона, її твори, щирий імпульсивний характер, любов до студентів, яким вона віддавала дуже багато часу, зблизили педагога з учнями. Викладач від Бога, Тетяна Нилівна говорила: «...працювати треба напружено, будь-що — портрет, етюд, начерк — наче це останній ваш час, завтра нема. Ваша робота, моя робота, на стадії творення, навіть незакінчена, повинна бути мистецтвом, мати завершену цінність». «1953, тоді з'явилися у продажу в'єтнамські кошики, круглі і різних розмірів. Ада купила великий, діаметром з півметра. Був лютий, і ми пішли купили квіти проліски, і всім курсом пішли привітати улюбленого вчителя. Але всім хотілося покласти свої квіти у той кошик, і так сфотографуватися. Моя фотографія була остання, коли наш третій курс був разом... Саме в це свято Тетяна Нилівна сказала: «От добре було би, аби практика була не в Дніпродзержинську біля печей, де всі в окулярах та з великими кочережками. А поїхали, хто куди хоче, та добре попрацювали, а потім приїхали, от добра була би виставка. У той рік (1953) всім курсом поїхали на практику до Вилково, керівник практики С. Грош владнав стосунки з прикордонниками. Плідна практика була, а наступного року на переддипломну практику всім дозволили поїхати за власним бажанням». То була перша подорож АРВМ до північних морів: травень – липень 1954 р. — зимовий берег Білого моря, серпень — вересень — острів Колгуєв. Після виставки етюдів із практики у Вилково Ада Рибачук одержала від видавництва «Молодь» замовлення на ілюстрування книжки Маміна-Сибіряка

«Оленчині казки» (1953). Це була перша самостійна робота. Перша, але напрочуд легка, навіть віртуозна вийшла книжка. П'ятий курс А. Рибачук — у «майстерні портретній» професор О. Шовкуненка (асистенти — І. Резник, В. Пузирьков). В. Мельниченко — у «майстерні батальній» професора К. Трохименка (асистенти В. Черников, О. Будников, І. Чичкан). Після п'ятого курсу студенти здали дипломні екзамені із загальноосвітніх дисциплін; А. Рибачук — всі на відмінно. На п'ятому курсі затвердили теми дипломних картин за матеріалами успішно і плідно проведеної переддипломної практики: «Зимовий берег Білого моря, острів Колгуєв». Затвердили ескізи до дипломів. Залишився шостий курс — дипломні картини. Настав час першого випробування, першого прийняття самостійного, надзвичайно відповідального рішення, від якого залежить подальше творче життя. «Все зважили, відчували, були впевнені: наші професори дали нам добрий фах, проте і розуміли: якщо виконувати дипломи у Києві, треба міняти затверджені теми. З київськими натурниками “провалимо” дипломи. А це — зрадити перш за все себе і довіру людей Острова, людей Півночі. Чому?», — згадував В. Мельниченко [50].

Філософські роздуми А. Рибачук зосереджені у її публіцистиці: «...И — вдруг внезапно — обрушивается световой День — солнечный? Нет, этот день иного состава — ни ласки, ни неги, ни отдыха — светопад, ветер — так он свиреп, — сотрясает остров. Вой, хлопанье, хлюпанье, удары — ярость: колотится в сопки, скругляет формы, вжимает, втискивает растения в почву, в камни — не подымай головы, не расти! — придавая им вид экспонатов гербария, — разбивается о поверхность воды — никогда не гладь, — трамбует поверхность снега — никогда не плоскость, свирепеет от любого столкновения, стараясь всё свалить, сорвать, снести, катить и швырять всё, что только может — стремится подняться — возвысится — возвысится над поверхностью острова, обращая его, как если бы был сплошным камнем — в остров-голыш, сами лица людей островных время лепило, высекало, формировало, — ветром и светом, морем и небом шлифовало, окатывало, — красило. Не только лица людей — все движения человека на этой земле окрашены морем и небом, —

все движения превращаются в жест, преображаются в знак, возвышаются до символа. В урочище Гончары и Кожемяки, что у подножия Художественной Академии в Киеве, ночной апрельский дождь посбивал все цветы с абрикосовых деревьев. Этой же ночью под дождём зацвела вишня» [105, с. 17].

В. Мельниченко пригадує, як ректор КГХІ Сергій Олексійович Григор'єв, професор «жанрової майстерні», в якій були друзі АРВМ Микола Стороженко і Олекса Захарчук, завжди вчив, наставляв студентів під час творчих бесід і з трибуни загальних зборів про те, що «...треба більше працювати з натурою, нічого не вигадувати, треба більше бути зі своїми героями, ближче бути до народу!..» [50]. Тому будь-який відхід від правил не вітався і карався.

Проте, ніяка загроза репресій з боку керівництва КДХІ не вплинули на студентів-художників. АРВМ ретельно готувалися до півторарічної подорожі на острів Колгуєв із зимівлею. Готувались до важких випробувань. Бюджет наступної подорожі складала гонорари за оформлення книжок С. Маршака «Вусатий смугастий» (1954), В. Біанки «Майстри без Сокири» (1954), Н. Забіли «Ясоччина книжка» (1955). АРВМ їздили до заплави річки Ірпінь — ходили, шукали, малювали гнізда пташок. Процес підготовки був досить нервовим. В. Мельниченко згадував: «Закуповували матеріали до роботи: полотно для живопису (завширшки 2,5–15 метрів, білила цинкові — 300 тубів. — Володя, не жалкуй грошей, чим замінимо? — ...крейду зваримо з рогами оленя! — Кобальту! Кобальту! — Володя, не жалкуй грошей, чим замінимо кобальт бірюзовий?. Інструмент: пилки, долота різні, рубанки, гвіздки — 100–150 мм і 20 мм; все дуже економно, ніяких харчів, жодної банки консервів, ніякого європейського одягу, взуття. Тільки добрі светри, панчохи з карпатської вовни. Навіть замовили невеличкий друкарський верстат за власним проектом (розміром А3), сталеві плити замінили на текстоліт. Вперше на персональній виставці М. Дерегуса побачили монотипію «Катерина», дуже гарна робота, дуже захотіли опанувати друк монотипій. Все ж таки Ада поклала з інструментами кілька білих «арлекінів» з великими

мережковими комірами та білі штани на Новий рік. Коли зважили експедиційні ящики, всередині цератові, зовні бірюзові, трафаретом чорним адреса: «ст. отправления Киев — ст. прибытия остров Колгуев» — терези показали вагу 1,5 тонни. Матері наші сумно, мовчазливо не суперечили нашим приготуванням. Порадилися з батьком Ади. Не підтримав, заперечив, навіть виїхав з Києва на час нашого від'їзду до Мінська, справу знайшов собі, аби не бачити «таке зло». З Колгуєва «мамі-Галці» і «батьку-Феді» Ада писала листи майже щовечора, а літак із посадкою був один раз на три місяці, пошта «на сброс в мешках» частіше. Посилали радіограми, щоб заспокоїти. На Новий рік радіограма: «Поздравляю Новым Годом. Желаю здоровья скоро вам пришлют стипендию О. Шовкуненко». «Ми були безмежно щасливі. Ада одягла мережкові шати, під малицю, я маску Діда Мороза і пішли гостювати до Нід Не (Красива Жінка), наших друзів, та налякали своєю маскою Діда Мороза маленьку дівчинку Інфанту». Коли повернулися до Києва, Федір Рибачук дістав зі свого архіву «документ» про відрахування АРВМ з лав студентів, але «порушників» не сповістили, вирішили дочекатися їхнього повернення до Києва з дипломами... Чи без дипломів [50].

Особливе місце у торуванні мистецького шляху АРВМ займає пошук власної ідентичності, розуміння ідентичності північних народів з їх первісною чистотою. Зацікавленість журналістського та мистецтвознавчого цеху творчістю молодих митців починається після їхньої поїздки на Північ на острів Колгуєв. Перші публікації про творчість тандему з'являються в місцевій республіканській та всесоюзній пресі. Слід згадати статті «Випробування» М. Канюка у «Комсомольській Правді» від 27 лютого 1957 року, «Північ любить сильних» І. Андрійченка: «І що це ви вигадали? Ви ж навіть не уявляєте, які там морози, хуртовини, сніги. Білі ведмеді нападають на житла. Люди їдять сире м'ясо. Страхіття». «Тверезі» голоси доброзичливців лунали зусебіч... Ось лише деякі з публікацій про АРВМ: «Картини до фестивалю» Л. Латишева «Вечірній Київ», 14 березня 1957 року; «Перша молодіжна» М. Лисенко, А. Німенко «Вечірній Київ», 10 квітня 1957 року; «Початок шляху» В. Цельтнер, «Вечірній Київ»,

16 травня 1957 року; «Молодь України», 27 травня 1957 року; «Виставка етюдів дипломантів», «Радянська культура», 10 березня 1957 року; «Молодість, талант, труд» Л. Попова, «Літературна газета». 12 березня 1957 року; «І все ж вони їдуть!» В. Бродский, М. Канюка «Комсомольська правда» від 14 грудня 1957 року; «За яскраві життєві образи» Т. Яблонська, «Радянська культура», 2 червня 1957 року. «Полотна Рибачук і Мельниченка — оригінальні, самостійні твори, написані в своєрідній живописній манері. Північ, її героїчні люди, які живуть у суворих природних умовах, хвилювали Аду Рибачук ще з шкільної лави. Хвилювали і в інститутські роки. Кожен етюд А. Рибачук — це епізод, це — характер, тип. Етюди В. Мельниченка виконані в іншому плані, характеризуються серйозним ставленням до теми. Виставка не залишає байдужим жодного відвідувача. І це не випадково. Мистецтво талановитих художників радує своєю яскравістю, самобутністю». С. Музиченко у газеті «Київський Комсомолец», 25 вересня 1959 року писав так: «Ось полотно Ади Рибачук “Кінець безмовності”. Простяглися вдалечінь дроти високовольтних ліній. По них струмує в полярну ніч світло, тепло. Це не просто кінець безмовності, кінець віковичної полярної ночі. Картина Володимира Мельниченка «Свято» сприймається як гімн весні і сонцю. А скільки створили молоді митці чудових портретів ненців-мисливців, оленярів! На фоні чудової природи В. Мельниченко і А. Рибачук показують працю людини, що долає стихію. В серіях гравюр «Запахи землі», «Пароплави прийшли» та «Сонячні ночі» А. Рибачук на першому плані — людина, приборкувач диких сил природи». Ґрунтовна розвідка (нарис) про творчість АРВМ з’являється 1957 року в газеті «Молодь України». В. Цельтнер у «підвальному» матеріалі «Дорожня пісня» розповідає про поїздку київських студентів художнього інституту на Крайню Північ. «У 1954 році, виклопотавши в інституті дозвіл провести літню практику за Полярним колом, Рибачук та Мельниченко вирушили у свою першу подорож». Далі мистецтвознавець детально пояснює про унікальність ситуації: здолали сотні кілометрів пішки, на оленях, на моторних човнах, аби досягти поставленої мети — дістатися острова Колгуєва. Сьогодні, шістдесят

років тому, коли технології досягли небачених висот, а потужні снігоходи, гелікоптери, всюдиходи можуть закинути вас за бажанням і за гроші будь-куди, зрозуміти сміливість учинку двадцятирічних киян стає важче, ніж читачам молодіжної газети другої половини п'ятдесятих. Насправді це і тоді, і сьогодні було і залишається подвигом. Але художники так не вважали: «Звичайне випробування перших самостійних творчих кроків», — любили повторювати вони. Про статті дізналися після смерті батька Ади (1976) з його архіву, бо загалом 7 років були у подорожах в Арктиці (1954–1969), а статті виходили в Києві та Москві. Що ж змусило двох однокурсників-живописців поїхати не на Чорне море, а до Білого, Баренцевого та Карського? Читаючи листи художників, вивчаючи документи, начерки, роздивляючись фотографії, тексти, малюнки, ужиткові речі, зроблені ними власноруч (дивовижні чаші, тарелі, стіл для пригостання гостей, друзів), доходимо висновку, що це були пошуки ще не знаного життя на самому кінці світу. Так об'єднуються долі, люди, народи. «Мистецтво не може мати благороднішої мети, ніж допомагати нам більше любити і краще розуміти життя і людину», — писав Роквелл Кент і закінчував кожного листа до Ади і Володимира: «...Я заздрю вашому життю в Арктиці... Відданий вам, Роквелл Кент (1 жовтня 1958)». «З почуттям поваги... і правдивою пошаною, ваш Роквелл Кент (10.01.1958)»... «Я сподіваюсь, що вам добре ведеться у роботі та житті, що ви набуваєте дедалі більшої пошани вашого народу. З любов'ю, Роквелл Кент (04.01.1961)». «...здоров'я, щастя та дедалі більших успіхів у вашій роботі. З щирою любов'ю, Роквелл Кент (01.04.1962)». «Нехай ваше перебування в Арктиці буде щасливим в усіх смислах. Сподіваюся, що там ви остаточно завоюєте захоплене визнання вашого народу, якого ви варті. З глибокою пошаною, щиро відданий вам, ваш друг Роквелл Кент (01.05.1963)» Згодом Ада в епіграфі до щоденника, який написала в літаку, коли летіла з експедицією на Камчатку до вулкану Авача для випробування місячного апарату: «...Я хочу настоящей жизни, а в городе люди о ней забыли... Сент Экзюпери... «Земля Людей» розповідь мету подорожей... Через 40 років Володимир Мельниченко

підготував щоденник до друку... Їм треба було зрозуміти Північ, а для цього тижня чи навіть місяця було замало. Аби зрозуміти філософію острівного корінного народу, треба було пожити разом із тими людьми. Прожити, відчувати радість збереженого стада, «почути» космічні простори тундри, «спів» моря, зрозуміти традиції, звичаї та закони людей, які залишилися майже такими, якими їх задумав Творець. Те життя відрізняється від життя родичів, однокурсників, односельців чи сусідів із під'їзду будинку в Києві на вулиці Лисенка, у самісінькому центрі столиці, поруч з Оперним театром. Після першої нетривалої подорожі 1954-го, АРВМ повертаються наступного року до вже рідного острова. Митці прожили на острові півтора року із зимівлею. І пробули би там довше, якби не сувора радіограма від нового ректора КДХІ О. Пащенко: «Терміново прибути до 20 червня 1956 на захист дипломів». Попередній ректор С. Григор'єв — романтик і пошанувач творчості своїх студентів, розуміючи непереборне бажання митців працювати «в темі» безпосередньо серед своїх персонажів, не «дозволив», а радше повірив, пішов на ризик експерименту, бо теж знав, що «фах київської школи високий», і не відіслав наказ на відрахування АРВМ на острів, вирішив дочекатись повернення студентів із дипломами... Це було подвійне випробування, подвійний експеримент. Усе обійшлося — вперше і востаннє. Господь допомагав незвичайним студентам. Студенти були відповідальні за свої вчинки: останнім рейсом пароплава надіслали ректору С. Григор'єву листа з повинною, де йшлося, що готові до відрахування, але зроблять все, аби не підвести. «Ну, а якщо поразка?» — «Ні! Поразки не буде!». (В архіві АРВМ зберігається копія цього листа 1955 року до ректора С. Григор'єва). Травень на Півночі — важкий місяць. У тих краях «закипають» річки, озера, потічки. Місцевий люд не кочує в такий час. Баренцеве море стоїть у кризі і в обидва боки — до Двини на захід і на схід до островів Нової Землі і далі до Камчатки — усе завмирає. Дорога в таку негоду — випробування. Може розійтися торос, може виникнути тріщина, може, може, може... Це розуміють на Колгуєві. Старий Ве Лі, головний пастух, говорить до Рисуй Нго Да (Той, що

малює, так на острові називали художників АРВМ): «Если ехать на диплом надо?! Будем смелиться!..». Запитання! Запитання — іспит, якою буде відповідь? Художники знають, що виїхати з острова можна тільки першим рейсом «Юшара» наприкінці липня! Ада і Володимир хором відповідають: «Будем смелиться!..». Старий Ве Лі посилає провідником-каюром з Рисуй Нго Да свого молодшого сина, Хурка-молодшого, якому було 14 років. Сину теж навчання та іспит. Знову випробування. Десять діб на п'яти санях по п'ять оленів у кожних. Ризик — випробування. Проте сам Старий Ве Лі на відстані (такій, щоб ніхто — ані Володимир (а аргіші був останнім, першим Хурк, за ним Ада), ані Хурк, ані навіть Ада — не здогадалися, що він сам залишив стадо оленів — 3000 голів на Таулі і Санко) контролював цю небезпечну подорож. Де провалювалися у річки, де розпрягали та кормили, давали відпочинок оленям, де на багатті сушили малиці, де вийшли в море на 4 кілометри — скоротити шлях і зберегти оленів, які на весну були вкрай виснажені, втомлені. Коли нарешті сліди всіх п'яти саней (трьох «легкових», двох «вантажних» і 25 оленів) спрямувалися до селища Бугріно, — Ве Лі повернув до чумів, які стояли на річці Мязь бує Яха («Річка, на якій вітер зносить чуми»). Тільки в наступний приїзд художників до острова 1963 року Старий Ве Лі розповів їм та синові Хурку все про подорож того травня 1956 року. На захист спізналися на 6 місяців... Півтора року життя на Півночі мали своє логічне завершення. Студенти-дипломники КДХІ 10 квітня наступного 1957 року проводили публічний захист дипломних робіт у формі персональної виставки. Це була перша персональна виставка творів, що проходила в актовому, щойно відремонтованому після війни, залі художнього інституту. Картин, ескізів, начерків, малюнків було стільки, що на сцені не змогли розмістити навіть картин. Те, що не вмістилося, виставляли вздовж стін коло сцени. Дипломант Ада Федорівна Рибачук представила дві основні живописні картини: «Випробування» (180 x 432 см) і «Зупинка на обід» (150 x 300 см). Володимир Володимирович Мельніченко показав живописні твори «Перше вересня» (200 x 350 см) та «Північне море» (150 x 250 см). Загалом

виставка налічувала 240 творчих робіт, народжених на Острові. Виставка була і досі залишається безпрецедентною. Кількість і якість виконаного затьмарила усі можливі уявлення про дипломну роботу. Митці довели, що зі студентів-дипломників вони перетворилися на дорослих, потужних, сформованих художників. Комісія у складі О. Пащенко, М. Дерегуса, В. Касіяна, Т. Яблонської, С. Григор'єва, О. Шовкуненка, К. Трохименка присудила АРВМ найвищу оцінку за обидва дипломи. Розпочиналося доросле життя.

Диплом художнього інституту вирішував багато проблем, але не всі. Заробляти гроші треба було самим, а в ті часи усі заробітки були державними. Художніх салонів та галерей, зрозуміло, не було. Основним заробітком була співпраця з видавництвами. Закупки з художніх виставок траплялися, але переважно закупали роботи провідних майстрів. Навесні 1957 року Ада Рибачук закінчує живописний твір «Юнга». На шостому Всесвітньому фестивалі молоді та студентства в Москві твір української художниці було удостоєно срібної медалі. Це була дуже вагома перемога, адже у конкурсі брали участь усі союзні республіки, і творів на виставці було дуже багато. Серед кількох сотень творів молодих митців Ада завоювала друге місце. У наступні три роки твір експонувався практично в усіх столицях європейських країн. Старт був дуже вдалим. Країна відбудовувалася після Другої світової війни і здавалося, що молодим митцям, які тяжіли до монументального мистецтва, роботи і замовлень буде вдосталь. Напевне, умовно розділяючи творчий шлях зіркової пари, межу шістдесятих можна вважати першим періодом творчого життя митців. Їхні долі напрочуд споріднені від народження, а мистецькі уподобання, поступ виявилися спорідненими, чого практично не відбувається серед потужних творчих особистостей. Від першого спільного відрядження до Далекої Півночі і до останнього часу митці працювали разом, доповнюючи мистецькі здобутки одне одного. Творчий почерк кожного залишився індивідуальним. Перший період творчості майстрів був надзвичайно важливим, оскільки сформував безпрецедентний творчий тандем, який виявив спільне бажання до невпинної мистецької роботи.

Тож, образотворча місія АРВМ у системі вітчизняного мистецького супротиву, полягала в абсолютизації внутрішнього сумління, у неможливості миритися з фальшю і неправдою, у бажання відчувати себе вільною людиною-творцем. Ця внутрішня потреба свободи, бажання бути особистістю, а не складовою біомаси штовхало художників на важку й безкомпромісну стежину одвічного бунту і супротиву системі.

АРВМ інтуїтивно та підсвідомо були носіями справжніх філософських (а не профанованих) постмодерністських підходів. Такий «інтуїтивний постмодернізм» зосереджений у перелічених нижче головних характеристиках мистецького напрямку, прямо присутній у творчості АРВМ. Це: сповідування культу незалежної особистості; потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого; прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом діаметрально протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій; розуміння реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу; використання підкреслено ігрового стилю; зумисне химерне переплетення різних стилів; суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжетні алюзії; пародія, іронія та гротеск.

Дослідження витоків генеалогічної пам'яті АРВМ (через призму біографічних паралелей та саморефлексії); особливостей публічного та приватного життя; ідейних та духовних джерел творчості; реальної та номінальної само ідентифікації — дозволило перейти від локального мистецтвознавчого аналізу до широкого культурологічного дискурсу. АРВМ постають в українському мистецтві як феноменальне явище. Їх творчий досвід постає ілюстрацією для характеристики стосунків митця із тоталітарною владою. Причому, це стосунки не дисидентів чи політичних борців, це стосунки митців, що висловлювали свою незгоду шляхом творення нарративних образів у різних видах і жанрах мистецтва. Знайомство із життєвим та творчим доробком АРВМ, тоталітарним середовищем «епохи відлиги та епохи застою», у яких зростали і мужніли творчі особистості художників, дало змогу не тільки здійснити широкий аналіз мистецького

супротиву, але й дослідити метафізику українського мистецтва даного періоду загалом. Тоталітарне суспільство активно займалося впровадженням моделі суспільної поведінки, в результаті якої члени суспільства контролювали один одного шляхом заохочення чи несхвалення. Яскраві мистецькі особистості, у таких умовах, перебувала під «збільшуваним склом» не тільки партійних і каральних державних органів. Вони, відповідно, потрапляли у середовище тотального переслідування з боку обивателів і колег по мистецькому цеху. У силу своїх особистісних характеристик, АРВМ обрали шлях «активного захисту». Спільне творення художників у так званому «спільному часі» — було запорукою взаємного духовного збагачення і непроминучих мистецьких пошуків візуального та пластичного вирішення новонароджених ідей. Мистецтво слугувало для художників потужним інструментом філософування. Кожен твір — то бажання створити певний мікрокосм, а не передати якусь конкретну життєву ситуацію. За що б не бралися АРВМ — вони зображали феномен життя чи смерті як цілісну органічну систему. Той факт, що художники не увійшли до «системи» визнаних і обласканих владою митців, вивільнило їм простір для творчості. Для творчості АРВМ характерне трансцендентне навантаження робіт, збагаченість змістовними пластами їхньої концептуальної ваги. Іноді ця «вага» була настільки незрозуміла тогочасному соціуму, що викликала не просто негативізм і несприйняття, а й відторгнення. Автори залишалися вірними тільки своїм власним ідеалам, що продовжувало непокоїти «систему» і врешті-решт, це протистояння концептуальних та онтологічних засад призвело до фізичного знищення творів, як до акту вандалізму, до якого «система» вдавалася у крайньому випадку — за відсутності будь-яких інших аргументів.

Мистецький супротив шістдесятництва став своєрідним «тестом на сумління». Творити так, як велить серце, а не так, щоб виграти собі якість дивіденди — ось сутність категорії творчої свободи. «Сумління в цьому розумінні є шляхом до самого себе, пізнанням себе та само ідентифікацією, виявом автентичної природи особистості, а не заклик до абстрактного

добра. Тут категорія сумління нерозривно пов'язана з категорією свободи. Адже, стаючи «як усі», людина втрачає свою особистість, а отже, і свободу, і стає анонімною частиною безликого людського конгломерату. Ада Рибачук і Володимир Мельниченко не погодилися на таку «почесну роль» у радянському суспільстві. Вони вчинили відчайдушно і безнадійно, але так, як підказувало їм серце і сумління. Відмовившись грати на кону жодного партійно-політичного театру, вони добровільно і незалежно подалися туди, де могли втілити свою нестримну творчу силу разом з нездоланною жагою творити своє мистецтво, слухаючись лише власного генія та натхнення [21, с. 9]. Таким чином, період 1960-х років в історії українського мистецтва складний і неоднорідний. Неоднозначність рішень тодішнього керівництва, незрозуміння багатьох аспектів у культурному полі у наступному періоді 1970-х призвели до фізичного знищення багатьох прогресивних творів вітчизняного мистецтва. Тому слід привертати увагу мистецтвознавців і культурологів до співпраці з митцями того покоління, а також з прямими та дотичними документами тієї пори. Монументально-пластична унікальність новаторських пошуків АРВМ полягає в наступному: їх творчість як монументалістів демонструвала прагнення до свободи, пропагувала цінність кожної людської особистості, що у суспільстві, орієнтованому на «не стоянні перед ціною», само по собі було крамольним, неприйнятним і диким. Твори на десятиліття випередила свій час, так само як її автори — АРВМ — піднесли себе своїми творінням над часами і просторами.

Концептуальні засади монументальної творчості АРВМ з самого початку розходився з уявленнями про монументальне мистецтво представників радянської влади. «Творчі жести Рибачук і Мельниченка викликали шок, захоплення і острах у ті знамениті шістдесяті, — писав про них Юрій Ілленко, — Адже за тих часів крок убік від соцреалізму вже вважався втечею, стріляли без попередження. Та й втекти, в принципі, було нікуди. «Залізна запаона» була пиловологонепроникна, щілини були ретельно зашпакльованими мізками тих, хто мислив інакше, й зверху красиво свіжопофарбована лауреатами

соцреалізму ... Свободу творчості було здобуто ціною аскези, пекельної праці і волі, яка зматеріалізувалася... Для мене Ада і Володя, наче дві ними витворені скульптури, манячать десь там, де кінчається земля, на недосяжній височині, на самій вершині бетонного кургану...» [94, с. 9].

Таким чином, представники мистецького супротиву АРВМ не дивлячись на свою щирість, поставали в офіційному дискурсі 1960-х уособленням абсолютного зла для системи соцреалізму. А оскільки, періодична преса була не тільки єдиним джерелом і рупором, але й могутнім інструментом впливу на соціум в той час, то завдяки публікаціям в пресі і формувався позитивний чи негативний образ конкретних представників мистецької інтелігенції.

Творчість А. Рибачук та В. Мельниченка відкривала новий етап у становленні і розвитку мистецького супротиву в Україні наприкінці 1950-х і до початку ХХІ ст.

ВИСНОВКИ

1. Соціокультурні процеси, що супроводжували художнє життя України другої половини ХХ століття, активно демонстрували становлення і розвиток різноманітних форм мистецького супротиву. У роботі встановлено термінологічну відповідність цих форм, типологізовано обставини, що були чинниками переходу митців у середовище нонконформістів. У результаті критичного аналізу літературних джерел встановлено, що у загальній періодизації мистецького супротиву, творчість митців А. Рибачук і В. Мельниченка розглядається тільки як епізод шістдесятництва, не включаючи в себе попередній «мистецький десант» авторів на Крайню Північ у 1950-і, як своєрідний виклик тоталітарній системі. В мистецтвознавчих публікаціях і дослідженнях відсутній розгляд історії творчого становлення художників на різних етапах та не показана залежність характеру творчості від оточуючого середовища та соціокультурних умов з поправкою на тоталітарність системи, у якій їм довелося творити. У науковій літературі практично відсутній аналіз особливостей формотворення та застосування виражальних засобів А. Рибачук і В. Мельниченка. У висвітленні творчості цих митців переважає публіцистичний підхід. Опубліковані на сьогоднішній день, праці носять характер загально-теоретичних, фрагментарних підходів до вивчення їх творчості. У роботі здійснено теоретично-термінологічний аналіз мистецького супротиву і розглянуто місце у ньому художників А. Рибачук та В. Мельниченка. Особливості їх мистецького супротиву полягають у репрезентації особливого формату даного явища – супротив у формі активного самозахисту. Своєю творчістю митці доводили право на авторську форму реалізації у мистецтві. А. Рибачук і В. Мельниченко не намагалися змінити існуючу систему, вони прагнули довести цій системі власну мистецьку правоту. У роботі уточнено періодизацію мистецького супротиву в Україні та доведено, що творча

активність А. Рибачук та В. Мельниченка з середини 1950-х становить нижню межу «другої фази» мистецького супротиву.

2. На основі здійсненого мистецтвознавчого аналізу, систематизації, узагальнення джерел і матеріалів, та з використанням авторських підходів, визначено й проаналізовано основні етапи та форми становлення й розвитку мистецького супротиву в Україні як феномену художньої культури. Обґрунтовано культурологічну сутність та критерії віднесення митців та їх творів до когорти «нонконформістських», прослідковано, які умови сприяють збуренню у середовищі художників бунтарського стану «незгоди та супротиву». Доведено, що використання терміну «мистецького супротиву» для характеристики явища незгоди з тоталітарними установками, що базується на свободі творчого самовираження митця — є найбільш чітким, повним і логічно обґрунтованим. Використання терміну «мистецький супротив» можливе поряд з іншими поняттями, близькими за змістом. Однак, у контексті дослідження зазначених явищ, поняття «мистецький супротив» найбільш повно і широко відображає цілісну сутність аналізованих мистецького явищ. Дослідження творчості художників А. Рибачук та В. Мельниченка дало підстави зробити висновки про те, що активізація «атмосфери творчої незгоди» залежить від комплексу чинників, серед яких: бажання до вільного формотворення і самовираження митця шляхом візуальних засобів художнього твору; несприйняття канонів і правил соцреалізму; інтуїтивне відчуття художниками новизни існування постмодерністських процесів.

3. Завдяки вивченню та аналізу історичних шляхів та методологічних засад становлення мистецького супротиву на прикладі творчості художників А. Рибачук та В. Мельниченка у системі радянського тоталітаризму, підтверджено, що чинниками, що зумовили появу даного культурного феномену у другій половині ХХ ст. були: послаблення ідеологічного диктату радянської тоталітарної машини в епоху «відлиги» та «застою», зростаюча зацікавленість молодих митців загальносвітовими мистецькими процесами та бажання торувати власний шлях у мистецтві. Визначено, що причинами, які

спричинили перехід художників А. Рибачук і В. Мельниченка, вихованих радянською системою у стан «незгодних» були особистісні якості характеру митців, а також тиск, викликаний появою критичних статей у радянській періодиці. Важливим чинником формування творчих особистостей постало бажання віднайти «власну ідентичність» шляхом тривалих творчих експедицій за Полярне коло. Встановлено, що формат «творчої експедиції» бере початок від перших поїздок А. Рибачук та В. Мельниченка на О. Колгуєв. У роботі подано осмислення художниками сутності національної ідентичності північних народів у системі крос-культурних взаємодій, що знайшло відображення у живописних, графічних творах 1950 – 2000 рр.

4. Систематизація та структурування особливостей творчих здобутків художників А. Рибачук та В. Мельниченка у сфері монументального живопису, пластичних мистецтв, художньої кераміки, дали змогу зробити висновки, що художня творчість митців носила характер інноваційного підходу до мистецтва: вони постійно експериментували з формою та наповненням цієї форми концептуальними ідеями, здійснювали важливі пошуки у образному відображенні ідеї та застосуванні виражальних засобів. Доведено, що інноваційні підходи у галузі художньої кераміки відобразились у монументальних творах (цикл «Бронзові образи», «Арлекіни») та у формі «чаш-послань»

5. Дослідження особливостей творчого шляху А. Рибачук та В. Мельниченка, у тоталітарному середовищі України другої половини ХХ ст., дало змогу виявити чинники впливу творчості цих художників на розвиток сучасного мистецтва в Україні, а саме на розвиток монументального мистецтва, а також на процес синтезу мистецтв (графіка, скульптура, живопис, художня кераміка). Реалізація монументальних проектів, пов'язаних з комплексним підходом до організації простору знайшла своє відображення у «новобудовах 1960-х»: Київському автовокзалі та Палаці піонерів. Встановлено, що прогресивні ідеї та досвід послідовників мистецького супротиву вплинув на подальший розвиток українського мистецтва.

Виконана праця не вичерпує усіх аспектів проблеми мистецького супротиву у творчості А. Рибачук та В. Мельниченка в Україні другої половини 1950-х — 1980-х. До перспективних напрямів подальших досліджень слід віднести більш глибоку розробку теоретичних та методологічних аспектів дослідження феномену мистецького супротиву, як явища загалом і різноманітних його проявів зокрема, та більш детальне вивчення монументальної спадщини А. Рибачук та В. Мельниченка. Детального вивчення потребує також дослідження знищених барельєфів меморіального комплексу «Парк Пам'яті на Байковому кладовищі» як окремої яскравої сторінки творчості митців, та соціокультурних умов за яких стало можливим знищення монументальних творів художників, а також подальше дослідження творчості окремих художників у системі означеного культурологічного феномену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства [Електронний ресурс] / Е. Аккаш // Сучасне мистецтво. — 2013. — Вип. 9. — С. 5–11. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/S_myst_2013_9_3.pdf
2. Аксютин Ю.В. Хрущевская «оттепель» и общественные настроения в СССР в 1953-1964 гг. [Текст] — / Аксютин Ю. /М.: РОССПЭН, 2004. — 488 с.
3. Алексеева Л.М. История инакомыслия в СССР: Новейший период [Текст] / Алексеева Л.М.; Моск. группа содействия выполнению Хельсинкских соглашений (МХГ). —/М.: РИЦ «Зацепа», 2001.— 382 с.
4. Амброз О. Стіна Шредінгера Або пропозиція, що може допомогти Кличку виграти наступні вибори мера [Електронний ресурс] Режим доступу : <http://tsn.ua/blogi/themes/zhittya/stina-shredingera-406700.html>
5. Асеев Ю., І. Ігнаткін. Бібліотека з питань мистецтва: Архітектура. [Текст] – / Асеев Ю.І. / К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961.– 38 с.
6. Арендт Х. Люди за темних часів [Текст]. / Ханна Арендт — Київ : Дух і Літера, 2008. — 318 с.
7. Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. [Текст] // Зб. Мистецтво і сучасність— К. : Наукова думка, 1980. — С. 5–21.
8. Афанасьєв В.А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років / В. А. Афанасьєв.– Київ : Мистецтво, 1984. – 224. – іл..
9. Баран В. К. Україна 1950 — 1960-х рр. : еволюція тоталітарної системи. Україна 1950–1960-х рр. : еволюція тоталітарної системи [Текст] / В. К. Баран ; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів : [б.в.], 1996. — 447 с. — ISBN 966-02-0094-3

10. Баран В. К. Україна: новітня історія (1945–1991). [Текст] — Львів, 2003. — 312 с
11. Баран В. К., Даниленко В. М. Україна в умовах системної кризи (1946–1980-і рр.) / В. К. Баран, В. М. Даниленко. — [Б. м.] : [б.в.], 1999. — 303 с.: іл. — ISBN 966-7217-24-8
12. Белічко Ю. Тема — ідея — образ : Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). [Текст] — К. : Наукова думка, 1975. — 278 с.: іл.
13. Блюм А.В. Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929–1953. [Текст] — СПб. : Академический проект, 2000. — 312 с
14. Борисова І. Паузи в розмові [Текст] // Вечірній Київ. — 2 вересня 1959. — С. 1
15. Бродский Б. Художник и город. [Текст] — М., «Искусство», 1965. — 212 с., ил.
16. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. [Текст] — М. : Новое литературное обозрение, 1998. — 2-е изд, испр. — 359 с. : ил.
17. Ведін Вс. Справа № 66 [Текст] / В. Ведін — // Київська правда. — 26 липня 1959 р. — с. 4
18. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод : Формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930 — 1950) // Український театр ХХ століття. [Текст] — К., 2003. — С. 276 — 321
19. Вишеславський Г.А., Сидор-Гібелінда О.В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. [Текст] — Париж — Київ, 2010. — 416 с.
20. В гостях у «Робітничої газети» [Текст] // Робітничка газета, № 31 (944). — 7 лютого 1960 р. — С. 4
21. Вількос Ю.М. Майстерня Ади Рибачук і Володимира Мельниченка — духовна «батьківщина» шістдесятництва» [Текст] // Дипломна робота. 2001 рр. ПА АРВМ

22.Вилково — українська Венеція на плавнях Дуная [Електронний ресурс] [[http://tripua.info/index.php?page=rest&op=readArticle&id=168&title=ru-Vilkovo - ukrainskaja Venecija na plavnjah Dunaja](http://tripua.info/index.php?page=rest&op=readArticle&id=168&title=ru-Vilkovo_-_ukrainskaja_Venecija_na_plavnjah_Dunaja)]

23.Виставка кийського неомодернізму [Електронний ресурс] [<http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-кийського-нео/>]

24.Власть и диссиденты: из документов КГБ и ЦК КПСС/ Коллектив. автор: Архив нац. безопасности при Университете Д. Вашингтона (США) и Моск. Хельсинкск. Группа; Подг. Алексей Макаров. [Текст] — М. : МХГ, 2006.— 280 с

25.Герасимов С.В. Из речи на Втором Всеукраинском съезде советских художников [Текст] // Правда. — 11 апреля 1963 г. — С. 2.

26.Говдя П.И. Украинское советское изобразительное искусство [Текст] / П.И. Говдя. — Киев : Держ. вид-во образ. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960. — 50 с., ал.

27.Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом : Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. [Текст] — Львів, 2001;

28.Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Соцреалистический канон. Сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. [Текст] — СПб., 2000. — С. 134–145.

29.Горова Н. Ада Рибачук, Володимир Мельніченко (АРВМ) як приклад відданості обраному шляху : Становлення творчих особистостей (1950–1960–ті) [Електронний ресурс] / Н.Горова // Мистецтвознавство України. — 2014. — Вип. 14. — С. 41-48. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2014_14_8 8 с.

30.Горова Н. Авангардні об'єкти кийських новобудов початку 1960-х : Автовокзал і Палац піонерів (участь художників) [Електронний ресурс] / Н. Горова // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. — 2014. — Вип. 10. — С. 65–72. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2014_10_10 8 с.

31.Горова Наталія. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: Межа 1960-х // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознав. і культурології [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В.Д. Сидоренко (голова редкол.), О.О. Роготченко (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. гол. ред.) та ін. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — 320 с. : іл. — ISSN 2309-7752 — С. 38-50 (12 с.)
Режим доступу http://www.mari.kiev.ua/MIST_11-2015%20_145x201%20mm%20-%20doublepage.pdf

32.Горова Н. Мистецькі інтенції спротиву офіційній культурно-ідеологічній доктрині наприкінці 1950-х у творчості Ади Рибачук і Володимира Мельниченка // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : А.В. Чебикін (голова редкол.), О.К. Федорук (гол. ред.), М.І. Яковлев (заст. гол. ред.) та ін. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 15. — 200 с. : іл. — ISSN 2309-8155. С. 33–49. — 2015.

33.Горова Н. Творчість «перших нонконформістів 1950-их: Ади Рибачук і Володимира Мельниченка: історіографічне та джерельне підґрунтя // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник [Текст] / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; редкол. : В.Д. Сидоренко (голова редкол.), О. К. Федорук (гол. ред.), А.О. Пучков (заст. гол. ред.) та ін. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 11. — 320 с. : іл. — ISSN 1992-5514. С. 84-96.

34.Горова Н. Особливості художньо-пластичних пошуків у творчості АРВМ (Ади Рибачук та Володимира Мельниченка) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [Текст] — № 4. — 2016. — С. 15–21.

35.Горяева Т.М. Политическая цензура в СССР. 1917–1991. [Текст] — М. : РОССПЭН, 2002. — 398 с.-

36.Гройс Б. Утопия и обмен. [Текст] —М. : Знак, 1993. — 374 с.

37.Гройс Б. Комментарии к искусству. [Текст] — М. : Художественный журнал, 2003. — 174 с.

38.Гройс Б. Полуторный стиль : соцреализм между модернизмом и постмодернизмом [Текст] // Соцреалистический канон. Сб. ст. под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб., 2000. — С. 109–118.

39.Довідник Національної спілки художників України [Текст] / Національна спілка художників України ; Гол. ред. І.М. Волощук ; Упоряд. О. Федорова, О.Ю. Цибульський . — Київ : Видання Національної спілки художників України, 2013 . — 615 с. : портр.

40.Ерофалов-Пилипчак Б. Архитектура советского Киева. [Текст] — К. : А + С, 2010. — 640 с.; илл. [ISBN 978-966-8613-53-1](#)

41.Жулинський М. Люди, що вирвались із обмежень звичності: Українська інтелігенція періоду хрущовської «відлиги» [Текст] // Літературна Україна. — 1996. — 26 вересня.

42.Заплотинська, Олена Олександрівна. «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960 — 1970-х рр. в Україні [Текст] / О. О. Заплотинська // Український історичний журнал. — 2006. — № 1. — С. 145–157.

43.Заплотинська О. Українське шістдесятництво: визначення дефініцій та історіографія проблеми [Текст] // Український історичний збірник (2002).— К. : Інститут історії України НАН України, 2003. — Вип. 5. — С. 448–458.

44.Заплотинська О. Літературно-мистецьке життя України в дзеркалі партійної політики 1960-х років [Текст] // Україна ХХ ст.: Культура, ідеологія, політика: Зб. ст. — К. : Інститут історії України НАН України, 2005. — Вип. 8. — С. 304–317.

45.Заплотинська О. Літературно-мистецький простір 1970-х : Політика партії та інтелектуальний нонконформізм [Текст] // Україна ХХ ст. : Культура, ідеологія, політика: Зб. ст. Вип. 9. — К.: Інститут історії України НАН України, 2005. — С. 405–419.

46.Заплотинська О. «Формалізм чи новаторство?» Інтелектуальний нонконформізм в офіційному дискурсі 1960–1970-х рр. в Україні [Текст] // Український історичний журнал. — 2006. — № 1. — С. 145–157.

- 47.Іванова О. Феномен внутрішньої еміграції / Олена Іванова. // Соціальна психологія. — 2004. — №1. — С. 57.
- 48.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 6 жовтня 2014 року // ПАА
- 49.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 11 травня 2015року // ПАА
- 50.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 13 травня 2015року // ПАА
- 51.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 14 травня 2015року // ПАА.
- 52.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 9 вересня 2015року // ПАА запис 109.
- 53.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Володимиром Мельниченком від 15 липня 2016року // ПАА.
- 54.Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Михайлом Криволаповим від 13 травня 2016 року. // ПАА.
55. Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Зоєю Стреловою від 10 серпня 2015 року. // ПАА.
56. Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з Ольгою Петровою від 13 травня 2016 року. // ПАА.
57. Інтерв'ю автора дисертації Н. Горової з О.Горовою від 10 березня 2014 року. // ПАА.
- 58.Історія українського мистецтва : у 5 т. [Текст] / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. — 1048 с.
- 59.Історія українського мистецтва: У 6 т. Т.6 [Текст] / Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в місті Києві державного комітету цивільного будівництва та архітектури при держбуді СРСР ; АН УРСР. — К.: Голов. Ред. УРЕ, 1968. — Т.6. — 451 с. : іл.

- 60.Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы [Текст] / Сост. Е.С.Афанасьева, В.Ю.Афиани (отв. ред.).– М. : РОССПЭН, 1998.– 552 с.
- 61.Ибрагимов, Глеб Эдуардович. Конформизм и нонконформизм как социокультурные феномены : автореферат дис. ... кандидата социологических наук : 22.00.08 / МГУ. — Москва, 1993. — 19 с.
- 62.Илюхина Л. Энгелина Буряковская: Творчество в контексте личности и личность в контексте творчества / [Текст] // Любовь Илюхина. — Львов : Инициатива, 2006. — 288 с
- 63.Касяян В. «Захоплює саме життя» [Текст] / В.Касяян // Вечірній Київ — 3 серпня 1963 . — С. 3
64. Касяян В. О нашем призвании [Текст] / В.Касяян // Правда, № 166 — 15 червня 1965. — с.1
- 65.Касяян В. На всю силу таланту [Текст] //Радянська культура. — 11 квітня 1963. — С. 3
- 66.Касяян В. Чуття нового, сучасного [Текст] // Радянська культура. — 11 вересня 1960. — С. 1
- 67.Касяян В., Дерегус М. Мистецтво не терпить шумихи [Текст] // Правда України. — 27 вересня 1959 р. — С. 4
- 68.Касьянов Г.В. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–80 рр. [Текст] — К. : Либідь, 1995. — 224 с.
- 69.Карогородський Р. Колючка тоталітаризму [Текст] / Р.Карогородський // Голос України. — 23 травня 1991р.
- 70.Колгуев — остров надежды // [Електронний ресурс] [<http://nvinder.ru/article/vypusk-no-80-19992-ot-25-iyulya-2013-g/1114-kolguev-ostrov-nadezhdy>].
- 71.Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х / О. Котова //Сучасне мистецтво. — 2013. — Вип. 9. — С. 55–60. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/S_myst_2013_9_9.pdf
- 72.Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні ХХ століття. [Текст] — К., 1997. — 180 с.

73. Крамола: Инакомыслие в СССР при Хрущеве и Брежневе. 1953–1982 гг. Рассекреченные документы Верховного суда и Прокуратуры СССР / Сост. В. А. Козлов, О. В. Эдельман, Э. Ю. Завадская; Под ред. В. А. Козлова, С. В. Мироненко. [Текст] — М.: Материк, 2005.— 430 с.

74. Кречмар Дирк. Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко. 1970–1985 гг./ Пред. К. Аймермахера; Пер. с нем. М. Г. Ратгауза. [Текст] — М.: АИРО—XX, 1997.— 316 с

75. Культура и власть от Сталина до Горбачева. Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964: Документы [Текст] / Сост. Е. С. Афанасьева, В. Ю. Афиани (отв. ред.). — М.: РОССПЭН, 1998.— 552 с

76. Курнос Ю. Инакомислення в Україні (60-ті перша половина 80-х років) [Текст] / Ю. Курнос — К. Либідь, 1994. — 184 с.

77. Лобановский Б. Б. Украинское искусство второй половины XIX — начала XX века / Б. Б. Лобановский, П. И. Говдя. — Киев: Мистецтво, 1989.— 204, с. ил.

78. Майкут В. Молитва серед ночі [Текст] / В. Майкут // Ukrainian. — 1997. — № 3. — С. 54–58.

79. Медведєва Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х років XX ст [Текст] / Медведєва Л. В. // Україна: національна ідея. — К., 2003. — С. 351–364.

80. Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. XX ст. [Текст] // Мистецтвознавчі записки 2002. — Вип. 1(2). — К., 2002. — С. 100–115.

81. Медвідь Л. Нонконформізм як явище культури 60-х років [Текст] / Медвідь Л. // Сучасність. — 2002.— № 12. — С. 132–139.

82. Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. XX ст. [Текст] / Л. Медведєва // Мистецтвознавчі записки 2002. Вип. 1(2). — К., 2002. — С. 100–115;

83.Медведєва Л. В. Сильова еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60–80-х рр. ХХ ст. : Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. — К., 2003. — 174 с.

84.Мельниченко В.В. Крик птаха III. Ада. Неспинна і нескорена [Текст] / В. Мельниченко – К.: АДЕФ—Україна. — 2011.– 356 с.; іл.

85.Мельниченко В.В. Крик птаха IV. Ми — про свій острів [Текст] / В. Мельниченко – К. : АДЕФ-Україна. — 2012.– 208 с.; іл.

86.Мельниченко В.В.Запахи землі [Текст] / В. Мельниченко.— К. : АДЕФ-Україна. — 2010.– 140 с.; іл.

87.Мельниченко В.В. Крик птаха VI. Бабине літо [Текст] / В. Мельниченко – К.: АДЕФ-Україна. — 2014. — 208 с.; іл.

88.Местечкин Г. Сила крылатой мечты [Текст] / Г.Местечкин // Сталинское племя, — 25 августа 1959. — С. 3

89.Местечкін Г. Щастя важких шляхів [Текст] /Г.Местечкін // Київська правда. — 16 серпня 1959. — С. 1

90.Мистецтво в умовах самовідтворення [Електронний ресурс] / М. Кабак // Art Ukraine. — 2013. — Режим доступу до ресурсу : <http://artukraine.com.ua/ukr/a/iskusstvo-v-usloviyah-samovosproizvedeniya/#.V2XD0fmLTIU.8>.

91.Муратова О. В. Історична трансформація методу соцреалізму в період «відлиги» [Текст] / О. В. Муратова // Наукові праці : науково-методичний журнал. — Т. 129. — Вип. 116. Історія. — Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. — С. 42-49.

92.Нисский Г. Ада Рыбачук [Текст]/ Г.Нисский // Дружба народов. — № 8, — 1960. — С. 2

93.Невежество? Нет, хуже.. [Текст] // Литературная газета, № 37. — 26 марта 1960 г. — С. 5.

94.Нестерова Д. Странные люди [Текст] / Д. Нестерова // Академия июнь–июль — 1997. — С. 82–83.

95.Бонито Олива, Акилле. Искусство на исходе второго тысячелетия. Пер. Г. Курьерова; К. Чекалов [Текст] / А.Бонито Олива — М. : Художественный журнал, 2003. — 217 с. — (Классика современности). — ISBN 5901116097.

96.Пархоменко В. Майстер графіки [Текст] / В.Пархоменко // Вечірній Київ. — 9 січня 1971 р. — С. 2.

97.Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту [Текст]/ О.Пахльовська // Сучасність. — 2000. — № 4. — С. 65–84.

98.Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. : 3б. ст. [Текст] / НАУКМА. – К. : «КМ Академія», 2004. – 392 с.

99.Петрова О. Не только о Стене, но и о нас [Текст] / О.Петрова // Зеркало недели. — 04 вересня 1999 р.

100. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей [Текст] / Ольга Петрова ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2015. — 480 с. : іл., кольор. вкл. : ХІ с. ISBN 978-966-136-283-2.

101. Попович М. В. Нарис історії культури України [Текст] / М. В. Попович. — К. : Артеск, 1999. — С. 702, 704–705.

102. Приватний архів Ади Рибачук та Володимира Мельниченка.

103. Разумный В. О партийности искусства. Полемические очерки. [Текст] / В. Разумный // М.: Изобразительное искусство, 1971. — 198 с.

104. Ріпко О. О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. [Текст] — Л., 1996; 214 с.

105. Рибачук А.Ф., Мельниченко В.В. Крик птаха. V: Запахи землі. — [Текст] / А. Рибачук — К. : ВД. «АДЕФ-Україна», 2013. — 140 с., іл.

106. Рибачук А., Мельниченко В. Крик птаха. I: Бронзові Образи. Роздуми і надії авторів [Каталог] / А. Рибачук. — К. ВД. «АДЕФ-Україна», 2000. — 224 с.

107. Рибачук А., Мельниченко В. Крик птаха V: Проект «І у всіх птахів є свої улюблені місця» [Каталог] / А.Рибачук — К. ВД. «АДЕФ-Україна» , 2000. — 146 с.

108. Рибачук А. Архитектура и ритуал: размышление — пластика» [Текст] / А. Рибачук . — // Декоративное искусство СССР. — 1973. — № 8. — С. 17–21.

109. Роготченко О. О. Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму (1930–1950-ті) [Текст] / Олексій Роготченко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2014 : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2014. — Вип. 6 (17). — С. 143–148.

110. Роготченко О. О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України як модель нищення вільної думки) [Текст] / Олексій Роготченко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура : зб. наук. праць. — Х. : Вид-во ХДАДМ, 2015. — № 3. — С. 89–93.

111. Роготченко О. О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до і по воєнної доби СРСР–УРСР [Текст] / О. О. Роготченко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2014. — Вип. 14. — С. 169–174.

112. Роготченко О. О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х [Текст] / Олексій Роготченко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. — К. : Фенікс, 2015. — Вип. 15. — С. 103–110.

113. Роготченко О. О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій [Текст] / Олексій Роготченко // Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. — [Х.] : Акта, 2005. — Вип. 2. — С. 64–71.

114. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм [Текст] / Олексій Роготченко/ Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К. : Фенікс, 2007. — 608 с. : іл.

115. Роготченко О.О. Школа Михайла Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази [Текст] / Олексій Роготченко // МІСТ : Мистецтво,

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

116. Розенталь Б. Соцреалізм и ниццианство [Текст] // Соцреалистический канон/ Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб.: Академический проект, 2000. — С. 109–118.

117. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні. Середина 1950-х – початок 1990-х років / А. М. Русначенко. – К. : Вид-во ім. О.Теліги, 1998. – 720 с .

118. Селівачов М.Р. Декоративно–прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. [Текст]/ М.Селівачов — К.:Наукова думка, 1981. — 137 с.

119. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть [Текст] / В. Д. Сидоренко / ІПСМ АМУ. — К.: ВХ студію, 2008. — 188 с.: іл.

120. Сидоренко В. До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці [Текст] / В. Сидоренко // Сучасне мистецтво: Наук. зб. / ІПСМ НАМ України. — К.: Фенікс, 2012. — Вип. 8. — С. 309—320.

121. Скуратівський В. До однієї української монументальної трагедії [Текст] / В. Скуратівський // Сучасність. — 1997. — № 3. — С. 45–58.

122. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму [Текст] / Л. Смирна // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К., 2008. — Вип. 9. — С. 300–314

123. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм (Частина 1) [Електронний ресурс] / Л. Смирна // Art Ukraine. — 2016. — Режим доступу до ресурсу: <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkonformizm-chastina-1/#.Vq4BrTlnV19>.

124. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм (Частина 2) [Електронний ресурс] / Л. Смирна // Art Ukraine. — 2016. — Режим доступу до ресурсу : <http://artukraine.com.ua/a/ukrainskiy-misteckiy-nonkomformizm-chastina-2/#.Vq4SrbKLTIV>

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

126. Смирна Л. Іконографія нонконформізму [Електронний ресурс] / Л. Смирна // Мистецтвознавство України. — 2010. — Вип. 11. — С. 269–279. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mysu_2010_11_37.pdf

127. Смирнов И. Соцреализм: Антропологическое измерение [Текст] // Соцреалистический канон / Сб. статей под общей ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб.: Академический проект, 2000. — С. 16–27.

128. Скляренко Г. Відблиск великих ілюзій [Текст] / Г.Скляренко // Київ. — 2003. — № 6 — С. 183–187.

129. Скляренко Г. Між історією та географією (До питання періодизації українського мистецтва ХХ ст.) [Текст] // Студії мистецтвознавчі. — Київ : ІМФЕ, 2003. — № 3. — С. 7–15.

130. Смирна Леся. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму [Текст] / Л. Смирна // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К., 2008. — Вип. 9. — С. 300–314 .

131. Смирна Л. Іконографія нонконформізму [Текст] /Л. Смирна // Мистецтвознавство України. — 2010. — Вип. 11. — С. 269–279. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mysu_2010_11_37.pdf

132. Смирна Леся. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму [Текст] Л. Смирна // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. — К., 2008. — Вип. 9. — С. 300–314

133. Смирнова В. Художественная выставка открыта [Текст] / В. Смирнова // «Нарьяна Вындер». — № 202 (7749). — 13 жовтня 1959 р. — С 2.
134. «Советская Украина», художественная выставка. 1960. [Каталог] сост.: И. И. Верба, А. А. Зак, Ю. П. Пудов и др. — Київ : Держ. вид. образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1960. — 155 с. : ил.
135. Сучасність — душа мистецтва [Текст] // Мистецтво. — № 5. — вересень-жовтень 1959 р. — С. 3.
136. Сучасне мистецтво з України: виставка живопису—малюнків—скульптури / вступна стаття М. Мудрак. — Мюнхен; Лондон; Нью-Йорк; Париж, 1979. — С. 4.
137. Список виставок Ади Рибачук та Володимира Мельниченка за 1951—2017 рр. / ПАА.
138. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: філософія покоління як публічна свідомість [Текст] /Л.Тарнашинська // Сучасність. — 2005. — № 4. — С. 105-117.
139. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія [Текст] / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. — Київ : Абрис, 2002. — 742 с.
140. Цензура в Советском Союзе. 1917–1991: Документы / Сост. А.В. Блюм ; комм. В.Г.Воловников. / [Текст] / — М. : РОССПЭН, 2004.— 575 с
141. Шевченко Л. А. Хрущовська “відлига” у культурно-мистецькому житті України. М. С. Хрущов і Україна [Текст] /Л. Шевченко — К., 1995. — С. 113-120;
142. Шевчук О. А. Український національно-культурний рух (друга половина 50-х — початок 90-х рр. ХХ ст.) : Автореф. дис. ...к.і.н.: 07.00.01 — Запоріжжя, — 1998. — 18 с..
143. Українська радянська графіка [Текст] / Упорядник І.Врона — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. — 196 с.

144. Федорук О. Сонячний шлях свого земного великого[Текст] / О.Федорук // Література та життя. — 2011. — № 6–7. — С. 6–7.
145. Федорук О. К. Перетин знаку [Текст]: Вибрані мистецтвознавчі статті / [Текст] / О. К. Федорук; ІПСМ АМУ: У 3 кн. — К.: Видавничий дім А+С, 2006. — Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. — 260 с.: іл.
146. Федорук О. К. Перетин знаку [Текст]: Вибрані мистецтвознавчі статті / О. К. Федорук; ІПСМ АМУ : У 3 кн. — К. : Фенікс, 2007. — Кн. 2: Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. — 360 с: іл.
147. Федорук О. К. Перетин знаку [Текст]: Вибрані мистецтвознавчі статті / ІПСМ АМУ : У 3 кн. — К.: Інтертехнологія, 2008. — Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. — 416 с.: іл.
148. Фогель З. Стена и смысл [Текст] / З.Фогель// МАКСЛА — № 1. — 1967. — С. 21
149. Фогель З. Перед открытием выставки [Текст] / З.Фогель // Нарьяна Вындер № 190 (7737). — 26 вересня 1959 р. — С. 3
150. Титаренко О. Нефігуративний живопис (1950—90) / О. Титаренко // Українське мистецтво ХХ століття: [Каталог]. — К. : Асоціація артгалерей України, 1998. — С. 153—157.
151. Шаповал Ю. Україна. ХХ століття : Особи та події в контексті важкої історії [Текст] / Ю.Шаповалов — К. : Генеза, 2001. — 558 с.
152. Шліпченко С. Ю. Архітектурні принципи постмодернізму [Текст] / С. Ю. Шліпченко. — К. : Вид. Дім «Всесвіт», 2000. — 240 с. — укр.
153. Шевчук О. А. Український національно-культурний рух (друга половина 50-х — початок 90-х рр. ХХ ст.): Автореф. дис. ...к.і.н.: 07.00.01 — Запоріжжя, 1998.

154. Швидковский О. Прикованный прометей. Вступительная статья к монографии Ле Корбюзье Творческий путь [Текст] / О.Швидковский — М. : Стройиздат, 1969. — С. 13–20.
155. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта: бібліографія, документи, теорія [Текст] / Р. Т. Шмагало. — Львів : ЛНАМ, 2013. — 520 с. : іл.
156. Щеткина Е. Незаказанный памятник северному народу [Текст] / Е. Щеткина // Зеркало недели. — 29 марта 1997. — С. 3.
157. Юхимець Г. Українське радянське мистецтво 1941–1960 років [Текст] / Г. Юхимець. — К. : Мистецтво, 1983— 159 с.
158. Янко Д. Памятники и монументы Украины 1811–1982 [Альбом]/ Д. Янко. — К. : Мистецтво, 1982. — 263 с. : іл.
159. Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневем 1953–1970 гг. [Текст] / Вольфрам Эггелинг; [Пер. с нем. Л.Молчанов]; Ассоц. исслед. рос. о-ва XX века, Ин-т рус. и сов. культуры им. Лотмана при Рурском ун-те в Бохуме. — М. : АИРО-XX, 1999. — 310 с.
160. Bilocerkowycz Jaroslaw. Soviet Ukrainian Dissent. A study of political Alienation . — Boulder, London, 1988
161. Bonito Oliva, Achille. Minimalia Italian Vision In Century. — Mondadori Electa, 1999. — 245 p. — ISBN 8843571729.
162. Bonito Oliva, Achille; Vitta, Maurizio (Introduction by). Italian Architects. — L'Arcaedizioni, 2002. — 100 p. — ISBN 8878380989.
163. Bonito Oliva, Achille. The Ideology of the Traitor: Art, Manner and Mannerism Hardcover. — Electa, 2000. — 216 p. — ISBN 884356546X.
164. Bonito Oliva, Achille; Russell, Harriet. Art in Process. — Corraini Editore, 2010. — 144 p. — ISBN 8875702470.
165. Bonito Oliva, Achille. Encyclopaedia of the Word: Artist Dialogues 1968-2008. — SKIRA, 2010. — 414 p. — ISBN 8857204634.

166. Bonito Oliva, Lewitt, Sol; Achille; Abate, Claudio. *Installation & Performance Art: Photographs by Claudio Abate 1960 to Now*. — Photology, 2007. — 240 c. — ISBN 8888359184.
167. Bonito Oliva, Achille. *Braco Dimitrijevic / Cameron Dan; Martin, Jean-Hubert*. — Charta, 2006. — 400 p. — ISBN 8881585901.
168. Basquiat, Jean Michel; Bonito Oliva, Achille; Chiappini, Rudy. *Jean-Michel Basquiat*. — Skira, 2005. — 200 p. — ISBN 88-7624-264-3.
169. *Ukraine after Shelest / Edited by Bohdan Krawchenko*. — Edmonton, 1983. — P.52–72.
170. *Unofficial Art in the Soviet Union / Sjeklocha P., Mead I*. — Berkeley, Los Angeles, 1967.
171. *Parchomenko W. Soviet Images of Dissidents and nonconformists*. — New York, 1986. — P.140
172. *Farmer Kenneth C. Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era: Myth, Symbols, and Ideology in Soviet Nationalities Policy*. — The Hague — Boston, London, 1980. — P 126–129.
173. *Ukraine in the Seventies / Potichnyj Peter J*. — Oakville, Ontario, 1975. — P 120.