

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

КОРЧЕВИЙ МИКОЛА ОЛЕГОВИЧ

Допускається до захисту:
завідувач кафедри
д.і.н., професор
.....Темірова Н.Р.
« » 2023 р.

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ СПРОТИВУ
РАДЯНСЬКІЙ ВЛАДІ 1960 – 1980-Х РР.**

Спеціальність 032. Історія та археологія
Магістерська робота

Науковий керівник:
Пятницькова І.В., доцент кафедри
історії України та спеціальних галузей
історичної науки, к.і.н., доцент

Оцінка: / /
Голова ЕК:

д.і.н., проф. Степанчук Ю.С.

Корчевий М.О. Образотворче мистецтво як інструмент спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр.

Спеціальність 032 «Історія та археологія», ОП «Публічна історія». ДонНУ імені Василя Стуса, Вінниця, 2023.

У кваліфікаційній роботі проаналізовано образотворче мистецтво 1960 – 1980-х рр. під кутом зору його спротиву радянській системі та офіційно визнаному мистецькому стилю соцреалізму. У роботі висвітлено як в Україні зароджувався та розвивався нонконформізм. Простежено звернення митців до традиційного українського мистецтва. Охарактеризовано життєвий та творчий шлях митців 1960 – 1980-х рр.: Алли Горської, Опанаса Заливахи, Галини Зубченко, Стефанії Шабури, Галини Севрук, Івана Марчука.

Ключові слова: історія українського мистецтва, нонконформізм, образотворче мистецтво, «шістдесятники».

76 с., дод. 12. Бібліограф.: 72 найм.

Korchevyi M.O. Visual arts as a tool for resistance to the Soviet government in the 1960s – 1980s.

Specialty 032 «History and Archaeology», EP «Public History». Vasyl' Stus DonNU, Vinnytsia, 2023.

The qualification work analyzed the fine art of the 1960s-1980s from the point of view of its opposition to the Soviet system and the officially recognized artistic style of socialist realism. The work highlights how nonconformism was born and developed in Ukraine. The appeal of artists to traditional Ukrainian art is traced. The life and creative path of artists from the 1960s – 1980s is characterized: Alla Gorska, Opanas Zalivakha, Halyna Zubchenko, Stefania Shabura, Halyna Sevruck, Ivan Marchuk.

Keywords: history of Ukrainian art, nonconformism, fine art, «sixties».

76 p. add. 12. Bibliography: 72 items.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	10
1.1. Історіографія.....	10
1.2. Джерела.....	16
1.3. Методологія дослідження.....	21
РОЗДІЛ 2. НОНКОНФОРМІЗМ ЯК ПРОТИДІЯ РАДЯНСЬКОМУ РЕЖИМУ.....	25
2.1. Політика радянської влади у галузі образотворчого мистецтва	25
2.2. Поняття нонконформізму.....	33
2.3. Формування українського нонконформізму.....	38
РОЗДІЛ 3. НАПРЯМИ ПРОТЕСТНОГО МИСТЕЦТВА.....	42
3.1. Живопис.....	42
3.2. Мозаїки та вітражі.....	48
3.3. Гобелени.....	55
РОЗДІЛ 4. ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 1960 – 1980-х рр.	62
4.1. Алла Горська.....	62
4.2. Опанас Заливаха.....	66
4.3. Галина Севрук	71
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	77
ДОДАТКИ.....	83

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах війни Росії проти України потрібно розуміти, що боротьба з ворогом має комплексний характер. Вона виходить далеко за межі безпосереднього поля бою і охоплює всі сфери життя. Особливо відчутними є спроби країни-агресорки впливати на світогляд наших громадян, шляхом впровадження та поширення фейків в інформаційному просторі. Тому інформаційне протистояння є не менш важливим за безпосередньо військове протистояння.

Одним із засобів спротиву російській агресії, яка триває вже не одне покоління є мистецтво. Через художні засоби, образи, властивий лише йому символізм художники протистояли визнаним імперською, потім радянською, а зараз сучасною російською владою стилям, сюжетам наповненим змістовними ідеологемами абсолютно відірваними від реального життя та спрямованими виключно на виховання «правильної», безальтернативної у своєму мисленні особистості.

Показовим прикладом цього спротиву є покоління українських художників-шістдесятників, які творили у 1960 – 1980-х рр. Їх картини є не лише мистецьким здобутком України, а й світу загалом. Окрім творчої діяльності більшість із них вирізняє активна громадська позиція. Вони були громадськими діячами, членами «Клубу творчої молоді», який сформував рух шістдесятників та об'єднавши найкращих його представників. Саме це творче об'єднання згуртувало навколо себе спільноту художньої ідеї – нонконформізму.

Український нонконформізм своєю формою не вписувався у загальноприйнятий соцреалізм. З огляду на це, його представники постійно зазнавали критики збоку радянської влади. Оскільки не поділяла поглядів на

такий експериментальний стиль, що затьмарював ідеалізовані комуністичні ідеї.

Оголошена М. Хрущовим «відлига» суттєво не змінила ситуацію для митців, які не бажали дотримуватися офіційно визнаних сюжетних ліній та прийомів. Неофіційне мистецтво перебувало у підпіллі, таким чином не оголошено даючи виклик установленим правилам соцреалізму. Водночас демонструючи, що мистецтво має різні форми відображення та індивідуальності, які відмежовуються від радянського світобачення, що у свою чергу постійно спиралося на обмежене, безальтернативне сприйняття візуального мистецтва.

Радянська влада постійно намагалася знищити український нонконформізм. Напрямок не визнавав офіційнозакріпленого соцреалізму, слугував відповіддю на гіпертрофоване зображення радянської дійсності. Окрім того радянська система не могла прийняти те, що мистецький напрям, що формувався мав досить сильний прояв національної самоідентичності. Таким чином, він руйнував усі стереотипи радянської людини, яка звичайно була продуктом тотальної русифікації. Постійні обмеження та заборони з боку влади не давали просуватися українському мистецтву у більш публічні місця, на виставки, конкурси. Тим самим перерізаючи шлях для самореалізації митців у власних творчих ідеях. Але радянська влада не обмежилася закриттям доступу митців до публічного простору, вдаючись аж до цілеспрямованого переслідування, ув'язнення та насильства.

Але не дивлячись на це українські діячі цілеспрямовано не здавались режиму, продовжуючи свою справу. Залишаючись вірними своїй справі зберегти українську ідентичність у її зображувальній культурі.

Не зважаючи на історичне, мистецтвознавче значення теми образотворчого мистецтва як інструмента спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. вона залишається недостатньо дослідженою. Актуальність теми зумовлена її важливістю не лише у відтворенні історичного минулого, а й значима для національної самоідентичності, формування української

національної пам'яті, оскільки слугує прикладом боротьби за національні інтереси, супротиву проти системи шляхом мистецтва.

Об'єктом дослідження виступає українське образотворче мистецтво 1960 – 1980-х рр., як інструмент спротиву радянському режиму .

Предметом дослідження є ступінь вивчення проблеми в історичних та мистецтвознавчих працях; джерелознавча база; історія виникнення українського нонконформізму в 1960 – 1980-х рр.; його форми та види мистецтва: станковий живопис, монументальний живопис та вітражі. До предмету наукового дослідження кваліфікаційної роботи також належать представники українського образотворчого мистецтва 1960-1980-х рр. та їх творчий доробок; мистецькі засоби та прийоми супротиву офіційному мистецтву та радянській системі; прояви українських національних рис в образотворчому мистецтві 1960 – 1980-х рр.

Мета дослідження полягає в аналізі образотворчого мистецтва як інструменту спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр., визначенні шляхів та засобів протидії та проявів у мистецтві українських національних рис.

Відповідно до поставленої мети, були сформовані наступні **завдання**:

- виявити та проаналізувати існуючу наукову літературу та джерела з теми магістерської роботи;
- охарактеризувати політику радянської влади щодо образотворчого мистецтва;
- визначити напрями художньої діяльності українських митців початку 1960 – 1980 рр.;
- розкрити особливості українського нонконформізму, його сутність та методи зображення;
- охарактеризувати життєвий шлях та творчість представників художнього кола українських шістдесятників;
- визначити яким чином зображувалося незадоволеність через витвори мистецтва;

- висвітлити інструменти протидії мистецькими засобами радянській владі та існуючій системі;
- виявити та охарактеризувати прояви українських національних рис в образотворчому мистецтві початку 1960 – 1980 рр.;
- визначити історичне значення розвитку українського мистецтва досліджуваного періоду та його супроти радянській системі.

Хронологічні межі дослідження обумовлені його тематичною спрямованістю. Нижня межа умовно визначена 1960 р., коли у Києві був створений «Клуб творчої молоді», що став осередком зародження та розвитку українських шістдесятників, які заклали основи українського дисидентства. Серед їх представників були і художники, які у своїй творчості не наслідували соцреалізм, а намагалися формувати власний творчий підхід.

Верхня хронологічна межа визначена 1985 р., коли із запровадженням політики «перебудови» почали формуватися нові, більш ліберальні умови для розвитку мистецтва в Україні. В окремих сюжетах, пов'язаних із визначенням витоків нонконформізму та його впливу на подальший розвиток мистецтва, аналізі життєвого шляху митців робота виходить за хронологічні межі дослідження.

Територіальні межі дослідження відповідають території сучасної України. У магістерській роботі велику увагу присвячено містам у яких у досліджуваній період було зосереджено мистецьке життя. Серед них Київ, Львів, Одеса, Харків, де відбувається помітні події у спротиві радянському режиму шляхом мистецьких засобів. Також у кваліфікаційній роботі вказуються країни та міста пов'язані з перебуванням українських митців за межами своєї батьківщини. Зокрема, це території Радянського союзу, Австралії, США, Канади.

Наукова новизна у магістерській роботі пов'язана з тим, що у ній здійснено спробу, на основі комплексного аналізу наукової літератури та джерел, показати сутність українського образотворчого мистецтва початку 1960 – 1980 рр., як інструменту супротиву. У роботі відтворено основні методи

та засоби боротьби митців проти режиму і не тільки в плані своїх дій, а також методом відображення свого бачення ситуації.

Науково-практична значимість дослідження полягає у тому, що фактографічний матеріал та висновки роботи можуть використовуватись у подальших наукових дослідженнях визначеної теми, навчальному процесі. Зокрема, для підготовки загальних дисциплін, або спецкурсів з історії України, історії українського мистецтва чи руху шістдесятників початку 1960 – 1980 рр. Вони можуть бути використані для підготовки тематичних виставок та експозицій, екскурсій.

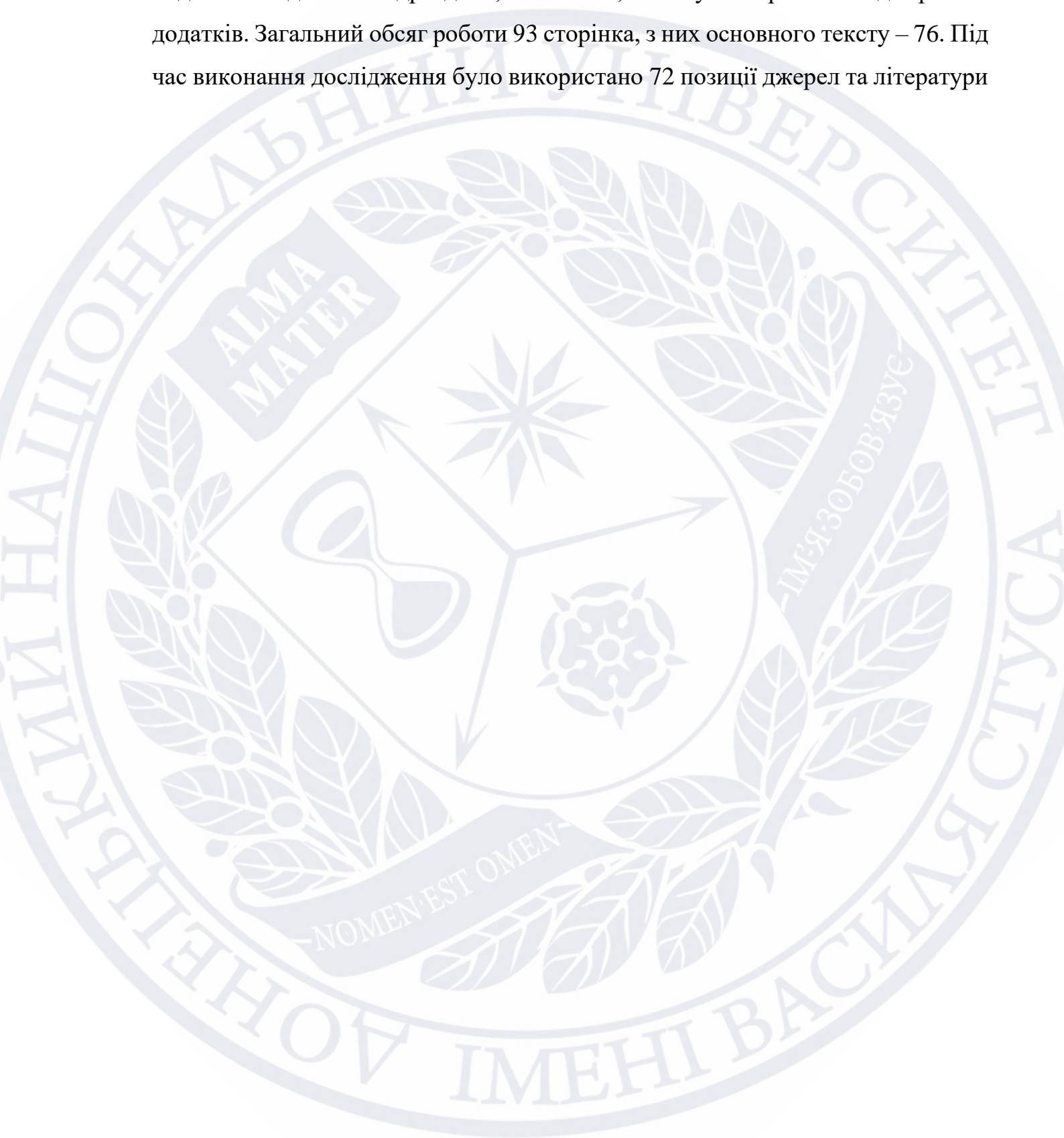
Науково-практична значимість дослідження також полягає у можливості використання результатів магістерської роботи у засобах масової інформації для підготовки передач, науково-популярних публікацій відповідного тематичного спрямування та сприяти популяризації історії українського мистецтва та його творів на широкий загал.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота пройшла апробацію. У 2023 р. було підготовлено наукову роботу на Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт з спеціальності «Історія». Представлена на конкурс робота пройшла I (університетський) етап. Проте II етап конкурс у зв'язку з воєнним станом не проводився.

За результатами дослідження було опубліковано дві статті у «Віснику студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса». Одна з них була присвячена постаті Казимира Малевича у сучасному мистецькому дискурсі (Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса. Том 1 № 15 (2023), С.37 – 40). Інша стаття «Український художній нонконформізм 1960–1980-х рр.» подана до публікації (Вісник студентського наукового товариства Донецького національного університету імені Василя Стуса. Том 2 № 16 (2023), С. 55 – 59).

Структура магістерської роботи побудована у відповідності до мети та завдань дослідження. Вона структурована за хронологічно-проблемним

принципом. Робота складається зі вступу, трьох розділів, які в свою чергу поділені на дев'ять підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи 93 сторінка, з них основного тексту – 76. Під час виконання дослідження було використано 72 позиції джерел та літератури



РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія

Особливість обраної для дослідження теми «Образотворче мистецтво як інструмент спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр.» полягає у тому, що вона комплексно не досліджувалася в історіографії. Матеріал, що слугує основою для її вивчення фрагментарний та розпорошений по різних виданнях. При цьому більшість матеріалу про українських художників-шістдесятників, їх біографію та аналіз творчості представлені у мистецтвознавчих дослідженнях.

Інтерес до теми образотворчого мистецтва 1960 – 1980-х рр. спостерігався вже після відновлення незалежності України. Очевидно, що відновлення української самостійності, оголошений курс на демократичний розвиток створювали зовнішні умови для незаангажованого, об'єктивного дослідження. З іншого боку існував суспільний, науковий запит на дослідження долі тих людей, які часто ціною власного життя та самопожертви виборювали право самостійного розвитку України.

Важливою передумовою появи наукових робіт з проблеми саме в цей час слугувало і те, що багато хто з представників українського шістдесятництва були ще живими. Таким чином науковці мали можливість особисто поспілкуватися з митцями. Що в свою чергу створювало широкі можливості для написання біографій видатних художників, введення каталогів їх робіт, які зберігалися у їх майстернях.

Якщо врахувати, що узагальнюючих праць, які безпосередньо відповідали заявленій темі магістерського дослідження немає, то варто розпочати історіографічний огляд із напрацювань присвячених українському образотворчому мистецтву 1960 – 1980-х рр. Серед них важливим є

дослідження Галини Скляренко під назвою «Українські художники: з відлиги до незалежності». Робота охоплює більш ширший період дослідження з детальнішим описом мистецьких творів художників та напрямів за якими вони працювали [64].

Сама Галина Скляренко досить відома постать у сфері сучасного мистецтвознавства. Вона старший науковий співробітник відділу візуальних практик, кандидат мистецтвознавства, провідна наукова співробітниця кількох інститутів, авторка кількох арт-проектів. При цьому вона вважає, що у мистецтва немає мети, воно не повинно виконувати виховну місію. Для Галини Скляренко важливо, аби мистецтво просто існувало. Адже мистецтво – це своєрідна культурна антропологія, через яку люди пізнають світ та самих себе.

Важливим дослідницьким колективним проектом, спрямованим на достеменно вивчення творчості художників-шістдесятників стала антологія «Мистецтво українських шістдесятників». Робота над книгою тривала два роки. Упорядники книги – молоді мистецтвознавці Ольга Балашова та Лізавета Герман. У складанні антології також взяли участь понад 70 мистецтвознавців, дослідників, колекціонерів, художників, їхніх родичів і друзів, інших фахівців [47]. Видання базується на 15 історіографічних документах про найвизначніших митців 1960-х років у Києві, Львові, Одесі, Ужгороді та Харкові.

Тематичні статті доповнюють текст про «офіційні» мистецькі практики, що набули в цей період значного поштовху до формального оновлення: графіка, монументальне мистецтво, скульптура. Кілька історичних і теоретичних статей на початку книги, а також у заключному розділі присвячені літературі, академічній музиці, кінематографу та архітектурі досліджуваної доби, закладаючи ширшу культурну основу для розуміння художнього процесу [11].

Автори антології Ольга Балашова та Лізавета Герман є сучасними українськими мистецтвознавицями. Перша з них є кураторкою проектів

неформальної мистецької освіти. Кандидат філософських наук, заступник директора відділу розвитку Національного художнього музею України. Сфера її наукових інтересів зосереджена на мистецтві нових медіа, мистецькій культурі Західної Європи ХХ– ХХІ ст., радянському неофіційному мистецтві [8].

Лізавета Герман також належить до сучасних професійних мистецтвознавців. Вона є арт-критиком, кандидатом мистецтвознавства, співкураторкою галереї «Оголена кімната». Вона разом із Марією Ланько заснувала дослідницьку медіа-платформу Open Archive. Лізавета Герман вивчає історію кураторських та художніх виставок у міжнародному та українському мистецькому світі, а також неофіційне радянське мистецтво [17].

Згадані наукові роботи здебільшого ґрунтуються на загально прийнятих базах відомостей про мистецтво шістдесятників та життєвий шлях діячів і те як вони працювали у час постійних заборон.

Водночас, існують також праці у яких більш заглиблено досліджується явище українського нонконформізму з різних сторін його прояву. Такі праці умовно відносяться до категорії робіт, які присвяченні руху шістдесятництва, бо сам український нонконформізм є невід’ємною частиною цього явища.

Широкою дослідницькою опцією відрізнявся сучасний український мистецтвознавець Орест Голубець. Для його робіт характерний особливий історичний нахил, оскільки дослідник аналізує розвиток українського мистецтва, його напрями та стилі, що існували в той чи інший час. Орест Голубець є автор понад 350 публікацій в українських та зарубіжних періодичних виданнях, альбомах, збірниках і каталогах. Його робота «Українське мистецтво ХХ століття» є комплексною, узагальнюючою науковою роботою, що містить у собі висвітлення широкої проблематики українського мистецтва на протязі цілого століття. У праці змістовно описується вся концепція образотворчості на теренах України [20].

До історіографічних робіт слід віднести праці спрямовані на дослідження сучасного мистецтва, що вирізняються високим ступенем академічності. До таких праць належать «Нариси з історії українського образотворчого мистецтва ХХ ст.» [58]. Фактично ця робота є підсумком наукового дослідження розвитку українського образотворчого мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Видання складається із двох книг.

У першій книзі аналізується творчий процес і мистецькі явища в Україні 1900 – 1950-х рр. Запропоновані дослідження подають об'єктивну науково-культурологічну та філософсько-модельну картину аналізованих історико-культурних процесів описуваного періоду. Таким чином виокремлюються та отримують своє обґрунтування основні операційні моделі українського мистецтва минулого століття. Мета видання – поглибити та систематизувати знання про історію становлення, розвитку та сучасні тенденції українського образотворчого мистецтва [58].

З наукових досліджень, що зосередженні на вивченні напряму нонконформізм варто відзначити монографію Лесі Смирної «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві». У центрі цієї наукової праці – український нонконформізм у візуальному мистецтві, який народився у ХХ ст. як відповідь на тоталітарну систему та її наближення до соцреалізму. Цей твір знайомить із світоглядом і філософськими основами нонконформізму, особливостями мистецтва цього напряму. Естетичні стратегії митців, художні тенденції, часові та місцеві межі цього напрямку знайшли відображення у цій праці. У наш час мистецький нонконформізм також присутній через засилля комерціалізації та корпоративних замовлень при одночасному увічненні «міфу» про національний стиль та самоідентичність, як стверджує дослідниця [59].

Смирна Леся В'ячеславівна – визначна сучасна українська мистецтвознавиця. Вона досліджує проблематику художньої культури та мистецтва в Україні ХХІ ст., досліджує культурні аспекти українського нонконформізму, антропологічні та мистецькі виміри цієї течії. Її авторству

належить близько 100 статей у наукових журналах, каталогах та виданнях України та закордону. Для її робіт характерне звернення до широкого спектру проблем з історії українського мистецтва [60].

При написанні магістерської роботи були використані загальні роботи з історії культури. Зокрема, п'ятитомна праця «Історія української культури», яка була підготовлена колективом фахівців за редакції Б. Є. Патона та опублікована видавництвом «Наукова думка». У роботі використані матеріали п'ятого тому, який тематично відповідає розвитку української культури у ХХ ст. [35, 36]. Також були залучені матеріали «Історії української та зарубіжної культури» під редакцією Б. І. Білик, Ю.А. Горбань [37]. Подібні видання допомагають зрозуміти умови розвитку, загальні тенденції розвитку мистецтва, домінуючі напрями та стилі, порівняти зарубіжні та українські мистецькі твори.

Особливе місце також займають праці присвячені конкретним діячам, видатним художникам-шістдесятникам. Про них написано багато робіт, у яких розкриваються біографії митців, характеризується їх творча діяльність, аналізуються окремі твори. Особливе місце серед наукових праць такого характеру, звичайно, займають дослідження, присвячені постаті української художниці-шістдесятниці Аллі Горській. Її життя було дуже яскравим, сповненим мистецтвом та боротьбою з радянською системою, через, що воно так трагічно обірвалось у молодому віці. Науковий доробок про життя та творчість Алли Горської складається з багатьох монографічних видань, безлічі статей присвячених, оскільки вона посідає центральне місце у період художнього шістдесятництва мавши більш ширший спектр діяльності.

Особливо цінними є роботи про Аллу Горську написані її сином Олексієм Зарецьким. Він публікував нотатки та епістолярії Алли Горської та Віктора Зарецького в журналах «Київ», «Образотворче мистецтво» та «Слово і час». Одночасно Олексій Зарецький зібрав цілий комплекс усних розповідей про Аллу Горську. Ці матеріали склали основу документальної збірки «Червона тінь калини. Алла Горська», яка була видана О. Зарецьким у

співавторстві з М. Марічевським у 1996 р. Останньою роботою О. Зарецького була книга «Алла Горська. Мисткиня у просторі тоталітаризму» написана у 2017 р. Проте, це видання вийшло лише у 2023 р. вже онукою Алли Горської – Оленою Зарецькою [3].

Важливе інформаційне значення для магістерської роботи має збірка «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва», до якої ввійшли історичні джерела, наукові публікації про видатну художницю. Це видання було створено під впливом пропозиції В'ячеслава Чорновола, яку він висловив у листі до Романа Корогодського щодо можливості укладання збірки про Аллу Горську на початку 1970-х рр. Саме за пропозицією В. Чорновола, основу збірки склали різні документи художниці з 1949 по 1970-ті роки. Серед них заяви, скарги та звернення Алли Горської до органів влади, а також мистецькі нотатки та щоденник [4].

Достатньо представлено в історіографії є постать українського художника-шістдесятника Опанаса Заливахи. Його життєвому шляху та творчості присвячені наукові дослідження М. Аронець, В. Бодака, Р. Коргородського. О. Заливаха дожив до часів незалежності, що давало можливість дослідникам безпосередньо поспілкуватися з митцем. Постать О. Заливахи є достатньо дослідженою в сучасній українській історіографії. Водночас, його постать не надто відома та популяризована на широкий загал, попри мистецьких хист та винятковий мистецький спадок художника.

Унікальній творчості української мисткині, килимарки Стефанії Шабатурі присвячені дослідження С. Дяків та Я.Кравченко [24, 40].

Історіографічний аналіз теми образотворчого мистецтва як інструменту спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. засвідчує, що вона не досліджувалася комплексно. Окрема інформація, яка є доволі фрагментарною, розміщена у загальних роботах з історії мистецтва вказаного періоду. Частково вона зосереджена у наукових працях, присвячених окремим митцям, що дозволяє на прикладі їх життєописів простежити процеси протидії радянській системі шляхом мистецьких засобів. Водночас, увагу дослідників

привертали знакові постаті, як Алла Горська, Опанас Заливаха, у той час як біографії, творчий шлях та праці багатьох художників 1960 – 1980-х рр. залишаються непомітними для науки. Варто наголосити на тому, що переважна більшість проаналізованих робіт належить до мистецтвознавства. У той час як з суто історичних позицій тема фактично не досліджувалася, що визначає її актуальність.

1.2. Джерела

Специфічність обраної для дослідження теми обумовлює і джерельну базу. Умовно, за змістовним наповненням були виокремлені шість груп джерел використаних при написанні магістерської роботи. А саме безпосередньо твори митців; мистецтвознавчі праці художників, у яких презентовано їх погляди; джерела особового походження; періодичні видання; відео-джерела; інтернет ресурси.

Виключно важливе значення для вивчення образотворчого мистецтва як інструменту спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. мають мистецькі твори художників. Наявні картини, полотна, мозаїки є прямим відображенням поглядів митців на дійсність, яка їх оточувала. Саме у мистецьких творах, шляхом різних засобів та прийомів художники демонстрували свій супротив радянській системі.

Оскільки у сучасних умовах можливості особисто побачити твори митців, відвідавши музеї чи галереї є вкрай обмеженими, альтернативою того можуть слугувати каталоги робіт художників. Насамперед ми повинні пам'ятати, що каталоги робіт водночас містять також інформацію про життя та творчість самих авторів. Таким чином цей вид видань поєднують у собі історіографічну та джерельну складову.

Каталоги робіт мають форми альбому. Перелік робіт здебільшого починаються з опису життя автора цих картин. Після біографічної складової

починаються розділи присвячені уже самим роботам з назвою та датою її написання. Одним із прикладів таких видань, яке було використане в магістерській роботі є робота-каталог Мирослава Аронеця «Опанас Заливаха». Видання побачило світ у 2016 р., але його підготовка тривала п'ять років. Робота складається з опису життя та творчості митця О. Заливахи та упорядкованому альбому з його роботами [7].

Також цікавим та важливим для вивчення історії українського образотворчого мистецтва є альбом-каталог присвячений видатному українському художнику сучасності Івану Марчуку, який був названий «Іван Марчук». Він був виданий у 2004 р. і містить 500 репродукцій картин митця [30]. Альбомне видання про Стефанію Шабатуру «Стефанія Шабатура: нескорений дух творчості» містить роботи мисткині, які можуть бути корисними для досліджень істориків, теоретиків мистецтва, культурологів і митців, а також тих, хто цікавиться українським мистецтвом [61].

Альбоми – каталоги мають особливе місце у дослідженні тому що дають нам можливість ознайомитись з роботами митців ближче. Оскільки дають можливість детальніше вивчити основні елементи деяких робіт, які згадані у науковому дослідженні. Також варто зазначити, що наявність описової характеристики допомагає при опрацюванні та аналізі мистецьких творів.

Важливим джерелом для вивчення образотворчого мистецтва 1960-х – 1980-х рр. є мистецтвознавчі публікації, твори художників досліджуваного періоду. У них викладено погляди митців, їх бачення дійсності та мистецтва, що втілюється у слові, а не в образах. Ці праці дають можливість краще зрозуміти митців, їх мотиви, бачення власної творчості та праць, мистецьких напрямів інших художників. Серед цієї групи статті Алли Горської, Івана Марчука.

Джерела особового походження складають наступну групу. До них належать спомини художників, спомини інших сучасників про них, листи. Значний масив таких джерел є опублікованим. Серед таких видань достатньо багато належать відомим художникам, досліджуваного періоду. Зокрема, Аллі

Горській. Так, збірка «Алла Горська: червона тінь калини», 1996 р. видавництва. Ця праця була першою книгою присвяченою видатній художниці А. Горській. Вона містить спогади та відомості про неї, її особисті документи, листи. Деякі із розміщених у збірці матеріалів, були опубліковані вперше. Важливим є й те, що це видання містить багато ілюстрацій, які можуть бути використані у дослідницькій роботі [3].

Ще одна збірка епістолярної спадщини мисткині «Життєпис мовою листів. Алла Горська» видана у 2013 р. Її упорядницею була громадська діячка, журналістка, дослідниця Людмила Огнева. До збірки увійшли листи А. Горської до рідних, друзів та колегам. Багато з них були опубліковані вперше [25].

У роботі використані періодичні видання. Зокрема, «Art Ukraine» був одним із небагатьох видань в сучасній Україні, яке спеціалізувалося на світовому та вітчизняному мистецтві. Журнал виходив з 2007 р. по 2013 р. Видання мало свій сайт, який продовжував оновлюватися до кінця 2018 р. У 2019 р. було оголошено про закриття і електронної версії журналу. Проте, і до цього часу його матеріали є доступними для всіх зацікавлених осіб. Тут публікувалися різні критичні огляди, інтерв'ю, подавалися матеріали з історії мистецтва, велися тематичні рубрики від художників, фахівців мистецтва [71].

Для розуміння творчості Алли Горської її значення та впливу на сучасне українське мистецтво корисним було інтерв'ю журналістки М. Лаврів з О.Зарецькою, опубліковане у сучасному науково-популярному періодичному виданні «Локальна історія».

Також були опрацьовані публікації, що за темою відповідають магістерській роботі у періодичних виданнях «Слово просвіти», «Сучасність», «Українська мова та література», «Репортер», «Галичина».

У роботі були використані також відео-джерела. Здебільшого, це матеріали присвячені творчості або біографії того чи іншого конкретного діяча, який згадується у магістерській роботі. До цього здебільшого відносяться інтерв'ю конкретних діячів, які дожили до сучасності та могли

залишити про себе візуальний ряд відео архіву. Який у свою чергу можна знайти на просторах інтернету, особливо на платформі Youtube.

До цієї групи джерел можна віднести інтерв'ю Івана Марчука, яке він дав Дмитру Гордону у його програмі «В гостях у Дмитра Гордона» 2005 р. Також цьому художнику та його творчості було присвячено відео від проєкту «Ukrainian». Один із його випусків під назвою «Хто такий Іван Марчук?» знайомить глядача із постаттю художника та його творчістю [66].

Також є збереженими відеоматеріали про Опанаса Заливаха. Зокрема це дві документальні стрічки: «Палітра буття» (1990 р.); «Опанас Заливаха творчість 1990 р.» (1990 р., оператор Зеновій Красівський). Відео містять також інтерв'ю митця, що є особливо цінним матеріалом з огляду на їх інформаційний потенціал та можливість використання у подальшому дослідженні [53, 51].

Прикметним, і певною мірою незвичним є те, що канал «Телебачення Торонто» випустив спецвипуск присвячений Аллі Горській. Чому цей випуск викликає подив? Тому що дивлячись на здебільшого розважальний контент каналу, який іронізує сучасні реалії та події, авторам відеопередачі досить змістовно, комплексно вдалося розповісти про життя та творчість А. Горської, дотримуючись фактів. Водночас спецвипуск вдало доповнило інтерв'ю онуки художниці [2].

Наступна група джерел репрезентована інтернет ресурсами. У сучасному інтернет просторі існують корисні та доволі змістовні ресурсів, присвячені різним аспектам та проблемам мистецтва, його історії та окремим митцям. Цікавим і водночас дуже важливим є проєкт спрямований на популяризацію шістдесятництва «60s.». Його вирізняє візуальна привабливість та доступність інтерфейсу. Основне спрямування сайту полягає у популяризації інформації про жінок, що належали до шістдесятників. Серед них А. Горська, Г. Зубченко, Л. Панченко, Л. Семикіна, Г. Северук. На сайті викладений матеріал, що оповідає життєвий шлях митців. Тут же розміщені фото їх робіт [69].

Слід зазначити що існують сайти присвячені виключно мистецькому напрямку. Наприклад «Бібліотека українського мистецтва». Сайт надає послугу з пошуку літератури про мистецтво. Містить в собі різну літературу та джерела, які систематизовані за мистецькими напрямами та періодами. Тут можна знайти наукову літературу, журнали, окремі статті про напрями високого та народного мистецтва, а також інформацію про окремих представників українського мистецтва [10]

Окрім науково спрямованих сайтах, можна також було знайти інформацію у більш журналістичних інтернет-медіа проєктах, як наприклад «Радіо Свобода» [1, 15]. Зокрема, при написанні магістерської роботи корисним був матеріал журналістки І. Шторгін «Вона була «душею шістдесятництва» і її вбили. До ювілею Алли Горської» розміщений на цьому ресурсі.

Таким чином джерелознавча база магістерської роботи є широкою. Вона включає твори митців; мистецтвознавчі праці художників; джерела особового походження; періодичні видання; відео-джерела; інтернет ресурси. Кожна із зазначених груп є важливою складовою дослідження. Залучення різних джерел дозволяє претендувати на комплексне дослідження та висвітлення теми образотворчого мистецтва як інструменту спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. Багато із зазначених джерел є опублікованими і знаходяться у широкому доступі. Водночас, аналізуючи джерелознавчу базу можна прийти висновку, що діяльність різних художників представлена в опублікованих джерелах не в однаковій мірі. Більшість опублікованих джерел стосується Алли Горської, Опанаса Заливахи, Стефанії Шабатури. У той час, як матеріали пов'язані із діяльністю та творчістю менш знаних представників українського образотворчого мистецтва не введені до наукового обігу.

1.3 . Методологія дослідження

При написанні магістерської роботи було використано принципи системності, історизму, об'єктивності, всебічності та комплексності. Дотримуючись принципу історизму було забезпечено розгляд проблеми в конкретно-історичному контексті досліджуваного періоду з властивими тому часу подіями та процесами, що безпосередньо впливали на формування українського образотворчого мистецтва з часів «відлиги» до «перебудови». Образотворче мистецтво завдяки застосуванню цього принципу розглядається вписаним у загальний історичний контекст. Воно не є відірваним в часі і відмежованим від попередніх здобутків. Тому в роботі враховуються витoki, традиції та попередні практики художнього мистецтва. А також його значення та вплив на сучасну образотворчість митців.

Застосований принцип об'єктивності передбачає виключення суб'єктивізму, однобічності й упередженості в підборі, оцінці та трактуванні як окремих фактів, так і загальних процесів, тенденцій, аналізі життя та творчості окремих особистостей. Зокрема, принцип об'єктивності дає можливість, що українське образотворче мистецтво було методом боротьби проти радянського режиму та намагався в супереч встановленому художньому стилю, створювати своє унікальне бачення світосприйняття.

Наукова робота спрямована на те, щоб більше уваги надати саме об'єктивному сприйнятті та порівнянню тодішнього мистецтва. А також тому як воно розвивалося та набирало форми у своєму остаточному вигляді і візуальному баченні тодішньої історичної ситуації та яким було тодішнє образотворче мистецтво саме українського національного спрямування, під яким зазвичай прийнято сприймати нонконформізм.

Також при вивченні образотворчого мистецтва як інструмента спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. було використано системний підхід. Він полягає у тому, що будь-яке історичне явище чи процес в історії можна розглядати як певну систему. Система може складатися з певних структурних ланок, що дає можливість більш ретельніше її дослідити. Образотворче

мистецтво теж може бути розглянуто системно, з урахуванням всієї її багатокomпонентності та варіативності.

Під час дослідження було також використано набір загальнонаукових методів. До них належать такі методи дослідження як метод синтезу, узагальнення. Вони застосовується для виявлення всіх сукупностей історичних фактів і формування з них кінцевого тексту. Їхнє використання дозволяє чіткіше дослідити усі механізми формування українського образотворчого мистецтва, як одного із засобів супротиву радянській владі та боротьби представників українського художнього шістдесятництва проти утисків збоку режиму, що намагався утилізувати наявність прояву національної ідентичності серед представників української молодого творчого, критично мислячого покоління.

Метод синтез став корисним при структуруванні розрізнених явищ художнього осередку у єдине ціле, об'єднання всіх типів тодішнього поняття українського нонконформізму. Завдяки застосуванню методу синтезу було здійснено висновок про те, що навіть різні верстви художніх угруповань та індивідуальних постатей об'єднує одне бачення вільної незалежної думки.

Узагальнення є логічним процесом і є результатом руху від окремого до загального, від менш загального до більш загального. У процесі узагальнення відбувається перехід від одиничного поняття до загального, від одиничних до загальних суджень, щодо мистецького явища, як одним із методів протидії установленим законами та їх недотримань.

Логічний метод аналізу допоміг у рефлексії над конкретними подіями та явищами, що відбувалися у досліджуваній період діяльності українських митців та використання ними різних стилів образотворчості. Мистецтво є частиною нашої великої уяви, яка допомагає нам відтворювати внутрішнє світосприйняття через призму логічного усвідомлення конкретної подачі свого бачення на конкретні події та намаганням подекуди висловити свої судження на візуальному зображення, не зважаючи стиль, матеріал з якого воно було створено.

Таким чином, через логічний аналіз було здійснено спробу зрозуміти підтекст, що приховується у творчості українських митців, що намагались зобразити та передати автори своїм тлумаченням, якими мистецькими засобами намагались привернути увагу до конкретних речей, які тривалий час залишалися не поміченими для звичайних людей.

Без застосування методу аналізу також не обійтись, при розгляді конкретних робіт художників, що були створені у період 1960-х – початку 1980-х рр. Образи, що постають на мистецьких творах допомагають зрозуміти сутність творіння та його творчий підхід. Це дозволяє також роз'яснити мотиви, чому це мистецтво заборонялося та було майже під цілковитим знищенням, якби представники творчої інтелігенції не продовжували свою діяльність, що сприяла не лише розвитку саме українського мистецтва, а й збереженню та розвитку української національної ідентичності.

При вивченні обраної для дослідження проблеми було використано комплекс історичних методів наукового пізнання. Серед них історико-проблемний, що дозволив виокремити та сформулювати тему образотворчого мистецтва як інструмента спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. із історії розвитку українського мистецтва означеного періоду та виникнення дисидентства.

Історико-хронологічний метод дозволив розглянути обрану для дослідження тему всебічно, у хронологічній послідовності, щоб розкрити тему комплексно, з врахуванням її витоків, перебігу та наслідків, акцентуючи увагу на їх внутрішніх зв'язках та закономірностях та особливостях розвитку українського образотворчого мистецтва визначеного періоду.

Застосування історико-порівняльного методу дозволяє порівнювати тодішні стилі українського образотворчого мистецтва із стилістикою попередніх та послідуєчих періодів. Таким чином можна визначити новаторські підходи та застосування нових мистецьких стилів, що були основою для виділення національної самоідентифікації через призму візуального сприйняття. Також широке використання цього методу дозволяє

виділити схожі історичні процеси подій, що обумовлюють повторення тих або інших історичних явищ у плані розвитку українського мистецтва та подальших спроб його заборони радянською владою.

Метод абстрагування має перевагу у виявленні та визначенні сутності абстрагованих сторін даного явища. Що у цілому створює можливість по своєму розуміти конкретні явища образотворчого напрямку та при наявності вже існуючих суджень надавати собі волю у власному баченні конкретного контенту та намаганням абстрактно, або при можливості конкретно зрозуміти конкретні ідеї через вже існуючих досліджуваних аспектів.

Дослідницька робота над темою образотворчого мистецтва як інструмента спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. передбачає застосування як історичного методологічного інструментарію, так і мистецтвознавчого, оскільки вона має міждисциплінарний характер. Вона потребує глибокого аналізу, розуміння та опису образотворчих робіт. Це стосується і творів, цитат конкретних діячів, що можуть надати відповідь для подальшого уявлення того як і чому вони створювали свої роботи та за для якої цілі.

У цілому застосований методологічний інструментарій включає наукові принципи, комплекс загальнонаукових та спеціально-історичних методів. Їх застосування при аналізі літератури та джерел дозволяє претендувати на системне, комплексне та об'єктивне висвітлення теми.

РОЗДІЛ 2

НОНКОНФОРМІЗМ ЯК ПРОТИДІЯ РАДЯНСЬКОМУ РЕЖИМУ

2.1. Політика радянської влади у галузі образотворчого мистецтва

Мистецтво, завжди було інструментом власного бачення світу та завжди містило елементи, форми які надавали їй приналежність до конкретної національної групи або країни. Здебільшого мистецтво завжди ділилося на офіційне та таке, що не відповідало державницьким завданням. Вже за імперського часу досить часто світогляди тодішніх митців почали не відповідати завданням, які висувалися до мистецтва державою. Особливо ця тенденція спостерігалася у тоталітарних країни, де встановлені закони робили митців відрізаними від власного бачення світу. Відомо, що канонізоване мистецтво режиму є чудовою пропагандою для розповсюдження власних наративів, аби тримати країну під тотальним контролем.

Соцреалізм є яскравим прикладом митецької пропаганди, яка розрахована на не мислячу частину населення. На нашу думку запроваджені стилі є скоріш не вподобаним, а частиною вузького світогляду та інтелектуальним нерозумінням і неприйняттям іншого бачення світу. Тобто маючи на увазі нове мистецтво і використання елементів реалізму легше розповсюджувати на людей які мало відомо про те, що існує інше мистецтво яке має різні форми як складні так і прості.

У час існування радянського режиму існувало безліч жанрів та стилів мистецтва як такого, які фактично поховали реалізм як основний тип напряму у офіційному жанрі. Більшість художніх груп утворювали та розвивали свої течії як можливість авторського бачення світу. На початку існування режиму з 1922 р. радянська влада дала стимул до розвитку авангардизму. Це можна пояснити тим, що для більшості митців того часу більшовицька революція 1917 р. була натхненням для романтизації інтернаціоналізму, комунізму, як

можливості розповсюдження власних мистецьких бачень під комуністичними гаслами. Але згортання політики українізації, утвердження тоталітарної системи дало привід тодішні діячі мистецтва почати сумніватись у перспективах ідеології, побачивши що рівноправ'я майже дорівнювало цілковитому рабству, що призвело до повної деградації індивідуального, а також національного мистецтва.

Після 1932 р. на панорамі українського мистецтва став домінувати соціалістичний реалізм. Його витoki беруть початок з українського авангарду, що процвітав в Україні з 1920-х – до початку 1930-х рр. Українська модерна нація лягла під ніж сталінського терору, що знищував культурно-інтелектуальний осередок та чинив геноцид народу на очах тих самих митців. Які у свою чергу не переслідували мету протистояти владі, будучи осторонь політичних мотивів. Водночас, їх діяльність зазнала придушення та потім взагалі опинилася під заборonoю влади.

Українське авангардне мистецтво почало відроджуватися лише з початком «відлиги» М. Хрущова. Орест Голубець прирівнює сутність поняття «відлиги» з «українізацією» 1920-х рр., акцентуючи на схожість цих процесів за своєю природою. Суть полягає у тому що два терміни можуть мати подібність у створеній ілюзії до заохочення відновлювати своє національне відродження з приходом так званих «змін» у владі. Це у свою чергу давало поштовх на реалізацію ідей щодо розвитку своєї культури. Але з часом було зрозуміло, що як радянська українізація, так і хрущовський лібералізм були дуже обмеженими по відношенню до українського мистецтва. З часом вони переросли у відкриті методи боротьби проти інакомислення, у яких поступово показував своє справжнє ставлення до цілої української нації [20, с. 106].

Попри порівняння періодів у розвитку українського мистецтва та ставлення до нього влади варто відзначити, що поняття андерграунд на початку 1960-х рр. вже набуло іншої форми. Воно асоціювалося із мистецьким напрямом нонконформізму.

Відродження національного зображувального мистецтва було дуже важливим і створило можливості для втілення культурно-традиційної ідеї національної ідентичності. Що у перспективі створювало умови для відокремлення від інших національних республік, які поступово заглиблювались у русифікований «інтернаціоналізм».

«Відлига» була імпульсом для відновлення втраченої національної ідентичності, стимулом для її пошуку. Але не дивлячись, наприклад, на об'єднання західних та східних земель України під владою тоталітарної держави, оголошені зміни у напрямі десталінізації та лібералізації не зовсім відчувалась. Для Києва це був імпульсом відновлення власної мозаїчності, що не скажеш про Львів.

Сучасний український мистецтвознавець Орест Голубець писав про «непомітність ознак «відлиги» у приєднаних регіонах». «Відлига» була для них лише новим періодом хворобливого пристосування до радянських ідейно-естетичним вимог нового соцреалізму, яким лише підливали нові фарби [47, с.28].

Розвиток мистецтва йшов в Україні своїми шляхами, часто відмінними від того, що відбувалося в інших республіках СРСР. Однією з наскрізних проблем залишалось тут національне самовизначення, ідея національного відродження, що за кожної можливості актуалізувала інтерес до української історії, мистецтва минулого та фольклору, які бачилися джерелом для творчості.

Ознакою епохи стали ідеологічні маніпуляції українською спадщиною, з якої, з одного боку, були викреслені певні «незручні» для радянського режиму факти, періоди, персонажі, з іншого народне мистецтво, подане у святковому «сувенірному» вимірі, репрезентувало українську культуру на загальнорадянській сцені.

Варто також підкреслити, що загальнокультурна ситуація в Україні порівняно з іншими республіками, ідеологічний тиск був значно жорсткішим. Він супроводжувався посиленою цензурою, яка постійно звужувала простір

для культурного розвитку, у своєму середовищі. Не повноцінність та провінційність художнього життя сприяла тому, що все було без звичних виставок західного мистецтва, колекцій ХХ ст., без критики єдиного на всю Україну фахового журналу «Образотворче мистецтво», який звичайно пропагував консервативне бачення мистецтва.

Експонування творів взагалі прагнули робити будь-де, лиш тільки не в Києві. Всесоюзне визнання здобувалося тільки в інших містах: Москві, Ленінграді, Ризі, Ташкенті. Таким чином, український митець виявлявся нікому не потрібним в офіційному плані, тобто визнаним художником лише тільки у андеграундному середовищі.

З 1960-х рр. в радянській культурі спостерігалось формування групи так званого неофіційного мистецтва. До неї належали найрізноманітніші за своїми творчими орієнтирами художники, не зацікавлені у соцреалістичній проблематиці, відсунуті системою через невідповідність радянській ідеології. Більшість з них стали відомими широкому загалу лише з після початку «перебудови» та із відновленням незалежності [64, с.13].

Саме такі митці, їх об'єднання стояли у першоджерел українського нонконформізму, який почав формуватися як мистецький напрям з кінця 1950-х рр. Вони мали свої регіональні особливості. Наприклад творчість одеського кола художників в 1960-1970-х рр. відрізнялась своїми відокремленими рисами та духом «тихого протесту» проти пафосних плакатно-верстатних робіт соцреалістів. Найяскравіше ці тенденції проявилися у творчості Ю. Єгорова, Л. Ястреб. В. Стрельникова, О. Сазонова, В. Маринюка, С. Рахманіна та інших.

Також відома одеська парканова виставка «Сичик+Хрушик», коли двоє впливових одеських представника андеграунду Станіслав Сичов та Валентин Хрущ 8 травня 1967 р. організували неофіційну виставку своїх картин біля паркану Одеського оперного театру. Через заборону на організацію виставки їх робіт виставкомом, автори вирішили просто неба експонувати власні

роботи. Таким чином демонструючи відкритий протест проти утверджених радянською системою норм творчості [28].

Виставка тривала лише три години та врешті решт була розігнана міліцією. Але вона набула великого суспільного резонансу. Художників підтримувала редакція газети «Комсомольська іскра». На виставці біля Оперного театру були присутні редактор І. Білий, письменник А. Львів, журналісти А. Іванов і Є. Голубовський. Фактично одеську парканову виставку можна вважати першим проявом публічної діяльності нонконформізму [41, 51].

Багато критиків вважають, що саме ця виставка стала точкою відліку «одеського нонконформізму». Вона спонукала митців до організації подібних неофіційних виставок їх творів в Україні та в інших республіках Радянського Союзу.

Станіслав Сичов та Валентин Хрущ у подальшому стали організаторами та учасниками таких неофіційних виставок. Зокрема, в організації перших «квартирних виставок» в Одесі, які проходили щотижня в квартирах-майстернях художників Олега Соколова, Олександра Ануфрієва і Маргарити Жаркової, Віктора Маринюка і Людмили Ястреб. А також у квартирі колекціонера Володимира Асрієва, що знаходилася між будівлями Комітета державної безпеки та Міністерства внутрішньої справ, що додавало їй ще більшого виклику.

Більше того, В. Хрущ у 1979 р. брав участь в неофіційній виставці «Сучасне мистецтво з України» (Мюнхен-Лондон-Париж-Нью-Йорк). Після цього його ім'я та інших представників «одеського нонконформізму» А. Ануфрієва, В. Стрельникова, Л. Яструб, В. Маринюка, С. Сичова, В. Басанця стали з'являтися в іноземних каталогах і виставкових експозиціях [53, с. 67].

Аналізуючи нечисленні фотоархіви виставки та реконструкції, можна не озброєним оком помітити що роботи С. Сичова та В. Хруща не мали якогось проукраїнського підтексту. Скоріш це була демонстрація власного бачення мистецтва, яке, як зазначалось раніше, було протестом проти насадженого

стилю. Появу цих робіт та їх представлення на широкий загал радше вважати відповіддю індивідуалізму на придушення його колективізмом.

Переслідування владою митців, що виходили за межі офіційних канонів та стилів відбувалося постійно. Це стосувалося не тільки тодішніх представників руху шістдесятництва. Це могло стосуватись також діячів які не могли вписуватися до самого руху, бо не мали значного впливу у більш-менш відомих колах митців. Постійне шпигування за художниками та постійна критика їх творчості, змушували деяких з них замислюватись над спробами втекти з країни соціалістичного табору, з надією знайти своє покликання за кордоном.

Радикальніша форма протесту проти радянської влади була серед більш відомих представників шістдесятництва, які мали більш відкриті умови для роботи. Але також були жертвами політичних переслідувань через національний характер своїх поглядів. У 60-ті рр. ХХ ст. був організований «Клуб творчої молоді» (КТМ) засновниками якого були Алла Горська разом із Віктором Зарецьким, Василем Стусом, Василем Симоненком, Іваном Світличним.

Цікаво також, що до створення клубу була залучена влада, яка таким чином намагалась створити примарну картину для іноземних представників, яка б створювала ілюзію існування в країні рад широких можливостей для розвитку творчого потенціалу молоді. Клуб поділявся на п'ять секцій за інтересами: письменницька, художня, музична, кіно, театральна. Учасники клубу проводили нерегламентовані мистецькі виставки, етнографічні свята, творчі вечори. Влаштувалися краєзнавчі експедиції Україною.

Його учасники, зокрема художниця А. Горська, піднімали на широкий загал питання незадовільного стану української мови, потреби у розкритті та дослідженні репресивної політики радянської влади, пошуку місць масових вбивств населення, як то у Биківнянському лісі.

Поступово «Клуб творчої молоді» почав втрачати контроль влади, таким чином переходячи у більш неофіційні формати діяльності, напрями та

проблематику своїх творчих пошуків [10]. Збираючись у «Клубі творчої молоді» молоді митці проводили дискусії, мистецькі вечори, влаштовували виставки, займалися самвидавом, морально і матеріально підтримували одне одного. Помешкання Алли Горської стало одним із місць, в якому дуже часто збиралися ті, хто увійшов в історію як «шістдесятники» [11].

Проте, після меморандуму Леся Танюка, Василя Симоненка та Алли Горської, зверненого до київської міськради з проханням оприлюднити дані про масові розстріли, що вчинили війська НКВС у Биківні, клуб почав зазнавати дедалі більших переслідувань. А в 1964 р. його було закрито.

З того моменту почалися постійні переслідування митців, які фактично стали новою хвилею репресій радянської влади. Така політика цькування, переслідування та наявності чітко визначених рамок творчої діяльності не давала змоги художникам повноцінно працювати.

У 1968 р. було підготовлено «Лист протест 139-ти», він відомий також як «Київський лист». Його ініціаторами були представники різних галузей культури та науки. Серед них літератори І. Світличний, І. Дзюба, подружжя фізиків Ю. Цехмістренко та І. Заславська, кібернетик В. Бондарчук. Причиною написання листа була красномовно визначена у його тексті: «Факти говорять про те, що здійснювані в останні роки політичні процеси стають формою придушення інакодумців, формою придушення громадської активності і соціальної критики, вкрай необхідної для здоров'я будь-якого суспільства» [70].

Це був громадський лист адресований на ім'я перших осіб УРСР та СРСР Л. Брежнєва, М. Підгорного і О. Косигіна. При цьому він не був надто критичним. У листі з обережно, толерантним тоном були озвучені незадоволення щодо постійних арештів молодих культурних діячів та науковців, які не вписувалися у офіційно допустимі межі творчої діяльності радянської системи. Лист містив у собі більше загальний характер протесту. У ньому згадувалися представники дисидентського руху, що взагалі мали антирадянський світогляд і чітко згуртований проукраїнські погляди. Автори

звернення надавали увагу всім репресованим діячам, але конкретніше згадували ув'язнення В. Чорновола [43].

З нашої точки зору, «Лист-протест» був навіть на ті часи хоробрим вчинком проти тоталітарної влади. Висловити своє невдоволення, не втрачаючи людської гідності проти тих для кого не існує слова гідність. Але для більшості діячів це закінчилось ще більшим переслідування, ув'язненнями та вбивствами. Найгірша доля була у А. Горської. Її вдруге виключили з «Спілки художників», таким чином позбавивши легального існування, відправивши її у підпілля. Про це згадувала сама А. Горська у листі до О. Заливахи: «... мене позбавили авторства, бо «даси каяття – дамо авторство». Працювати можу, а от імені свого носити не можу ... Хочуть віднінуть ім'я, хочуть віднінуть голову, хочуть – помилують» [25, с.126].

Аллу Горську вбили 28 листопада 1970 р. Її тіло знайшли в будинку батька її чоловіка. За офіційними даними її вбив свекор, а потім сам кинувся під потяг (через декілька днів його знайшли на рельсах з відрубаною головою). Всі докази було просто знищено. Звинувачувати свекра було досить абсурдно з боку радянської влади. Оскільки пенсіонер був на це нездатний, бо переніс інфаркт міокарда та не міг самостійно ходити, він постійно спирався на палицю [53].

Чоловіка А. Горської, також художника Віктора Зарецького під страхом змушували підтверджувати факти вбивства. Але зрозуміло, що члени сім'ї видатної художниці сумнівались у правдивості злочину та не вірили у те, що старий, хворий чоловік міг здійснити вбивство, не маючи на те ні причин, ні фізичного ресурсу для його здійснення. Вони та прогресивні інтелектуальні кола тодішньої України розуміли, що це показова акція радянської влади. Чергова спроба залякати, показово продемонструвати, що може статися з митцем, якщо він виходить за межі офіційного, дозволеного. Всі добре усвідомлювали, що насправді за вбивством талановитою художниці стояли державні органи КДБ [1].

Похорон Алли Горської перетворився на цілий протест. З промовою виступили її однодумці – літературознавець Євген Сверстюк, поет Василь Стус, правозахисник Іван Гель, громадський діяч Олесь Сергієнко. Присутніх було потім заарештовано. Через два роки після смерті мисткині почалися масові арешти серед української інтелігенції. У результаті для деяких це був початок кінця [4, с. 347].

Отже, можна сказати, що український нонконформізм був зброєю людської творчої самосвідомості та покликом відображення власної національної ідентичності проти загарбницько-асимілятивного апарату радянської влади. Боротьба різними методами спричиняла неабиякий страх у представників режиму тому, що митці показували сутність людського творчого потенціалу, в яких би межах його не утримували.

2.2. Поняття нонконформізму

Проблематика будь-якого художнього явища, напряму чи методу незворотно впливає на весь комплекс філософсько-естетичних і світоглядних питань, які не обов'язково отримують чітке логіко-дискурсивне вираження в художній творчості. І нонконформізм у цьому сенсі не є винятком. Мистецтвознавчі, культурологічні, філософські праці вітчизняних і зарубіжних вчених, дослідників і письменників складають цілісну бібліотеку і свідчать про її історичне значення сьогодні. Однак, незважаючи на таку всеосяжність, ми усвідомлюємо «незавершеність» цього культурного феномену, що спонукає нас глибше пояснити та прокоментувати його.

Сьогодні зрозуміло, що нонконформізм не стільки визначений, скільки відкритий для різних інтерпретацій. Відсутність його наукової теорії свідчить про специфіку рис художнього нонконформізму, актуалізуючи естетичний вимір протесту [59, с.16].

Така ж невизначеність охоплює й поняття «нонконформізм», оскільки немає усталеної думки про те, чим це явище є насправді в контексті розвитку вітчизняного мистецтва. Вже в самій концепції криється певна тенденційність підходу – спроба розглянути близькі до нонконформізму напрями мистецтва з точки зору їх протиставлення естетичним засадам і засадам соціалістичного реалізму. Це свідчить про одноплановість розуміння художнього процесу.

Сам термін «нонконформізм» має французьке походження «non-conformisme», він перекладається як «не пристосовуватися». Термін використовувався для позначення понять «дисидентське мистецтво», «інше мистецтво», «андеграунд». Нонконформізм пояснювався як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960 – 1980-х рр.

У більш загальному, соціально-культурному визначенні значення нонконформізму полягає в тому що він є поглядом, який включає критичне ставлення до норм, необхідних у певній соціальній групі, або суспільстві. Визначає, що особистість чи група надають переваги власним поглядам над тими, що панують у середовищі де вони проживають [10].

Вперше термін «нонконформізм» зустрічаємо в антології нової української поезії «Шістдесят поетів-шістдесятників», виданій 1967 р. у Нью-Йорку. Де його автор-упорядник, поет і критик Богдан Кравців наголошував на пропагандистсько-публіцистичному неологізмі героя. Б. Кравців визначив специфіку нонконформізму для західного читача як мету «прорватися крізь своє українське вікно в західний світ» [64, с. 5].

Форма, зміст мистецтва соцреалізму поступово набували в новій естетиці ознак небуття. Феноменальність нонконформізму полягає у його тривалому існуванні, що одночасно перебуває у площині історії і сучасності, минулого і сьогодення. Парадоксальною є сама поява нонконформізму: Породжений радянською системою, він сформувався під її впливом і боровся проти неї, часом спираючись на її ідейні засади. Ранній нонконформізм розпочинався в межах соцреалізму й охопив так зване «офіційне» мистецтво,

а представники нонконформізму були виховані на її естетичному ґрунті [59, с. 15].

Застосовуючи це визначення до українського контексту, художній нонконформізм можна вважати незгодою із загальноприйнятою схематичною формою художнього мислення, прагненням подолати стандарти його стереотипного догматизму й замість безособової форми надати індивідуального, національного й таким чином діалектично значущої форми.

Нонконформізм, за визначенням і природою явища, обов'язково передбачає наявність конформізму як його бінарної опозиції. Іншими словами, митець доби конформізму мав побутову мотивацію, яку можна назвати «подвійною лояльністю».

З одного боку, він мав матеріально забезпечувати себе та свою родину, працюючи в рамках соціального конформізму. Конформісти характеризуються як досить яскраві особистості, які втілюють загальні соціальні установки та поведінку. Це насамперед творчі особистості, які свідомо чи удавано свідомо приймають існуючу ідеологію і, простіше кажучи, «створять» на замовлення.

З іншого боку, певний матеріальний добробут дав можливість митцеві по-справжньому реалізувати себе як творчу особистість не за вказівкою держави, а за бажанням внутрішньої свободи, переконань і залучення до сприйняття невпинного становлення світової та національної культур [31].

Таким чином, у контексті нашого дослідження термін «нонконформізм» може бути змістовно розширений за рахунок таких понять, як «шістдесятники» та «дисиденти».

1960-ті – це покоління творчої, нонконформістської мислячої інтелігенції, яка надихалася засадами вільної творчості (не без впливу західної демократії), відроджувала пріоритети національної культури, мови тощо. До дисидентів належать творчі особи, які за своїм світоглядом і діяльністю відкрито виступали проти радянської влади (видавали і поширювали дисидентську літературу, створювали політичні групи, навіть партії).

Більшість з них були репресовані, ув'язнені в тюрмах, таборах і «психлікарнях» [36, с.19].

З 1980-х рр. на Заході термін «нонконформізм» активно використовувався «радянські експерти», журналісти, політологи, так звані емігранти «третьої хвилі». Тим не менш, лексема «нонконформізм» тривалий час залишалася «аутсайдером» у національному науково-мистецькому дискурсі.

На початку 1980-х рр. цей термін використовувався для опису специфіки польського руху солідарності [53]. Пізніше визначення стали використовувати для позначення ленінградських художників, об'єднаних в «Товариство експериментального незалежного мистецтва». Пізніше, цей термін досить часто почали використовувати у більш широкому значенні, маючи на увазі під нонконформізмом все незалежне мистецтво.

В Україні термін «нонконформізм» до цього часу не набув масового поширення, він вживається в історичному, мистецькому дискурсі досить рідко. До цього мистецтва завжди ставилися з великою обережністю, називаючи його «мистецтвом асоціативних структур», «лівим», «новаторським», «експериментальним», пізніше «андеграундним» і «авангардним».

Сьогодні у науковій, публіцистичній літературі досить поширеним для означення мистецьких напрямів діяльності художників – шестидесятників використовуються терміни «неофіційний», «незалежний», «катакомбний», «заборонений», «альтернативний», «паралельний», «інший», «дисидент», «протест», «мистецтво опору», «інша культура» тощо.

Це означає, що нонконформістське мистецтво залишається явищем без чітких окреслень, оскільки йому так і не було знайдено чітких визначень і характеристик [59].

У новій системі координат, яка характеризується переосмисленням національних цінностей і пошуком шляхів самоідентифікації, феномен нонконформізму вже не ідентифікується лише як опозиція соцреалізму.

Специфіка його сучасного розуміння полягає в огляді нонконформізму як автохтонного українського культурного явища, що сформувалося у наслідок боротьби за право на автохтонність свого мистецтва й усієї мистецької культури й сформувало сталу традицію опору асиміляційним процесам.

Відповідно, нонконформізм працював і діє на ментальній основі мистецької творчості українського митця, формуючи світоглядні орієнтири всієї української культури й водночас передвіщаючи нові моделі художнього розвитку.

Дійсно, принцип радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом», який у 1932 р виданий Сталіним і в 1934 р. встановлений М. Горьким і М. Бухаріним на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників, час перетворив на новий офіційний стандарт [8]. З 1970-х рр. національна форма почала поступово інтернаціоналізуватись і виходити за межі місцевого контексту. Водночас «соціалістичний зміст» з його ідеологією активізму та колективної свідомості здійснив «героїчний прорив через буття в буття», через апологетику внутрішніх екзистенційних вимірів, які митці намагалися відобразити у своїй творчості [25; 15, с. 41].

Дослідник Д. Попов наголошував на сутності соціалістичного реалізму як концепту-кентавра, який, з одного боку, поєднує поняття стилю і методу, з іншого – не є ні стилем, ні методом у чистому вигляді й точному формулюванні. «Соціалістичний реалізм фактично постав як якийсь закінчене мистецьке явище, що охоплює всі значущі види мистецтва, але визначити сутність цього явища було не так просто навіть його творцям, хоч і неодноразово намагалися. Хоча з самого початку ... він характеризувався як метод, він не виявив ознак художнього методу як такого».

Метод – це насамперед набір заданих дій, послідовність, яка повинна привести до бажаного результату. Творчий метод як універсальна схема вже сам по собі є проблематичним поняттям, оскільки зазвичай він індивідуальний і у кожного художника він свій. Соціалістичний реалізм сам по собі не

пропонував упорядкованої схеми творчої діяльності, якщо це можна назвати методом, це був лише виховний аспект його впливу на радянську людину.

2.3. Формування українського нонконформізму

Питання про те, чи є нонконформізм прямою зброєю проти тоталітарного режиму та затвердженим напрямом мистецтва визначені ключовими у цій науковій роботі. До цієї проблеми можна ставитись по різному. Дивлячись на різноманітність витоків формування напрямку як рушійної сили багатой людської уяви серед освічених представників нації, що не забувала власного національного коріння. Але згадуючи рух шістдесятників та інших представників підпільного художнього руху, їхні цілі не завжди співпадали у конкретизації самої національної ідеї.

З одного боку ми можемо спостерігати безліч протиріч нонконформізму, як чисто національного напрямку, жанру який уособлює тільки єдність за етнічною ознакою. З іншого – це можливість висловлювати власне бачення, яким повинно бути саме мистецтво. На нашу думку різноманітність форм показує нам цінність індивідуального бачення світу. Вона є втіленням не лише національної ідеї, а загалом світогляду українців.

Нонконформізм відрізнявся своєю регіональною специфікою. Варто відзначити, що в цьому напрямі не в однаковій мірі проявлялися і українські національні риси. Вони могли бути десь більш виразними, а для творчості окремих художників вони не були самоціллю та не складали обов'язкову компоненту їх образотворчості. Особливість нонконформізму у його варіативності, різноманітності, що залежала від особистого бачення митця, регіональних культурних особливостей, можливо також впливу мистецького оточення та дійсності, яка оточувала митця та спонукала до її відображення у художніх образах.

Аналіз наукової літератури та художніх творів дає підстави зробити висновок, що традиційні українські риси образотворчого мистецтва були в меншій мірі представлені в творчості художників сходу та півдня України. До прикладу, 1960-1970-ті рр. для харківських художників-шістдесятників, В. Куликова, В. Ленчина скоріше були часом пошуку нових засобів та прийомів візуального висловлювання. Їх головною метою було робити мистецтво що більш відповідало тенденціям європейського модернізму та авангарду, що відкидав дотримання затвердженого владою соцреалізму, який зі властивим йому пафосом виглядав досить фальшиво [47, с. 412].

Так наприклад Віталій Куликов шукав себе у різних жанрах і техніках. Він є автором понад 50 афіш, які вирізнялися підкресленою гротескністю, відмовою від традиційних образів та форм. Однією із показових у цьому відношенні є афіша до вистави-музичної казки «Червона шапочка», яка дійсно вражає з одного боку своєю простотою, а з іншого – саркастичністю та виходом за межі усталених уявлень та образів.

Художник також працював у техніках естампу (твір друкованої графіки), гравюри та цифрового друку. Візитівкою автора стає робота в чорно-білій графіці. В майже аплікаційних роботах виявляється глузливий погляд художника на своїх персонажів, життєлюбність, еротична інтонація. А за простотою образотворчої мови проступає крихкий світ ліричної розповіді.

Мистецтвознавці розмірковуючи над стилем В. Куликова, вважають його послідовником українського авангардизму, певною варіацією кубізму, наповненою глибокою іронією.

Загалом, особливість харківських нонконформістів полягала в іронічному ставленні до свого матеріалу. Вони намагались робити свої роботи так, щоб все виглядало на межі дозволеного з дотриманням всіх правил соцреалізму, але таким чином оминали ті кордони та дозволяли собі зашифрувати підтекст індивідуального протесту проти затверджених правил [59, с. 430].

В Одесі панувала своя мистецька атмосфера. Дух свободи там був давнім природнім явищем. Місто з повною впевненістю можна визначити як південну столицю українського нонконформізму. Одеська школа трималась осторонь соціальної тематики, знаходячи власні константи образу міста, роблячи їх по своєму унікальним абстрагованим баченням. Одеський нонконформізм був досить підпільним явищем у своєму середовищі. Це було обумовлене переслідуваннями, обмеженнями діяльності шістдесятників. Оскільки вони викликали занепокоєння у радянських органів влади, бо містили в собі простір неофіційної традиції, що могла вплинути на інших та врешті-решт підірвати режим радянської системи [59, с.436].

Раніше згадана «Паркана виставка» вважається точкою відліку одеського нонконформізму. Оскільки враховуючи її неофіційний захід, вона уособлює собою намір до самоідентичності і самовизначенні, як щось відокремлене від влади, не бажання дотримуватися офіційно визначених принципів та стилів. Таким чином нонконформізм передбачає відстоюванням власного «я» перед запровадженим «ми», неважливо які чинники в ньому постають загальнонаціональні чи особисті людські якості.

В нашому розумінні, український нонконформізм здебільшого ґрунтується на відродженні національно- культурного мистецтва з характерним ідентичним символізмом. Він був свого роду втіленням та продовженням традицій, запровадженого видатним українським художником, засновником українського монументального живопису Михайлом Бойчуком, якого радянська влада розстріляла. Художник сформував цілу мистецьку школу, яка має своїх послідовників і в наш час.

«Бойчукізм» також свого часу не відповідав ідеям канонізованого мистецтва соцреалізму та «спотворював образ радянських людей». Поступово, із утвердженням радянського тоталітаризму «бойчукізм» набував поступової заборони, як стилю що пропагує за радянськими термінами «буржуазно-куркульську культуру з натяками на націоналізм» [47, с.147].

За словами А. Горської у листі до О. Заливахи «бойчукізм» є більше ніж просто національне мистецтво: «Бойчук – це мистецька школа на Україні, але не українська національна школа. Сюжет не є ознакою національного. Він окремо не існує. Зміст є форма. Форма є зміст. Історія мистецтва – історія форми – історія народу. Історія мистецтва – це не нагромадження фактів, а розвиток, поступ. Мистецтво – не нагромадження компонентів, а єдність їх в розвитку» [3, с.58].

Бачення згаданих шістдесятників-митців було відмінний від декларованого державою мистецького канону соцреалізму. Грубі форми композиції давали захований підтекст, більш різноманітного бачення. До прикладу можемо бачити переосмислення українського примітивізму та іконопису, як творчу спадщину предків. Це можна помітити у монументальному живописі, а особливо у відомій композиції «Шевченко. Мати» (Див.Додаток Б.1).

У ескізах можна углядіти значний вплив «бойчукізму» та поєднання елементів духовної та національної ідентичної культури. Грубість вітражу відображає протест, особливо дивлячись на обличчя Т. Шевченка. Він зображений з досить злим, суворим обличчям та піднятою рукою із затиснутим кулаком, яку можна трактувати як сам жест протесту. Водночас обнімаючи жінку, яка ототожнює Україну-матір. Скандал навколо вітражу розгорівся одразу після його появи, бо за відомими пунктами не вписувалися у закріплені радянською ідеологією стереотипи. Сам вітраж було знищено самим ректором Київського університету.

РОЗДІЛ 3

НАПРЯМИ ПРОТЕСТНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Живопис

Серед представників образотворчого мистецтва, творчість яких проаналізована у магістерській роботі, більшість були учасниками руху «шістдесятництва» та концептуально намагались відтворювати у своїй роботі національну складову та суспільно-політичну позицію. Розглядаючи роботи А. Горської, О. Заливахи, С. Шабатури ми спостерігаємо взаємопов'язані теми щодо традиційно-духовної концепції відображення національної тематики. Таким чином вони через спільні художні прийоми намагались презентувати підкреслену ідею України.

Водночас, і поза рухом «шістдесятників» працювали художники, які належали до напрямку нонконформізму. Але їх творчість тривалий час залишалася не надто помітною. Через неофіційну діяльність, не присутність на мистецьких показах, експозиціях, більш підпільне становище їхнього існування, ці художники були на той час мало визнаними. Вони мали досить вузьке коло шанувальників. Через це митці цієї групи та їх твори стали відомим значно пізніше за художників-«шістдесятників».

Водночас, вони мали схожі проблемами, відчували на собі заборони та обмеження творчої діяльності з боку радянської влади. Визнання до них прийшло лише тоді коли «тюрма народів» припинила своє існування. До групи таких художників належав Іван Марчук. Він є одним із найвідоміших українських художників сучасності, геній і талант якого визнаний у всьому світі.

Іван Семенович Марчук народився 12 січня 1936 р. в селі Москалівка Тернопільської області у родині ткача, який був шанований та відомий своєю майстерністю. Хист до малювання у майбутнього художника проявився ще в

дитинства. У юні роки він вже сам навчився створювати фарби з природних пігментів квітів, травинок, фруктів, в умовах відсутності та тотального дефіциту потрібних фарб.

Після закінчення семирічної школи Іван Марчук вступив до Львівського училища прикладного мистецтва імені Івана Труша на відділ декоративного розпису, де навчався з 1951 по 1956 роки. Батьки хотіли, щоб він отримав професію хірурга чи біолога, але не стали на заваді його очевидному таланту до художнього мистецтва та мріяв стати професійним художником. Він описав цей період своєї освіти як трансформаційний, віддаючи шану прогресивним вчителям, які надихнули його досліджувати поза ідеологічним безпечним простором соціалістичного реалізму [30, с.6]. І. Марчук продовжив навчання на кафедрі кераміки Львівського інституту прикладного мистецтва, який закінчив у 1965 р. [30, с.7].

У вільний час Марчук наливав свої душею у своє власне мистецтво, експериментуючи з різними формами, такими як туш і темпера, і шукаючи способи для самовираження, для створення свого художнього стилю. З 1968 по 1984 рр. молодий художник працював на Київському заводі монументально-декоративного мистецтва. Він робив ілюстрації до радянських видань українського письменника, публіциста Юрія Щербака. Проте низька зарплата і проживання в комуналці ускладнювали життя І. Марчука в столиці. Художник мріяв більшого для подальшої самореалізації та саморозвитку у мистецькому напрямку. Щоб поповнити свій дохід, він виконав замовлення від газети «Ранок» за невеликий малюнок і дизайн обкладинки. У 1968 р. свою першу роботу Марчук продав за 30 крб. НАН України [33].

У пошуках свого мистецького шляху, вже у 1959 р. І. Марчук приєднався до підпільної групи на чолі з одним із його вчителів, видатним українських художником, фахівцем з монументалістики Карлом Звіринським. Саме цей художник відіграв важливу роль у становленні І. Марчука як професійного художника. Він познайомив його із представниками несанкціонованого мистецтва, їх творами. К. Звіринський знайомив молодь з справжньою, не

спотвореною радянською ідеологією, історією. Знайомив із забороненою в Радянському Союзі музикою, літературою, релігійними поглядами [27].

Свій авторський стиль художник розкрив у середині 1960-х рр. Настроєва, вільна за формою манера художника заперечувала канон соцреалістичного мистецтва, а тому визнавалась «ідеологічно шкідливою». Тому радянська влада не полишала митця в спокої. Він зазнавав прямих утисків з боку КДБ, його творчість ігнорувалася й замовчувалася.

Сам І. Марчук говорив про те, що вимушений був переживати певне роздвоєння. Для того, щоб мати можливість забезпечувати себе він вимушений був малювати офіційно, тобто ті картини, що відповідали зразкам соцреалізму. І водночас працювати неофіційно, удосконалюючи та розвиваючи свій власний стиль, що не вписувався в шаблони соцреалізму.

Але у свій час він був критично зацензурований у радянському мистецькому просторі. З 1960 – 1980 рр. Іван Степанович не міг повноцінно себе реалізувати на теренах України бо вдавався до більш андеграундного мистецтва. Саме через особливий стиль художник не мав офіційних виставок та не був відомий широкому загалу. Відомо лише про три його офіційні виставки за радянського часу. Дві з них, у 1979 та 1980 рр. відбувалися у Москві. У 1980 р. відбулася перша виставка в Києві у Спілці письменників України за підтримки відомих українських письменників Павла Загребельного та Дмитра Павличка [45].

У 1979 р. його роботи були представлені на першій виставці українських художників-нонконформістів, організованій молодими представниками української діаспори, у Парижі, Мюнхені, Нью-Йорку, Лондоні, де на своєрідний стиль картин Івана Марчука звернув увагу англійський художник, мистецтвознавець Роланд Пенроуз [65].

Складними були взаємовідносини І. Марчука із Спілкою художників України. На початку своєї творчої діяльності, за згадками митця, спочатку

Спілка художників України намагалася його вихвалити, але з часом у 1982 р. такої «скрипки» не було. Від нього вимагали прибрати експозиції, через те, що вони не вписувалися в межі соцреалізму та неприхильне ставлення вищих верств до подібного андеграундного мистецтва.

У 1984 р. І. Марчук був звільнений з Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва. Хоча він міг продавати деякі роботи на індивідуальних виставках, що проводилися у відділі мистецтв Національної бібліотеки та інших установах, відсутність доступу до художніх галерей значно обмежувала його можливості. До 1988 р. Спілка художників України не визнавала творчість Івана Марчука офіційно [27].

І. Марчука органи КДБ переслідували ще починаючи з 1965 р. Він постійно піддавався цькуванню. Причиною цьому був унікальний мистецький стиль художника, що не вписувався в межі соцреалізму. Радянську владу особливе занепокоєння викликали темніші кольори, використані І. Марчуком, які на їхню думку були погано розміщені в характерних яскравих зображеннях запровадженого мистецтва [65].

Окрім звинувачень у відступах від соціалістичного реалізму, КДБ підозрювало його в симпатіях до українських націоналізму. Оскільки художник народився в Тернопільській області, розмовляв українською та зображував українських діячів. Відповідно, вже за це він був підозрілим та незручним для радянської влади [33].

Як сам І. Марчук згадував ці події щодо ставлення до себе: «Я 17 чи 18 років був за бортом. Із 75-го року я вже мріяв, як з того пекла вирватися. Це було пекло. Шо я, розумієте, із-за того, що я приїхав зі Львова, це вже націоналіст. А саме страшне, що я втрутився в святая святих – в соцреалізм і почав його руйнувати. У всій своїй творчості» [66].

В інтерв'ю для Дмитра Гордона Іван Степанович поділився, що спецслужби постійно навідувалися до нього додому, допитуючи, погрожуючи. Застосовували також фізичну силу по відношенню до митця, робили таким чином «профілактику». З тих пір митець думав про виїзд за кордон, але у

реаліях 1970-х рр. можливостей виїхати не було. У період перебудови Іван Марчук отримав можливість виїхати за межі країни, і в 1989 р. переїхав до Австралії [27].

Перебуваючи за кордоном І. Марчук, отримав неабиякий успіх, виставляючи роботи у Товаристві українських художників Австралії, а також комерційних галереях у місті Сідней [33]. Пізніше він виставлявся у Канаді та деякий час працював у Нью-Йорку. Не дивлячись на життя на чужині, митець не кидав творити в українській тематиці. По пам'яті малюючи свою Батьківщину, він вкладав у полотна свою відданість національної ідентичності, відтворював традиції українського мистецтва та сюжетні лінії що були пов'язані з Україною [37].

У 1990 р. у Києві в Державному художньому музеї українського образотворчого мистецтва (нині Національний художній музей України) відбулась його перша офіційна виставка картин на Батьківщині. І. Марчука, якого не цінували в Радянському Союзі, добре прийняли в новій незалежній Україні. У 1997 р. цілком заслужено він отримав престижну Шевченківську національну премію.

На сьогодні І. Марчук є визнаним у всьому світі майстром сучасного українського мистецтва. Його картини експонуються в найкращих виставкових залах світу. І йому вже не потрібно домовлятися, просити дозволу на експонування власних творів, кожна виставкова зала матиме за честь представляти праці І. Марчука. Його творчий доробок складає близько 5000 робіт.

Широта та варіативність напрямків образотворчого мистецтва І. Марчука є досить різноманітною: від примітивізму (з чіткими ознаками архетипності) до реалізму, гіперреалізму абстракціонізму, абстрактного експресіонізму, сюрреалізму й абстрактного сюрреалізму. Маневруючи пропорціями, ритмом, кольором, Іван Марчук творить на підсвідомості й впливає на підсвідомість.

Проте, Іван Марчук відомий у першу чергу своїм унікальним стилем малювання, який можна охарактеризувати як наївний або примітивний авангард. Він використовує яскраві кольори, стилізовані форми і нестандартні композиції для вираження свого власного світогляду. Його твори вражають оригінальністю і емоційністю. Він є автором унікальної техніки живопису, яку, як відомо, крім нього ніхто не може повторити. Мова ідеться про «п'юнтанізм». П'юнтанізм трактується від західноукраїнського діалекту, як «п'юнтати» – плести, переплітати, автор винайшов це ще у 1972 році [66].

Замість того, щоб малювати звичайними мазками, він малює та плете мереживо на своєму полотні. Марчук не визнає свій стиль належним до якоїсь витонченої класифікації, бо має роботи чи не в усіх жанрах, які тільки можна: пейзажі, портрети.

У своїх творах І. Марчук часто виражає страждання минулого своєї країни та складні почуття, що переплітаються з ним. Як відомий митець, він є важливою фігурою, здатною вплинути на трансформацію суспільної свідомості. Багато хто навіть вважає, що І. Марчук володіє певними футуристичними здібностями та здатний передбачати майбутнє за своїми творами [27].

І. Марчук став одним із представників українського неонаївного мистецтва. Його твори відзначаються експресією та неповторністю вираження світогляду. Серед його відомих робіт можна виділити «Сонячний день», «Триптих про Україну», «Земля». У цих роботах він використовує символіку та міфологію для вираження своїх ідей.

У творчості І. Марчука досить часто постає образ землі, як місця яке неможливо забути. Звертаючись до цього образу, художник немов би нагадує те що їй потрібно цінувати, гіперболізуючи любов до батьківщини з проникнення у несвідоме. Це помічається у картині «Матінка земля. Лети метелик» (Див. Додаток А.1). На картині митець постає немов би заритий тілом у землю(що свідчить його поза) тримаючи у руці метелика, що може на

нашу думку втілювати собою символ переродження, безсмертя та вічності до землі на якій він народився [30].

Водночас його живопис кожного разу неповторний, незважаючи на повторювану філософську ідею, адже найскладніша ювелірна техніка живопису «веде» пензель художника до особливих фактур тканини та колірних нюансів. При цьому художник завжди відмовляється від яскравої палітри, створюючи філософське полотно, пояснюючи це тим, що колір не повинен «перетягувати» на себе увагу. Також варто відзначити серію портретів, де художник зображує себе та інших видатних постатей.

Позируючи на творчий шлях Івана Марчука, його діяльність не можна назвати радикальним методом боротьби проти режиму. Це була радше творчість заради творчості. Творчість, що розвивається та еволюціонує, створюючи нові форми одна за одною і це є загрозою для стилю, що деградує на одному місці і боїться, що новоутворені жанри рано чи пізно знищать її значимість.

3.2. Мозаїки та вітражі

Однією із поширених технік образотворчого мистецтва 1960–1980-х рр. були мозаїки. Відновлення зацікавлення до цього виду мистецтва пов'язують з творчістю мексиканських муралістів. На Венеціанському бієнале 1956 р. твори Д. Сикейроса, Х. Ороско, Д. Рівери викликали тріумф, здобули загальне визнання та поціновувачів і послідовників в усьому світі. Техніка мозаїки приваблювала і українських митців.

Особливість її використання полягала у тому, що мозаїка поєднувала в собі риси традиційного мистецтва та українські народні мовити і образи. У часи «застою» існувала певна мода на озноблення громадських будівель подібними мозаїками, рідше вітражами. Переважна більшість їх мала відтворювати «щасливе» радянське життя, зображувати усміхнених

робітників і робітниць, космонавтів, школярів. Водночас, попри засилля шаблонних образів із соцреалізму, серед мозаїчних творів досліджуваного часу зустрічалися справжні мистецькі витвори, які мали свій глибокий сенс та високу художню цінність, через передачу образів, форм, застосування своєрідної кольорової гамми. Саме такі мозаїки були свого роду отим супротивом радянській системі, продовженням вільного українського мистецтва, що продовжувало існувати і розвиватися не зважаючи на репресії його та митців, які його творили.

Однією із таких опозиційних, резонансних робіт став вітраж «Шевченко. Мати» у приміщенні головного корпусу Київського національного (на той час державного) університету імені Тараса Шевченка.

У 1964 р. до 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка ректорат Київського університету І.Т. Швець доручив групі художників оформити вітражами фойє Червоного корпусу. Після затвердження ескізів у 1964 році Алла Горська, Галина Севрук, Опанас Заливаха, Галина Зубченко та Людмила Семикіна розпочали роботу над макетом [68]. Друзі-митці були членами Київського клубу творчої молоді, до якого входили також Василь Стус, Василь Симоненко та Іван Світличний.

Художники створили макет вітражу розміром 76 x 89 сантиметрів у натуральну величину з чорними дерев'яними рамами та просоченими смолою мотузками. За допомогою картону та паперу в центрі макету художники зобразили Тараса Шевченка, який однією рукою обіймає Матір-Україну, а іншою – Кобзаря. Образ доповнювали рядки: «Я підніму малих, цих німих рабів, Я дам їм слово годиннику!». Твір називався «Шевченко. Мати» (Див. Додаток Б.1) [47].

У того часу у Києві вітражі створювали дуже рідко. Для радянської влади вони були уособленням буржуазного модерного мистецтва. Алла Горська та її колеги задумали створити модерністський вітраж як інтерпретацію поетичної інтонації, а саме праведного гніву поета. Хоча

критики соцреаліста підкреслювали «революційність» його поезії, вони не могли погодитися з постійними нагадуваннями про Шевченка в університеті.

Радянська влада акцентувала увагу на діяльності Т.Г. Шевченка як непоборного ворога царату та кріпосної системи. При цьому український національний характер його творчості, нелюбов до російського свідомо не помічалася. Але в умовах розвитку дисидентства постать Т.Г. Шевченка могла сприяти переосмисленню його творчості та історичної ролі, нагадати та посилити національний фактор у світогляді нового покоління молоді, яке формально ставилося до пропагованих ідей комунізму і стояло на шляху пошуку своєї української національної ідентичності.

Побачивши макет, партійне керівництво призначило термінову нараду. Очевидно, що зображений на вітражі образ Шевченка та Матері-України не вписувався в рамки радянської ідеології. Не чекаючи висновків комісії, обурений водночас ректор Київського університету Іван Швець власноруч на очах у десятків студентів розбив «ідеологічно шкідливий вітраж» [68].

«Чому така сумна ненька Україна? Що таке «суд», що таке «покарання» і до чого дзвонить Тарас? І взагалі, чому Україна за ґратами?», – нагадала слова І. Швеця, українська літературознавиця, «шістдесятниця», онука відомого письменника Михайлина Коцюбинська [68].

Тож комісія аналізувала навіть не макет вітража, а його фрагменти. У 1964 р. 13 квітня Управління Київського обласного правління Спілки художників УРСР оголосило вирок: «На вітражі сильно спотворене, архаїчне зображення Т. Г. Шевченка в дусі середньовічної ікони, нічого спільного з образом великого революціонера-демократа. У тому ж іконографічному дусі в ескізі образ Катерини, який є не що інше, як стилізоване зображення Богоматері.

Ідеологічно неоднозначно звучать слова Шевченка, написані церковнослов'янським письмом (кирилицею) у поєднанні з іконографічно трактованими образами. У вітражах немає жодної спроби показати радянський

світогляд Шевченка. Образи, створені художниками, спеціально переносять у далеке минуле» [68].

За висновком комісії послідували каральні дії. Відразу авторів вітража виключили зі Спілки художників УРСР. Для того, щоб поновитися у її складі і мати можливість офіційно працювати А. Горська поїхала до Москви. Саме з того часу за неї почали ретельно слідкувати спецслужби, прослуховувати її телефонні розмови.

А вже у 1965 р. почалася перша хвиля масових арештів української інтелігенції. Тоді були репресовані й автори «неприйняттого» вітража. Відтоді й до 1980-х рр. радянська влада забороняла зібрання на честь Тараса Шевченка та будь-які спроби вшанувати українського митця.

Унікальними творами монументального мистецтва є дев'ять мозаїчних панно на стінах Загальноосвітньої школи № 5 м. Донецька. Мозаїки були створені в 1965 – 1966 рр. групою художників за ідеєю та під керівництвом художника Григорія Синиці. Вони є пам'яткою монументального мистецтва та історії національного значення [47, с.218].

У першій половині 1960-х рр. художниця, одна із представниць «шістдесятників» та одна із засновників «Клубу творчої молоді» Галина Зубченко отримала замовлення від Академії архітектури на проект новозбудованої середньої експериментальної школи № 5 м. Донецька. Для виконання твору Г. Зубченко запросила А. Горську. На проектом працювали також художники Н. Світлична, О. Коровай, на деяких етапах їм допомагали Г. Марченко, І. Кулик.

За задумом художників, образ України мав бути втілений у центральному фасаді школи. Спочатку на центральному панно пропонувався образ України – жінки в оточенні дітей, які тягнуться до освіти. Ескізи показали Г. Синиці, який був захоплений ідеєю і запропонував стати співавтором. Згодом він став керівником цього мистецького проєкту [41, с.53-54].

За спогадами Г. Зубченко, директор Академії архітектури, через яку велися роботи, не затвердив ескізи, бо не погоджувався, щоб на головному фасаді було зображення України. Тоді Г. Синиця запропонував взяти роботу в Академії архітектури й організувати її реалізацію через Київський художній комбінат. Для цього Г. Зубченку довелося залишити Академію. Але в Донецьку ескізи затвердили неохоче, і замість українського зображення для головного фасаду довелося створювати нове зображення – «Прометей» [47, с.218].

Школа № 5 складається з окремих класних павільйонів, з'єднаних між собою. Сама будівля школи представляє мистецький інтерес. Вона була спроектована українським архітектором Йосипом Каракісом. Вона мала втілювати ідею нового типу навчальних закладів. Споруда мала бути виготовлена із сучасних будівельних матеріалів, скла. Місто для будівництва було обрано у середмісті Донецька на березі р. Кальміус. Школа представляла собою цілісний комплекс, що складався із восьми одноповерхових будівель об'єднаних з двома двоповерховими будівлями в центрі комплексу. У цих центральних спорудах розміщувалися спортзал та актова зала [41, с.55].

Вже на етапі проектування Й. Каракіс вважав, що в оздобленні будівель варто використати мозаїки. У 1965 р. група художників виклала 8 мозаїк на торцях класних павільйонів. У зв'язку з тим, що мозаїка із зображенням України не була затверджена, роботи з оформлення фасадної мозаїки основної школи перенесли на наступний рік. Наприкінці 1965 р. Г. Синиця та А. Горська почали створювати ескізи центрального панно з «Прометеєм». Навесні приєдналися й інші митці. Група художників наклеїла ескіз на картон у спортзалі. Навесні контур перенесли на стіну фасаду, а потім поклали мозаїку. Кожен зробив свою справу.

За спогадами Г. Зубченка, під час роботи в школі до них приходив Василь Стус і вони бували у нього вдома. Мозаїчний комплекс складається з 8 панно на торцях 8 окремо побудованих шкільних класів та центрального великого панно «Прометей», розміщеного на фасаді школи, що виходить на

проспект та спортивний майданчик школи. Робота над цією мозаїкою закінчилася у 1966 р.

Мозаїку виготовили із смальти та керамічної плитки. Загальна площа їх складає близько 220 м². Кожна з них має свою тематику та мистецьку цінність. На мозаїці «Космос» зображено жовтого птаха у формі стріли (Див. Додаток Б.3). До неї мчить синій птах. Протилежні рухи створюють враження високої швидкості. Укладка керамічної плитки «блакитний птах» геометризована, жовта – суто народна за фігурним оформленням. Серед кольорів птахів переважають блакитний, синій і світло-жовтий. Вони мають символічний характер, адже є кольорами вогню і води.

Всю поверхню панно «Вода» займають риби (Див. Додаток Б.3). Всі риби виконані в теплих тонах, а вода в холодних тонах. Кольори переливаються від найсвітлішого до найтемнішого. Поєднання жовтого і синього кольорів символізує світотворчу і життєдайну дію сонця і води, зелений колір символізує результат цієї дії – життя. Наявність медузи на панелі вказує на те, що глядач звернений до моря чи океану [64].

На панно «Вогонь» тло щита чорного кольору символізує вугільні шахти Донбасу (Див. Додаток Б.3). У центрі панно – квітка священного вогню, яка є джерелом сили. Пелюстки квітки відлунюють рухом вогню і димом вогнища. Золоті, білі та червоні пелюстки вогняної квітки. При цьому вражаючою є колористика цієї мозаїки. Відчуття розпеченості серцевини квітки створюється поєднанням двох протилежних кольорів – холодного білого та гарячого помаранчевого. Вони концентрують у собі найсильнішу напругу полум'я. Жовті, більш холодні червоні пелюстки, що відходять від центру, закручуючись, охолоджуються і перетворюються у блакитні, сині – приєднуються до холодного тла.

У центрі панно «Земля» було зображено соняшник, що символізує сонце. Поруч з ним колосся. Вони різні, у кожного своя форма. Фон щита чорний, символізує чорнозем. Він облицьований однією керамічною плиткою,

але при укладанні під різними кутами і в залежності від освітлення має різноманітність кольорів і гру світла.

Панно «Життя» було створено в душі українського народного килима. На ньому зображено традиційних оленів. З давна у традиційній українській культурі ці тварини уособлювали чистоту людських почуттів. Ця композиція була побудована на співставленні та органічному поєднанні великих тепло-жовтих плям на контрастному темно-зеленому тлі. На мозаїці «Надра» були зображені міфічні дракони, які властиві були давній українській міфології. Її авторами були А. Горська, Г. Зубченко, Г. Тіцій, за участю О. Коровій.

Панно «Сонце» займає зображення сонця, гаряче проміння виходить від сонця (Див. Додаток Б.3). Концентричні кола навколо Сонця підкреслюють хвильовий характер руху сонячної енергії. Рух і дія сонячної енергії надає колір. Це досягається шляхом зміни синіх кольорів на блакитний, бірюзовий і зелений.

Панно «Верба» втілює символ життя. Дерево широко розкинуло своє гілля, яке на зображенні розвивалося в різні сторони під дією вітру. Його авторами були А. Горська, В. Зарецькіс, Г. Зубченко, Г. Марченко, Г. Синиця, за участю І. Кулика, у виконанні авторів та В. Парачінаса.

Мозаїка «Прометей», як вже зазначалось, розміщена на центральному фасаді школи. У центрі мозаїки два велетні – «Прометей», які мали символічний характер. Оскільки втілювали в собі найбільш поширені в регіоні галузі, а відповідно і професії – шахтара і металург. У свої руках вони тримали полум'я, витягнуте з надр землі, що за задумом авторів символізувало вугілля і розпечений метал. При цьому робітники були зображені на тлі яйцеподібного вогняного всесвітнього символу, що додає особливого символізму та глибокого сенсового навантаження мозаїчному твору.

У 1960-х рр. графік Василь Касіян дав таку характеристику цим мозаїкам: «Одним із найяскравіших досягнень нашого монументального мистецтва є мозаїка, створена колективом донецьких художників. Ці мозаїки є дуже художніми та реалістичними витворами. Авторський колектив,

створюючи нове, спирається на джерела українського народного мистецтва. Тому їхні мозаїки – це глибоко національне й сучасне, справді українське монументальне малярство» [41, с.59-60].

Художник Василь Перевальський у 2006 р. зазначав, що автори мозаїки у пошуках універсального стилю національного монументалізму прагнули поєднати творчий досвід і досягнення світового мистецтва з «чарівною силою кольорової гармонії та нестримною творчістю українського народного малярства» [47, с. 219].

Цей комплекс мозаїк є дійсно унікальним мистецьким твором, що утворює єдину композицію, наповнений глибоким символізмом. Вражає він і кольоровою гаммою, способом підбору барв, який, знову ж таки, визначався не просто уподобанням авторів, а символічним їх значенням. Художники намагалися засобами мозаїк передати відчуття краси, що властиве українським традиційним розписам. Окрім того, цей комплекс мозаїк у Донецьку є одні з небагатьох уцілілих монументальних художніх композицій авторства Алли Горської. Оскільки, значну частину її творів було знищено органами КГБ, зокрема, згаданий вітраж у холі Київського університету імені Шевченка. Проте, ще до подій 2014 р. мозаїки перебували в поганому стані та потребували реставрації. Сучасна доля цих творів достеменно невідома, через окупацію міста росіянами.

3.3. Гобелени

Гобелени, що належать до одного із різновидів декоративно-ужиткового мистецтва не є поширеними видом мистецтва. Проте традиція створення унікальних килимів в Україні у 1960 – 1980 рр. продовжувала існувати. Авторкою гобеленів була Стефанія Шабатура.

Вона належала до когорти непересічних мисткинь, які у своїй творчості зберігали традиції українського народного мистецтва, слугували певним зв'язком між його минулим і майбутнім. Їй присвячували поезії Василь Стус, Ігор Калинець.

Сучасна львівська мистецтвознавиця Євстахія Шимчук стверджує, що Стефанія Шабатура своїми творами «відіграла вирішальну і беззаперечну роль» в історії розвитку українського ткацтва, започаткувала перехід від «ткацьких верстатів» до «логіки умовностей декоративного мистецтва» [55, с. 12].

Працювала С. Шабатура в різних жанрах і видах мистецтва. Оволоділа техніками акварелі та графіки, багатьма видами ручного ткацтва – саржа, килим, гобелен. З її іменем пов'язане становлення та розвиток львівської гобеленової школи. На жаль, після арешту майстрині цей процес був зупинений на десятиліття.

Стефанія Шабатура народилася в мальовничому селі Іване-Золоте на Тернопільщині. Її дитячі та юнацькі роки припали на важкі воєнні та повоєнні роки.

«У своєму характері вона напрочуд гармонійно перейняла найкращі якості характеру своєї матері-галичанки – витончену красу жінки, сповнену благородства душі, глибокого почуття людської гідності та внутрішнього розуму, та батька – нащадка авнього козацького роду, цілеспрямованого і стійкого характеру, що є символічним поєднанням» [61, с.18].

Її батько був добрим господарем. Про таких, як він, завжди кажуть, що вони мають «золоті руки». Напередодні Другої світової війни Михайло Шабатура своїми руками побудував будинок і невдовзі був мобілізований на фронт. Загинув під Харковом у 1943 р.

«З яскравим і водночас миттєвим спалахом спалахує уривок спогаду: я сиджу за столом з батьком. Мій тато ліпив різноманітних пташок зі спеціально приготовленого молочного тіста, яке я називала «гава», і я із захопленням спостерігала, як з-під його рук з'являлися пташка за пташкою... Це був один із

найщасливіших моментів мого раннього дитинства, пов'язаний з батьком... Чого тато не робив – все міг. Перед війною батько збудував білокам'яний будинок, бездоганно зробив усі теслярські роботи [63, с.28]. Мистецький хист до мистецтва Стефанія також успадкувала від матері Анни Шабатури, яка також була талановитою художницею.

У складних і драматичних обставинах, які супроводжували С. Шабатуру протягом усього життя, вона зуміла зберегти у своїй душі красу і гармонію, що знайшло відображення в її художніх творах. Незважаючи на захоплення малюванням, вона чудово вишивала, збирала та відтворювала старовинні візерунки вишивки.

С. Шабатура навчалася у Львівському художньому училищі. Після його закінчення, вона вступила до Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, яке закінчила у 1967 р. Основним напрямком творчості художниці була текстильна промисловість. Пані Стефанія ткала гобелени, які згодом надсилала на виставки.

Крім того, вона активно займалася громадською діяльністю і долучилася до руху «шістдесятників». Стефанія входила до складу Клубу творчої молоді «Пролісок» у Львові. Підтримувала тісні зв'язки з прогресивними, опозиційними до влади представниками львівської інтелігенції, розповсюджувала український самвидав.

Мисткиня категорично засуджувала політику радянської влади щодо обмежень творчої свободи українських діячів культури. Вона брала участь у відкритих акціях протесту проти незаконного засудження «шістдесятників». Так у 1970 р. Стефанія Шабатура разом із іншими львівськими критично мислячими діячами культури виступили з відкритим захистом Валентина Мороза і вимагали права бути присутніми на слуханні його справи у суді [63, с.55].

У 1971 р. вийшов секретний указ і почався новий етап «полювання» на дисидентів: В'ячеслава Чорновола, Ірину та Ігоря Калинців, Івана Геліса, Володимира Івасюка та інших. Серед них була і Стефанія Шабатура. Вона

була звинувачена в «антирадянській діяльності», а саме розповсюдження самвидавних збірок «Веселий цвинтар» Василя Стуса, «Крик з могили» Миколи Холодного, статті Валентина Мороза «Серед снігів» [61, с. 29].

Художницю засудили до 5 років таборів суворого режиму і 3 років заслання. Термін покарання вона відбувала в жіночому концтаборі у Мордовській АРСР, на засланні перебувала у селі Макушино Курганської області. Проте, перебуваючи в таких умовах, вона не відмовлялася від своїх поглядів і брала активну участь у протестних акціях в'язнів [55, с. 67].

Перебування в концтаборі не зламало патріотичного духу килимарки, вона стала активним учасником Української Гельсінської групи, організації «Меморіал», Українського народного руху, боролася за відродження УГКЦ. З огляду на таке активне громадське життя С. Шабатура перебувала під постійним наглядом радянських спецслужб, який не припинявся до розпаду СРСР.

Вже за часів незалежної України Стефанія Шабатура могла вільно продовжувати як свою творчу діяльність, так і активну громадську-політичну роботу. Що вона у принципі і робила. Художниця відразу долучилася до будівництва незалежної демократичної Української держави. Вона була обрана депутатом Львівської міської ради, головою Товариства Марії «Милосердя». А творча та інтелектуальна спадщина мисткині засяяла новими барвами на сторінках новітньої української історії [63].

Умовно у її творчості мистецтвознавці виділяють п'ять циклів. Перший (1966-1983) є найменш відомим широкому загалу. Він пов'язаний із роботою С. Шабатури у графіці, створення творчих робіт переважно в техніці монотипії. Для сюжетів своїх творів вона переважно використовувала гуцульські типи. Це погрудні портрети, портрети в профіль або три чверті, де основним композиційним інструментом є лінія. Авторка майстерно, з тонким психологічним чуттям передавала характерні риси кожного з них: чи то «Хазяїн», чи то задумливий гордий альпініст із глибокими чорними очима, чи то усміхнений «гусул» біля дороги, або «Дядько Онуфрій» навколо хати у

фактурному тлі даху та лінійному зображенні вікна; або в гуцульському декорованому кедрові, який білою плямою виділяється на фоні чорної гори з ялинами [63].

Мистецько цінною та водночас композиційно цікавою є твір «На возі» (Див. Додаток А. 9). На роботі площинний вигляд зігнутої сидячої фігури в профіль у верхній частині аркуша врівноважується малюнком воза з крамом у нижній частині. Оригінальне зіставлення інтерпретації сходів зліва та вікна у верхньому правому куті. Вся композиція окреслена грубою графічною лінією. У його ранній творчості зустрічаємо також багатофігурні сюжетні композиції. Як правило, це лінійні зображення гуцулок «На базарі», або «Розмова» (Див. Додаток А. 9, А.8). [55].

Другий завершальний цикл С. Шабатури об'єднує роботи, виконані в 1968 – 1971 рр. технікою саржі, гобелена, килимарства (мішки, гобелени, килимки). На сумці «Тернопільська» у Вільнюсі (1969) (Див. Додаток Б. 2). використано характерний для народних візерунків орнамент, побудований за схемою чергування горизонтальних смуг, утворених двома вписаними в квадрати мотивами: спочатку «сонце», потім «ріжки». Такі орнаментальні смуги повторюються над смугами з крапковими та триколонковими мотивами. Колористично цей орнамент визначається повторенням сірих, чорних і вишневих смуг. Завдяки способу розмітки декоративні смуги чергуються одна з одною по дотичній до трьох, залишаючи між собою проміжки з чорним фоном.

Третій цикл творчості С. Шабатури пов'язаний із створенням циклу акварелі з квітковими мотивами. Ці картини, очевидно стали для нею краплею свободи, оскільки їх написання припадає на період ув'язнення художниці. Він датований 1973 – 1975 рр. У них вона могла відчувати вільною силою думки та творчого пошуку. Проте, перебування в ув'язненні накладало свій відбиток на творчість С. Шабатури, про що свідчать назви її робіт цього періоду: «Жовті лілеї. Теж в'язні», «Мрія про відчинену браму», «Конвалія вказала на небо»,

«Десь за обрієм Батьківщини», «Дельфінії, теж спрагли волі», «Гладіолуси в очікуванні побачення», «Зелені» [63].

В 2009 р. 14 відомих творів зі вступом Ігоря Калинця опубліковано в календарі «Квіти Стефанії Шабатури» (видавництво «Друкарські культури»). Роботи свідчать про майстерне володіння технікою акварелі. Завжди випромінюють оптимізм композиції відкритої форми з яскравим контрастним зображенням реалістичних квітів і дерев у центрі, підкреслених на площині фону (хоча є й атрибути табірної існування – високі частоколи) [55].

Після повернення із заслання у 1981 – 1989 рр. С. Шабатура працювала майстром з галантерейного оздоблення I розряду за фахом фотокінодрук у ВАТ «Фірма «Юність». Компанія спеціалізується на розробці та виробництві комплектів білизни, скатертин, шалей, жіночих та чоловічих шарфів. Засвідчено 12 скатертин цього періоду.

Поділяємо їх на чотири групи: Великдень за великоднім горошком («Великодній настрій», 116x119 см, «Пасхальна жертва», 115x115 см, «Великдень з кошиками», 120x184 см, «Писанка», 179x120 см, «Великодня ніч», 163x116 см); традиційний з композицією з народної мішкловини, вишитих скатертин (112x250 см); гравюри з вирізаними сюжетами («Вишнева охоро», 182x120 см, «Рапортна», 140x115 см, «Історія з оленями», 140x116 см, «Півні», 184x120 см); з рослинними мотивами («Дзвіночки», 140x122 см, «Букет фіалок», 100x112 см, «Цвіт яблуні», 180x120 см, «Дубове листя», 110x116 см). Твори, створені за ескізами художниці, завжди оцінювали найвищими оцінками на художніх радах спілки, адже, за словами колеги Марії Баб'як, це вже сформовані та грамотні художники [63].

Роботи п'ятого циклу творчості С. Шабатури (2007-2009 рр.) – роботи виставкового призначення, виконані в техніці постільницького ткацтва. Побудова більшості з них монокомпозиційна («Ялинка» (220x200 см), «Великодній мотив» (220x200 см), «Символ» (220x200 см), «Квітка» (220x200 см), «Кінь» (135x200 см), «Богородиця» (230x200 см), а також дзеркальне відображення та зміщена вісь симетрії («Крива дорога» (200x220 см).

Горизонтальне розташування орнаменту середнього поля («Тернопільський мотив» (150x220 см)), «Квітуче поле» (200x220 см), характерне для народних зразків [63].

Опанування Стефанією Шабатурою нових технологій і пропозицій у галузі станкового мистецтва призвело до створення оригінальних самобутніх творів. Завдяки її образному мисленню, метафориці, закоріненій у традиції, вдалося донести актуальні теми, які завжди хвилювали суспільство. І в той же час підкреслити традиційні риси української образотворчого мистецтва. У формі гобіленів, ткацтва привернути увагу до сюжетів властивих українському традиційному житті. Через поєднання кольорів відтворити неповторні образи, пейзажі української природи.

За творчі досягнення С. Шабатура була нагороджена премією імені Катерини Білокур. А у 2004 р. видавництво «Родовід» підготувало та опублікувало художній альбом її творів із серії «Українське наївне мистецтво». Упорядницею цього видання була її дочка Стефанія.

РОЗДІЛ 4

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА 1960 – 1980-х рр.

4.1. Алла Горська

Певним символом, показовою постаттю руху «шістдесятників» була художниця Алла Горська. Вона народилася 18 вересня 1929 р. у Ялті. Дівчина народилася у дуже творчій родині. Вона була донькою відомого радянського кіноактора Олександра Горського, який у різний час очолював кіностудії «Ленфільм», Ялтинську, Київську та Одеську кіностудії, театр-студію актора при кіностудії Олександра Довженка. Під час Другої світової війни вона залишилася з матір'ю в Ленінграді і пережила дві блокадні зими. Старший брат Арсен загинув в ополченні [3, с.6].

Після звільнення Києва з під окупації її батько Олександр Горський очолив Київську кіностудію, а сама Алла продовжила навчання врешті вступивши у 1946 році до Республіканської художньої школи ім .Т.Шевченка остаточно визначившись з вибором професії [19, с. 20-21].

Один із цікавих біографічних фактів про Аллу Горську пов'язаний із тим, що вона була дитиною з родини де розмовляли російською мовою , і вона зовсім не знала української та коли були випускні іспити у школі , передбачувалось написання твору українською мовою . Так як вона була кандидат на золоту медаль , без допомоги її однокласників , вона просто б не здала цей екзамен .

Після закінчення школи у 1948 р., Горська вступила на живописний факультет Київського художнього інституту до майстерні Сергія Григор'єва. Алла отримала гарну школу класичного живопису і підчас практики 1952 р. вона копіюючи роботи видатних митців [59, с. 36]

У 50-х рр. ХХ ст. Алла познайомилась з своїм майбутнім чоловіком Віктором Зарецьким, з яким вони офіційно одружилися у 1952 р. Вони разом навчалися у Київському художньому інституті [59, с. 42-43].

Свою професійну діяльність Алла Горська розпочала у напрямках станкового й монументального живопису. Уже наприкінці 1950-х рр. вона здобула певну популярність та визнання. Перші її твори отримали в мистецтвознавстві назву «шахтарського циклу», оскільки були присвячені цій тяжкій професії, яка особливо шанувалася за радянського часу. В ескізах були зображені шахтарі, яких вона побачила підчас поїздки на Донбас. Такі роботи як «Три богатирі» (1957 р.), «Пісня про Донбас» (1957 р.) (Див. Додаток А.2, А. 3). На цих роботах зображувались шахтарі, як жінки так і чоловіки у повний зріст на тлі терикона і групи шахтарів на задньому плані [3].

У 1959 р. твори молоді художниці вже експонувалися. За роботи присвячені шахтарській тематиці у цьому ж році Аллу Горську було прийнято у Спілки художників України. Це фактично означало офіційне визнання художниці. Деякий час Алла Горська викладала малюнок в Республіканській художній школі. І здавалося, що успіх у тематиці яка відповідала соцреалізму та загальним радянським ідеологемам мав забезпечити молодій художниці швидку та вдалу професійну кар'єру.

Проте, вже з початком 1960-х рр. Алла Горська поступово відкривала для себе світ українського народного мистецтва. Відвідуючи села Полісся зрозуміла для себе творчість українських народних художниць, майстринь декоративного розпису Марії Примаченко і Ганни Собачко. Працюючи у селах Чорнобильського району вона намагалась разом із чоловіком поєднувати сучасність і народну традицію. І в подальшій творчості звернення до українських мотивів стане для неї провідним. У її роботах оживали забуті українські народні символи, вони набували нового значення та форми, але не втрачали своєї автентичності.

А. Горська усвідомлювала свою українську ідентичність. В одному із листів батькові вона писала: «...весь час хочеться писати українською, розмовляти українською...» [59, с. 48-49].

1961– 1965 рр. разом із Лесем Танюком, Василем Симоненком, Іваном Світличним та іншими шістдесятниками А. Горська була однією із організаторок та активних учасниць Клубу творчої молоді «Сучасник», який став центром українського національного життя в Києві.

Вона брала участь в організації літературно-мистецьких вечорів, підготовці щорічних Шевченківських свят та виставок.

22 травня 1963 р. Алла Горська стала однією з ініціаторок покладання квітів до пам'ятника Великому Кобзарю в парку Тараса Шевченка в Києві, яке з часом стало традиційним. Цю подію державна партійна структура сприйняла як «нахабну інспірацію буржуазних націоналістів» і згодом тих, хто 22 травня покладав квіти чи читав вірші Шевченка принципово називали «ворогами радянської влади» [3].

В 1964 р., як відомо з попередніх розділів, разом з Опанасом Заливахою, Людмилою Семикіною, Галиною Севрук і Галиною Зубченко створила вітраж «Шевченко» в Червоному палаці Київського університету, який був знищений.

Алла Горська гостро відреагувала на серію арештів української інтелігенції 1965 р., надіславши протест на ім'я прокурора УРСР. Вона підтримувала матеріально і морально сім'ї політв'язнів, листувався з ними, виїжджала на суди, організовувала збори коштів на допомогу сім'ям засуджених, організовувала зустрічі з тими, хто повертався з таборів.

Найближчі люди із оточення художниці згадували, що її батько неодноразово намагався переконати А. Горську покинути свою активну громадську, правозахисну діяльність, а також переглянути спрямування її творчості у напрямі повернення її до «радянськості». Для більшої переконливості він нагадував їй про часи радянських репресій 1930-х рр. проти української творчої інтелігенції. Проте, художниця категорично відмовлялася це зробити.

У 1968 р. у квітні Алла Горська підписала відомий «Лист-протест 139 діячів науки і культури» до тодішнього керівництва СРСР щодо незаконних арештів дисидентів і закритих судів [5, с. 48-49].

А. Горську неодноразово викликали до КДБ на допити та «профілактичні бесіди» з попередженнями та погрозами. У 1970 р. її викликали в Івано-Франківськ на допит у справі арештованого Валентина Мороза, але вона відмовилася давати показання. За кілька днів до своєї загибелі вона подала протест до Верховного Суду УРСР про незаконність і жорстокість вироку в справі Валентина Мороза.

Алла Горська з колегами брала участь у проектуванні приміщень у Донецьку, Маріуполі, Краснодоні (нині Сорокине). Академія архітектури надало замовлення оформити щойно збудовану школу №5 в Донецьку, Галині Зубченко, тому вона і запросила Горську. Це забезпечувало певний захист, оскільки роботи вважалися важливими та мали ідеологічне упередження, особливо панно меморіального комплексу «Молода гвардія». Це панно зображувало гордих молодих людей, які тягнуть за собою червоний прапор, таким чином воно може візуально передає ідеї радянського соцреалізму [4].

Створивши серію панно у Донецьку, за свою роботу Горську відновили у Спілці художників. У 2012 р. всі твори мозаїки донецької загальноосвітньої школи №5: «Космос», «Вода», «Вогонь», «Земля», «Життя», «Надра», «Сонце», «Повітря», «Прометей» були внесені до реєстру пам'яток архітектури та мистецтва державного значення. Проте багато етюдів Алли Горської так і залишилися ескізами.

За А. Горською стежили, погрожували, пильно спостерігали за її квартирою на вулиці Терещенківській, де часто збиралися дисиденти. Декого зі своїх «наглядачів» Алла знала навіть по імені та в обличчя. Якось вона навіть написала вірш: «Сидить Гава біля воріт, важко сидіти на східцях. А Арнольд дивується, де тиняється пані Горська». Згодом у своїх листах до Опанаса Заливахи вона завжди ставила епіграфом «Важко сидіти на шаблях» [3, с. 104].

Алла Горська не шкодувала розпорошувати свої фізичні й творчі сили на спротив тоталітарній системі, бо остання намагалася контролювати все – дії, думки, бажання й емоції кожного громадянина радянської держави, придушувала потяги до свободи ще в зародку. Художниця наражалася на небезпеку, але завжди була серед тих, хто тримався гідно, впевнено і принципово. Очевидно, через що і загинула при загадкових обставинах 28 листопада 1970 р.

4.2. Опанас Заливаха

Біографія Опанаса Заливахи вивчена в основному серед українських істориків, мистецтвознавців, літературознавців та дослідників. Існують різноманітні публікації, статті та монографії, присвячені його життю та творчості. Однак, рівень деталізації та широта досліджень можуть варіюватися. Деякі аспекти його життя, особливо пов'язані з періодом політичних репресій та висилки до Сибіру, можуть бути предметом особливого інтересу. Для отримання більш повної та глибокої інформації про життя та діяльність Опанаса Заливахи потрібно звертатися до академічних праць, біографічних досліджень та архівних матеріалів.

Опанас Заливаха – великий українець, аристократ духу, відомий художник, митець-шістдесятник, видатний політичний діяч, репресований, почесний член товариства «Просвіта», лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченко.

Опанас народився 26 листопада 1925 р. у селі Гусинці Куп'янського району Харківської області. Рятуючись від голодомору, його родина переїхала на Далекий Схід, де з часів столипінської реформи жили його родичі. Тут пройшли дитячі роки Опанаса. Він з дитинства виявляв інтерес до живопису [12, с. 16-17].

Після завершення Другої світової війни, у 1946 р. Опанас Заливаха вступив до Ленінградського державного інституту живопису, скульптури, архітектури ім. Рєпіна Академії мистецтв СРСР.

Але вже у період навчання проявилось його неприйняття радянської системи, певний саботаж і не розуміння того офіціозу, якого дотримувалася система. З другого курсу О. Заливаха виключили за «антирадянщину», власне, за відмову прийти на зустріч із кандидатом у депутати Верховної Ради СРСР. Щоб поновитися в університеті, потрібно було отримати досвід роботи. І він вимушений був працювати вантажником, пічником, і різноробочим. Але в решті-решт відновлювати його відмовилися. Щоб мати можливість працювати хоча б вчителем малювання в школі, Опанас закінчив художньо-педагогічне училище. Це дозволило йому працювати в Калінінградському художньому фонді. І лише через 8 років, після виключення, художника поновили в інституті [7, с.24].

В 1957 р. вперше приїхав на практику в Косово на Івано-Франківщину, де познайомився з етнографією та духовним життям Гуцульщини. Там він мав можливість вперше познайомився з Україною загалом через мову, етнографію та духовне життя. Ця поїзда вплинула на докорінну зміну його світогляду. Вона розбудила в ньому любов до України та всього, що було з нею пов'язане. О. Заливаха почав читати українські книжки, спеціально вивчати українську мову та історію. Сам Заливаха писав, що він не був політиком, а лише намагався стати громадянином України, знаючи її історію та національне мистецтво [51].

Усе все що він бачив у Косові кардинально ламає світогляд митця, і відтоді його серце залишилося тут в Україні. Після навчання, Опанас Заливаха працював в Тюменському художньому фонді. У 1961 р. він організував свою першу виставку. Вона стала його першим визнанням та успіхом. За нею слідувала наступна виставка у Новосибірську. Його роботи купували місцеві галереї.

Незважаючи на це, діяльність художника викликала невдоволення влади. Його звинувачували у спотворенні радянської дійсності та недотриманні стандартів соцреалізму. Попри підозри, художник багато подорожував та малював пейзажі України. І вже у грудні 1961 р. Опанас прийняв рішення переїхати до Івано-Франківська. Він залишився жити у двох скромних жінок – молодій 30-річній домогосподарки, згодом його дружини та її тітки Любові Возняк-Лемик [7, 43-45].

Він вступив до обласної організації Спілки художників. Проживаючи в Івано-Франківську, митець налагодив тісні зв'язки з Києвом. Столиця його приваблювала, бо тут панувала зовсім інша мистецька атмосфера. У Києві Опанас Заливаха з його пристрастю до високого, героїчного і рішучого неприйняття примітивів мистецтва почувався легше й вільніше. Принаймні не так, як в Івано-Франківську, культурне життя якого повністю контролювали партійно-кедебістські чиновники, які поспішно закрили його персональну виставку, що експонувалася в краєзнавчому музеї.

Крім того, особистість митця виклика неабиякий резонанс через його дещо незвичний спосіб життя. Він не мав ні квартири, ні майстерні. Він жив ізгоєм, у якійсь покинутій, переобладнаній церкві, де працював серед розбитих хрестів та ікон безбожників. Він зустрічався з підозрілими людьми і чомусь так часто їздив до Києва [52].

Тут О. Заливаха міркує про окремий шлях подальшого розвитку національної та духовної культури. Перебуваючи у Києві він долучається до кола прогресивних діячів культури, бере активну участь у їх діяльності. Потужним поштовхом до цього послужила активна громадсько-просвітницька діяльність Клубу творчої молоді «Сучасник» [14, с.7].

З 1964 р. митець тісно співпрацював з провідними художницями-«шістдесятницями» Аллою Горською, Галиною Зубченко та Людмилою Семикіною. У співавторстві з ними О.Заливаха працював над відомим вітражем «Шевченко. Мати».

Перша хвиля масових арештів дисидентів не оминула і О.Заливаху. У 1965 р. його заарештували і засудили до 5 років таборів суворого режиму за «антирадянську пропаганду та агітацію». Перебуваючи в Молдові (Явас) табір №. 11-Б, він працював розвізником та пічником. Там у нього відібрали фарби і заборонили малювати, але він намагався творити навіть тоді, коли мав лише олівець і фантазію художника [51].

Разом із братами Горинями, В. Чорновулою, В. Стусом та іншими в'язнями він навіть у тих нечуваних умовах табору чинив опір комуністичній владі. В ув'язненні О. Заливаха залишався до осені 1970 р.

Після повернення в Івано-Франківськ, він залишався під постійним наглядом радянських органів, у його помешканні неодноразово відбувалися обшуки. З метою покращення матеріального становища художник працював в комбінаті побутового обслуговування. Він заробляв на життя кресленням, проектуванням різних об'єктів.

Проте, ув'язнення, тяжка праця не зламали художника, не знищили бажання до творчості. У це період О. Заливаха багато малював, читав літературні, філософські твори. Він працював у видавництвах «Веселка» та «Каменярь». О. Заливаха проектував та оформлював місцеві громадські заклади харчування. Зокрема, Івано-Франківське кафе «Медівня», «Молочне», «Казка», «Катропляники», квітковий магазин, пивні та десертні бари, ресторан «Білий камінь», «Скала», «Дитячий світ» тощо [52].

У 1988 р. після багатьох років забуття у Львові відбулася виставка Опанаса Заливахи. Вона стала можливою за підтримки культурного об'єднання «Шлях». За рік відбулися виставки в Івано-Франківську, Києві, Чернівцях, Каневі, Харкові, Хмельницькому, Тернополі, Калуші, Надвірному, Косові, Бурштині, Коломі. Про творчість О. Заливахи почали говорити, визнавати її, як одну із непересічних, виняткових, з особливим змістом, формою, кольоровою гамою. При цьому інтерес до художника спостерігався і за межами України. Його творчості було присвячено багато праць.

Саме з цього часу ім'я Опанаса Заливахи стало широко відомим, а громадськість отримала змогу ознайомитися з різнобічною та самобутньою творчістю талановитого майстра.

Творчість Опанаса Заливахи нараховує сотні монументальних творів живопису, графіки, кераміки [52]. Сам художник також є автором багатьох творів сучасного образотворчого мистецтва, яскравим представником художнього руху 1960-х рр., до якого також належали Алла Горська, Зіновій Красівський, о. Ярослав Лесів, Володимир Іванишин та інші.

Великого значення у своїй творчості О. Заливаха надавав кольору. За допомогою кольорів він висловлював найглибші емоції, почуття, які переживав. Усі картини майстра позначені пошуками по кольоровій роздільності.

І серед них – картина «Покров», де у фарбах відтворено добро, мудрість і велике багатство образу Божої Матері (Див. Додаток А.4).. «Покрова» – одна з багатьох робіт художника на релігійну тематику. Вона є уособленням чогось високого, надматеріального та надлюдського. Картина символізує духовне очищення. Внутрішній стан людини, що досягла гармонії із своїм внутрішнім світом та світом зовнішнім. У цьому ж ключі прочитуються картини «Віра, надія, любов», «Храм», «Молитва» (Див. Додаток А.5), «Великдень» та ін.

Образ Української Матері – «Української Мадонни» є одним із головних у творі О. Заливахи (Див. Додаток А. 7).. Художник писав також портрети. Це не профілі й не маски, це життєві долі близьких митцю людей, зображені так, як він їх бачив: це портрети Т. Шевченка, Івана Світличного, Василя Стуса, Алли Горської. Близьких друзів Юрка Бойка, Оксани Бойко [7].

У 1995 р. творчість О. Заливаха була відзначена державною премією імені Т. Шевченка за твори: «XX століття», «Портрет Шевченка» (Див. Додаток А. 6), «Портрет Василя Стуса», «Українська Мадонна», «Козака несуть», « Мироносиці».

Митець не дожив до наших часів. Він помер 24 квітня 2007 р. в Івано-Франківську. Фактично до останнього він невтомно продовжував працювати.

Опанас Заливає є одним із найбільш впізнаваних українських художників. Його роботи виставлялися у галереях Лондона, Нью-Йорка, Торонто.

Зміст творів, образи, що були характерними для його творчості наповнені мотивами українського традиційного мистецтва. Через образи, лінії, форми митець відтворював історію України, сюжети традиційного життя українців. Наполегливість та послідовність художника у його творчості, пропагування саме українських традиційних мотивів було справжнім викликом радянській системі.

4.3. Галина Северук

Не скореною перед радянською владою мисткинею була і Галина Сильвестрівна Севрук. Вона належала до скульпторок-монументалісток. Водночас працювала у техніках кераміки, графіки, живописи.

Народилася Галина Севрук 1929 року в сім'ї архітектора Сильвестра Севрука. Її мати, Ірина Севрук, походила із родини українських архітекторів, митців Григоровичів-Барських. На момент народження родина Г. Севрук проживала у Самарканді. Але вже переїхала в Україну (спочатку до Харкова, а після закінчення війни до Києва).

В 1959 р. Галина Сильвестрівна закінчила художню школу при Київському державному інституті образотворчого мистецтва та отримала диплом художника. Вона відмовилася від зображення партійних діячів, перетворення їх на кумирів, і обрала шлях гідного пошуку духовної та мистецької гармонії. Її становлення як особистості передусім визначило участь у клубі творчої молоді «Сучасник» у Києві, спілкування з тими, кого ми називаємо нонконформістами 1950-х рр. [59].

Галина Севрук стояла біля витоків київського клубу творчої молоді «Сучасник», брала активну участь у його заходах, зокрема вечорах, присвячених репресованим письменникам, акторам, художникам (Л. Курбасу,

М. Кулішу, В. Симоненко). Її друзями по клубу стали І. Світличний, В. Симоненко, А. Горська, Л. Семикіна, В. Стус, Є. Сверстюк, В. Чорновіл, І. Дзюба, В. Кушнір та інші.

З 1960-х рр. Г. Севрук шукала нові шляхи в мистецтві. Поряд із творчими інтересами займалася самоосвітою. Вона вивчала українську мову, історію України, українське мистецтво. Багато читала, у тому числі твори заборонених українських письменників.

1964 – 1985 рр. працювала в керамічній майстерні Академії архітектури на території Національного заповідника «Софія Київська» під керівництвом Ніни Федорової та її чоловіка, мистецтвознавця П. Мусієнка, який перебував під впливом творчих інтересів та ідеалів героїв «розстріляного відродження». Там вона створила свій перший керамічний твір – «Плач Ярославни» [20].

Разом з О. Заливачою, А. Горською, Л. Семикіною та Г. Зубченко у 1964 р., до 150-річчя Т. Г. Шевченка, виконала ескізи до вітражу «Шевченко» Червоного палацу Київського університету, який було знищено разом з стелою Г. Севрук «Дерево життя».

Г. Севрук була однією із тих, хто підписав лист до керівників радянських і партійних органів проти репресій російської та української інтелігенції, відомий як «Лист-протест 139» (1968). У підсумку в Спілці художників України встановили «суд» і вивели з нього тих, хто не збирався каятися, в тому числі й Галину Севрук. Вона довго не могла працювати творчо. Протягом 20 років її роботи не допускалися на художні виставки, не експонувалися в музеях, заборонялися наказами до розміщення в закладах культури [43].

У доробку Галини Севрук дві великі мозаїчні роботи «Пісня про ліс» (1963) та «Лелія» (1964-1965), численні стели, оформлення інтер'єру та екстер'єру готелів, скульптурні зображення давньослов'янських богів, вироби з кераміки на теми доби Русі та козацтва, картини, портрети історичних діячів і сучасників. Зокрема, Д. Байди-Вишневецького, І. Мазепи, Б. Хмельницького, М. Брайчевського, А. Горської, І. Світличного та інших.

Твори Галини Севрук є не лише мистецькими творами, вони цікаві психологічною складовою, мають глибоку ідею, втілюють та передають характери та настрої людей. Найбільшу увагу мисткиня приділяла неординарним людям, представникам еліти: духовенству, державним діячам, митцям, ученим, письменникам. У її творчості історичні постаті набували виразності та реалістичності.

Особливою сторінкою у творчості Г. Севрук став цикл творів «Доба козаччини». Він був спрямований на те, щоб розкрити феномен козацького лицарства в різноманітних проявах. Художниця намагалася дотриматися усієї повноти реалістичності, відтворюючи найменші деталі. У класичній формі, з нотками геральдики, виконано портрети історичних діячів: І. Богуна, Д. Байди-Вишневецького, П. Дорошенка, С. Кішки, М. Кривоноса, С. Наливайка, П. Сагайдачного, І. Сірка, Б. Хмельницький [47].

До творчого доробку Г. Севрук також належать портрети її колег 1960-х рр., відомих дисидентів, з якими вона заслужено розділила долю. Серед них красива, незалежна, з підвищеним почуттям власної гідності Алла Горська. Лицар руху «шістдесятників» Іван Світличний у «цвинтарних ілюзіях», втомлений, але не здоланий. На її картинах постає Надія Світлична, самотня серед засніженого лісу, переживаючи за долю заарештованого брата та маленького племінника [47].

Г. Севрук також була ілюстраторкою книг, переважно історичного змісту. Серед них, наприклад, «Запорізький дуб» (1971), «Давня кам'яна скульптура» (1972).

Талант художниці, її наполегливість та послідовність у розвитку української національної ідеї були відзначені численними нагородами. Галина Севрук була членкинею Спілки художників України, заслуженою художницею України, лауреаткою премії Асоціації незалежної творчої інтелігенції України. В. Стуса (1991), мала іменні нагороди митрополита А. Шептицького (1994).

ВИСНОВКИ

Тема образотворчого мистецтва як інструменту спротиву радянській владі у 1960 – 1980-х рр. є актуальною в умовах протистояння України російській агресії. Її вивчення засвідчує, що попри всі спроби радянської знищити українську націю, вона продовжували жити. І навіть в умовах радянського тоталітаризму відродження української культури було прямим свідченням сили української нації та нескореності.

Попри важливість теми для наукового, націотворчого дискурсу, спеціально вона не досліджувалася. Окрема її аспекти можна знайти у загальних роботах з історії мистецтва вказаного періоду. Фрагментарна інформація також зустрічається у роботах, присвячених окремим митцям.

Проте, більш дослідженими є біографії та творчий шлях відомих художників, як Алли Горської чи Опанаса Заливаха, у той час як для науки, широкого загалу не відомими залишаються ще багато художників 1960 – 1980-х рр. та їх творчий доробок. Особливо це стосується митців які працювали на регіональному рівні.

Важливою складовою роботи стали історичні джерела. Вона включали твори митців; мистецтвознавчі праці художників; джерела особового походження; періодичні видання; відео-джерела; інтернет ресурси.

Аналіз наукової літератури, зазначеного комплексу джерел за умови використання відповідного методологічного інструментарію дозволив зробити ряд висновків відносно обраної для дослідження теми.

Започаткована М. Хрущовим «відлига» дала сподівання митця на те, що дійсно відбувається лібералізація і вони отримують свободу творчості, зможуть вийти за межі офіційно утвердженого соцреалізму як єдиного мистецького методу. На початок 1960- х рр. припадає формування руху «шістдесятництва», які об'єднувалися навколо Клуба творчої молоді

«Сучасник». Серед них було багато представників образотворчого мистецтва, які шукали нових форм, прийомів для відтворення власного бачення, емоцій та переживань.

Результатом цих пошуків стало формування стилю «нонконформізму». І не зважаючи на те, що до цього часу не існує його чіткого і однозначного визначення, сам термін промовисто говорив про себе. Нонконформізом були об'єднані митці, які не визнавали соцреалізму, які не бажали зображувати реально не існуюче «щасливе радянське життя». У своїх творах художники зверталися до мотивів української міфології, релігії, народної творчості, їх твори були просякнуті глибоким символізмом. Через те, що вони не вписувалися у офіційну мистецьку рамку, ці твори заборонялися радянською владою, а їх творці переслідувалися.

Справжнім викликом для радянської влади стали твори, що мали такий український контекст. Серед них вітраж «Шевченко. Мати» у червоному корпусі Київського університету. Над ним працювали Алла Горська, Галина Севрук, Опанас Заливаха, Галина Зубченко та Людмила Семикіна. Але вже навіть макет вітражу був визнаний «ворожим» та розтрощений ректором університету. В центрі макету художники зобразили Тараса Шевченка, який однією рукою обіймає Матір-Україну, а іншою – Кобзаря. Образ доповнювали рядки: «Я підніму малих, цих німих рабів, Я дам їм слово годиннику!». Радянська влада в образі України угледіла Божу Матір, а образу Т. Шевченка, на думку спеціальної комісії, не вистачало революційності.

Українські мотиви, глибока змістовність та символізм були властиві комплексу мозаїчних пано, що розміщувалися на будівлях загальноосвітньої школи № 5 у м. Донецьку. Їх авторами були Г. Зубченко, А. Горська, Г. Синиця.

Звернення до традиційних українських образів було властиво художникам -шістдесятникам Опанасу Заливахи, Стефанії Шабуровій, Галині Севрук. За що вони зазнавали переслідувань, арештів та були обмежені у праві вільно творити.

Яскравим представником українського нонконформізму є один із найвідоміших художників сучасності Іван Марчук. Він не приймав нав'язане, і не припиняв спроб у пошуку власного стилю та форми, хоча його не експонували за радянського часу, і не визнавали за митця.

Прикметно, що супротив системі шляхом мистецтва був властивий не лише столиці. Він мав яскравий регіональний вияв у Львові, Одесі. Публічним протестом системі була «парканова виставка» 8 травня 1967 р. біля Одеського оперного театру Станіслав Сичов та Валентин Хруща, яким заборонили брати участь у офіційних виставках.

Загалом, діяльність українських митців була здебільшого поза законом, але вони намагались розповсюджувати свою творчість, як елемент національної самосвідомості, що протягом часу, навіть не дивлячись на тиск тоталітарного режиму, досі живе та існує. Мистецтво нонконформізму було ознакою не тільки індивідуального бачення світу, але також об'єднанням національної солідарності, що спонукало митців боротись за свою ідентичність наголошуючи влад, і що вони українці і вони творять для України.

Діяльність «шістдесятників» тої доби змогла показати незламність українського народу через образотворче мистецтво нонконформізму, яке показувало що унікальність особистого бачення завжди було рушійною силою проти деградованої бездуховної культури соцреалізму. Переслідування представників цієї доби Алли Горської, Опанаса Заливахи та інших, чиє творче бачення було не до вподоби радянській владі, були засланні, або у гіршому випадку вбиті через свою проукраїнську позицію та антирадянські погляди.

Творчість згаданих митців була тим стимулом що намагався донести сутність бути українцем через кольори фарб та різноманітність техніки, що нове мистецтво – це добре забуте старе. Але вони зробили внесок в історію художнього мистецтва України створивши щось унікальне для власної країни з повною пошаною та любов'ю до своєї Батьківщині.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. 50 років тому убили українську художницю-шістдесятницю Аллу Горську: вона насміхалася із тоталітаризму. *Радіо свобода*. 28 листопада 2020 р. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/alla-gorska-50-rokiv-ubuvstva/30973779.html>
2. Алла Горська: українка за вибором, шістидесятниця, дисидентка, яка кинула виклик КДБ. Телебачання Торонто. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pepQnqted0E>
3. Алла Горська: Червона тінь калини: листи, спогади, статті / ред. та упоряд. О.Зарецький, М.Маричевський. Київ: Спалах ЛТД, 1996. 240 с.
4. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва. Київ: Смолоскип 2015 712 с.
5. Алла Горська. Спалах перед світанком / упорядник Олена Лодзинська. Київ: Кліо, 2019. 136 с.
6. Аронець М. Громовий дзвін палітри Опанаса Заливахи. *Перевал*. 2016. № 2. С. 217–221.
7. Аронець. М. Опанас Заливаха. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2014. 120 с.
8. Балашова Ольга. Мітец. Сучасне мистецтво України. URL: <https://mitec.ua/category/artists/balashova-olga/page/3/>
9. Березюк Т. І. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/author?name=%D0%A2.%D0%86.%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B7%D1%8E%D0%BA>
10. Бібліотека українського мистецтва. URL: <https://uartlib.org/huzul/>
11. Блог історика: 1970 рік. Убивство Алли Горської. BBC News Україна. 28 листопада 2015. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/11/151127_blog_history_gorska_dt
12. Бодак В. Співець української душі: Опанас Заливаха . *Захід. Кур'єр*. 9 листопада 2017. С. 16–17.

13. «Висоти змученого птаха»: Опанас Заливаха. Качкан В. Вищі знаки думки, серця і руки: антологія українського автора. Т.2. Львів, Івано-Франківськ Коломия: ВПТ «Вік», 2012. С. 160–225
14. Войцехівська М. У пошуках українського духовного шляху: одне із небагатьох останніх інтерв'ю О. Заливахи. *Галичина*. 2007, 2 червня. С. 7.
15. Вона була «душею шістдесятництва» і її вбили. До ювілею Алли Горської. *Радіо свобода*. 18 вересня 2019. URL: <https://web.archive.org/web/20201124213638/https://www.radiosvoboda.org/a/30171723.html>
16. Галина Скляренко. Arthuss. URL: <https://www.arthuss.com.ua/sklyarenko-galina>
17. Герман Лізавета. Мітец. Сучасне мистецтво України. URL: <https://mitec.ua/category/artists/german-lizaveta/>
18. Гладиш Р. Сумнівна слава України як однієї з найбільш корумпованих держав – аж ніяк не заслуга газетярів: інтерв'ю у О. Заливахи. *Галичина*. 2000, 18 листопада. С. 4.
19. Голомідова Н. Останній розпис Заливахи. *Галицький кореспондент*. 2012, 31 травня. С. 20.
20. Голубець О. Українське мистецтво ХХ ст. Львів: «Колір ПРО», 2022. 200 с.
21. Горинь Б. Достойно пройдений шлях: про О. Заливаху. *Слово Просвіти*. 2007, 10–16 травня. С. 13.
22. Гриньків Д. З наміста споминів: про О. Заливаху. *Перевал*. 2007. №3. С. 119–123.
23. Десятки кілометрів спльонтаних мазків: Іван Марчук в Києві. *Вікенд*. 2020, 12 травня. URL: <https://weekend.today/lica/desjatki-kilometriv-splontanih-mazkiv-ivan-marchuk-v-kievi.htm>
24. Дяків С. Стефанія Шабатура. Вибрана палітра кольорів з мозаїки життя. Київ : Смолоскип, 2016. 256 с.

25. Життєпис мовою листів. [Алла Горська] /упоряд. Людмила Огнева. Донецьк: Музей «Смолоскип», 2013. 518 с.
26. Загорська Л. Пішов з життя Опанас Заливаха. *Репортер*. 2007, 26 квітня. С. 112.
27. Иван Марчук. «В гостях у Дмитрия Гордона» (2005). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bm8SwmnDyDs>
28. Из истории одесского авангарда «Заборная выставка». *Вікна Одеса*. URL: https://viknaodessa.od.ua/?zabornaya_vystavka
29. Иван Марчук. Sketchline. URL: <https://thesketchline.com/en/pictures/mother-earth-fly-butterfly/>
30. Иван Марчук. Альбом-каталог. Київ: Атлант ЮЕмСі . 2004. 520 с.
31. Иван Марчук. Тіло моєї душі: персональна виставка, 27 червня – 16 липня 1989 р. Каталог The Fiveway Gallery. Паддінгтон, Сідней.
32. Івасів Р. Віднайдені шедеври Заливахи. *Галичина*. 2009, 1 грудня. С. 1–7.
33. Иван Марчук про своє життя, останню виставку і неіснуючий музей. BBC News Україна. 16 жовтня 2019 р. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-49976487>
34. Івасів Р. Україна прощалася з Опанасом Заливахою [некролог]. *Галичина*. 2007, 28 квітня. С. 11.
35. Історія української культури : у п'яти томах. Т. 5, кн. 2. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть / Голов. ред. Б.Є. Патон. Київ: Наукова думка, 2011. 1032 с.
36. Історія української культури : у п'яти томах. Т. 5. Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. Кн. 3. Культура та розвиток науки і технологій в Україні / Голов. ред. Б.Є. Патон. Київ: Наукова думка, 2012. 949 с.
37. Історія української та зарубіжної культури: навч.посіб. / Б. І. Білик, Ю.А. Горбань та ін.; за ред. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука. Київ: Вища шк.; Знання, 2000. 326 с.
38. Корогодський Р. Опанас Заливаха . *Сучасність*. 2005. № 6. С. 125–133.

39. Корогодський Р. Тихий маляр з тихого Станіслава: О. Заливаха. *Українська мова та література*. 2003. № 39–40. С. 28.
40. Кравченко Я. Кассандра у творчій долі Стефанії Шабатури. *День*. 2016. № 200–201. 4–5 листопада. С. 7.
41. Кукіль Н. Григорій Синиця і мозаїчний комплекс школи № 5 м. Донецька (1965–1966). *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративне мистецтво*. 2018. Числ. 4. С.50–63.
42. Лелик С. У країні Заливахи: [90 років від дня народження українського художника О. Заливахи]. *Репортер*. 2015, 26 листопада. С. 19.
43. Лист протесту 139. Україна. Історія великого народу. URL: <http://www.litopys.com.ua/encyclopedia/baykalo-amurska-mag-stral-v-yna-v-afgan-stan-konstituts-ya-ursr-/list-protest-139/>
44. Маленький пам'ятник великому чоловікові: пам'ятник О. Заливасі встановлено в м. Івано-Франківську. *Галицька Просвіта*. 2017. №48. С. 4.
45. Марчук Іван Степанович. Герої України. URL: <http://heroes.profi-forex.org/ua/marchuk-ivan-stepanovich>
46. Масловська О. Зв'язок між земним та небесним [Опанас Заливаха про себе]. *Рідна земля*. 2009, 4 грудня. С. 11.
47. Мистецтво українських шістидесятників. Лізавета Герман, Ольга Балашова. Київ: Основи 2017 256 с.
48. Нагірняк З. Надія і віра у картин Заливахи. *Галицька Просвіта*. 2014, 16 жовтня. С. 3.
49. Огнева Л. Перлини українського монументального мистецтва на Донеччині. Івано-Франківськ: Лілея. 2008. 51 с.
50. Опанас Заливаха – художник, патріот, політик, шевченківський лауреат. Один із засновників УГС-УРП. Марусик П. А ми тую червону калину підіймемо. Івано-Франківськ. 1999. С. 245–246.
51. Опанас Заливаха. Творчість 1990. Зеновій Красівський URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-2pPsol0myM>

52. Опанас Заливаха: «Ми ще не були господарями» [інтерв'ю взяв Р. Івасів]. *Галичина*. 2005, 1 грудня. С. 14.
53. Палітра буття. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=klCiGWm6w00>
54. Попович М. Нариси історії культури України. Київ: «АртЕк», 1998. 728 с.
55. Про життя і творчість мисткині розповідає книга: Стефанія Шабатура. Вибрана палітра кольорів з мозаїки життя і творчості / упоряд. С. Дяків. Київ: Смолоскип, 2016. 252 с.
56. Рух опору в Україні: 1960 – 990. Енциклопедичний довідник / Передм. Осипа Зінкевича, Олеся Обертаса. Київ: Смолоскип, 2010. С. 714–715.
57. Саєнко Н. Олександр Саєнко: до становлення і розвитку українського монументального-декоративного мистецтва ХХ ст. Книга-альбом. Київ: Видавництво Олени Теліги, 2003. 560 с.
58. Сидоренко В.Д. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. Книга друга. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. 655 с.
59. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: «Видавництво «Фенікс», 2017. 480 с.
60. Смирна Леся. Інститут проблем сучасного мистецтва. URL: <https://mari.kyiv.ua/about/our-staff/smyrna-lesia>
61. Стефанія Шабатура: нескорений дух творчості / Упор. С.Дяків. Київ: Смолоскип, 2017. 168 с.
62. Стефанія Шабатура: вибрана палітра кольорів з мозаїки життя і творчості. Упорядник Соломія Дяків. Київ: Смолоскип, 2016. 256 с.
63. Стефанія Шабатура: життя окрилене стремлінням духу. Спогади. Вибрані статті / Упор. Соломія Дяків. Львів: Місіонер, 2021. 472 с.
64. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. Київ: ArtHuss, 2018. 288 с.

65. Хто такий Іван Марчук? Мистецтво. Наддніпрянина. 17 квітня 2020.
URL: <https://web.archive.org/web/20210420001753/https://ukrainer.net/ivan-marchuk/>
66. «Хто такий Іван Марчук?». *Ukrainer* URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=RPV1hFAGsjg>
67. Як готувався «Київський лист». Аналітик. Київський центр політичних досліджень і конфліктології. URL:
<https://web.archive.org/web/20160727203214/http://www.analitik.org.ua/ukr/publications/beletsky/3dd38116>
68. Якщо не комплексуват, а вчитися в Горської, то це дуже корисно, - художниця Олена Зарецька. *Локальна історія*. 31 травня 2023.
URL:<https://localhistory.org.ua/texts/interviu/iakshcho-ne-kompleksuvati-a-vchitis-v-gorskoyi-to-tse-duzhe-korisno-khudozhnitsia-olena-zaretska/>
69. 60s. URL: <https://treasures.ui.org.ua/ua>
70. Alla Horska: Die Hard. URL: <https://www.dailyartmagazine.com/alla-horska-die-hard/>
71. Art Ukraine: <https://artukraine.com.ua/about/>
72. The Art Of Ukrainian Sixties. URL:
<https://uk.osnovypublishing.com/product/the-art-of-ukrainian-sixties/?lang=uk>

ДОДАТКИ

Додаток А

Живопис

А.І. «Матінко Земля. Лети метелик», І. Марчук



А. 2. «Три богатирі», А. Горська



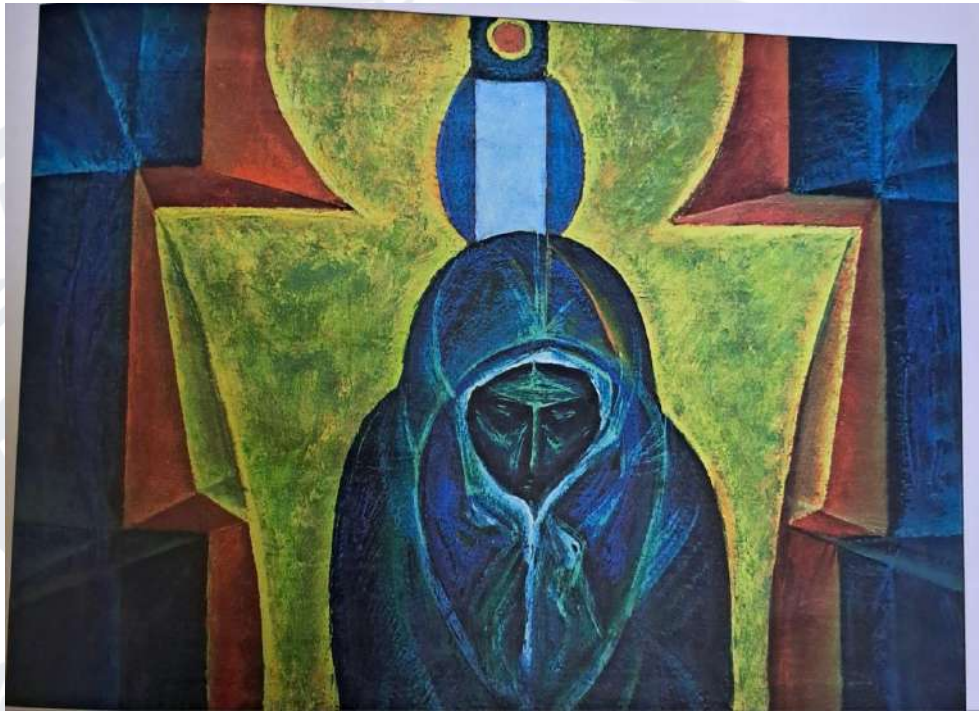
А. 3. «Пісня про Донбас», А. Горська



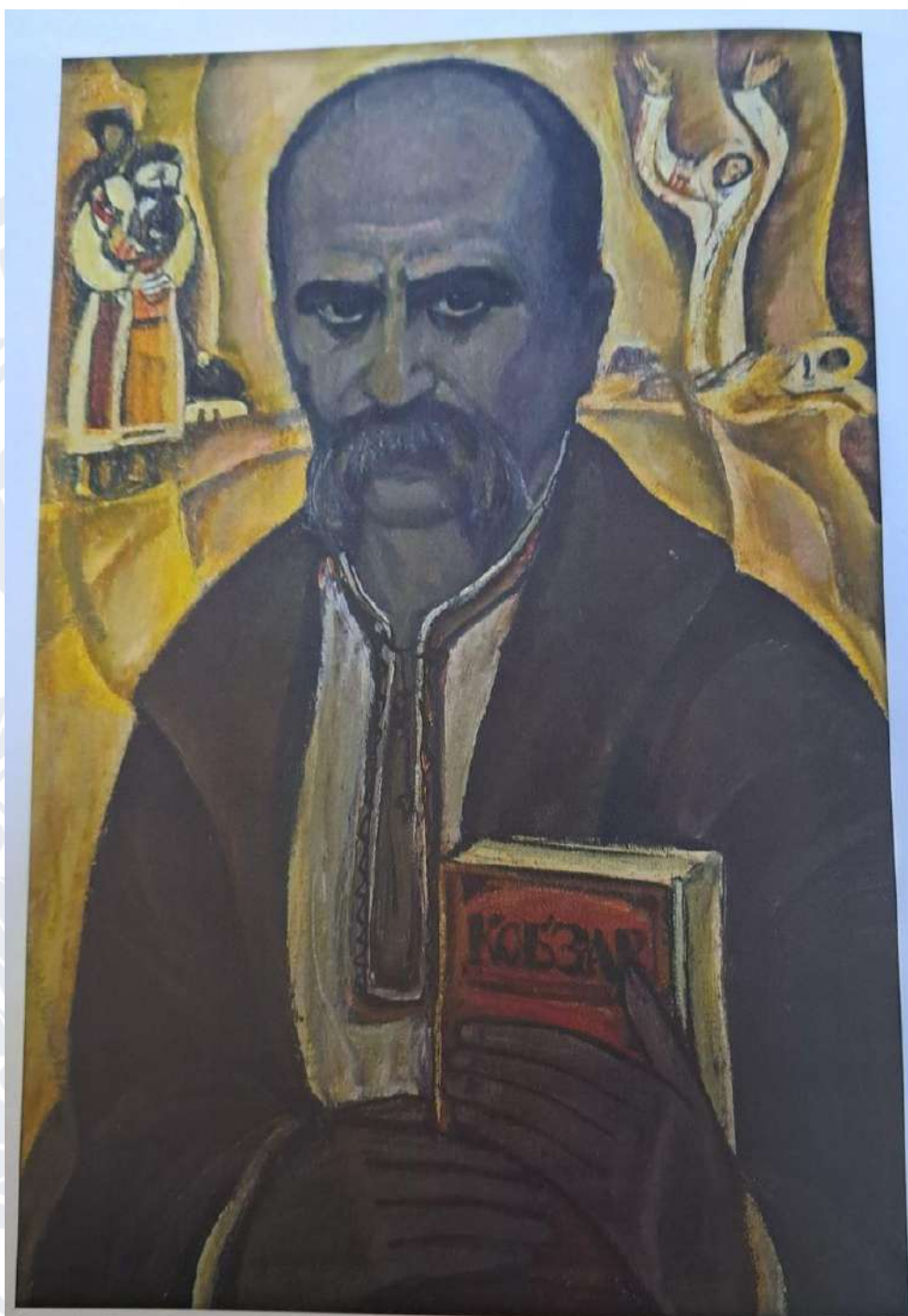
А. 4. «Покрова», О. Заливаха



А.5. «Молитва», О. Заливаха



А. 6. «Портрет Т. Шевченка», О. Заливаха



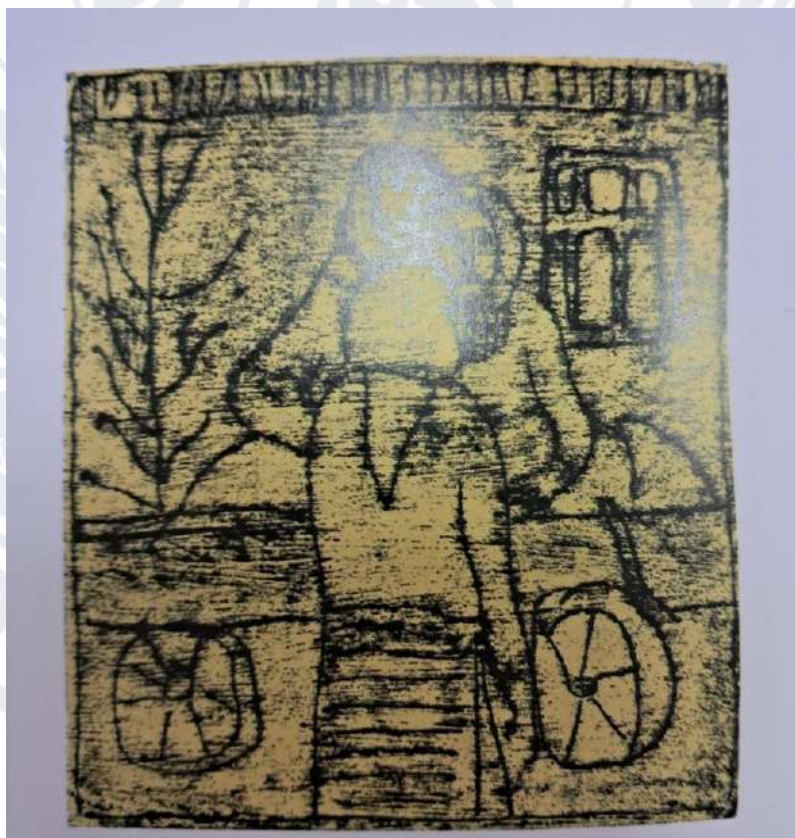
А. 7. «Українська мадонна», О. Заливаха



А. 8. «На возі», С. Шабатура



А. 9. «На базарі», С. Шабатура



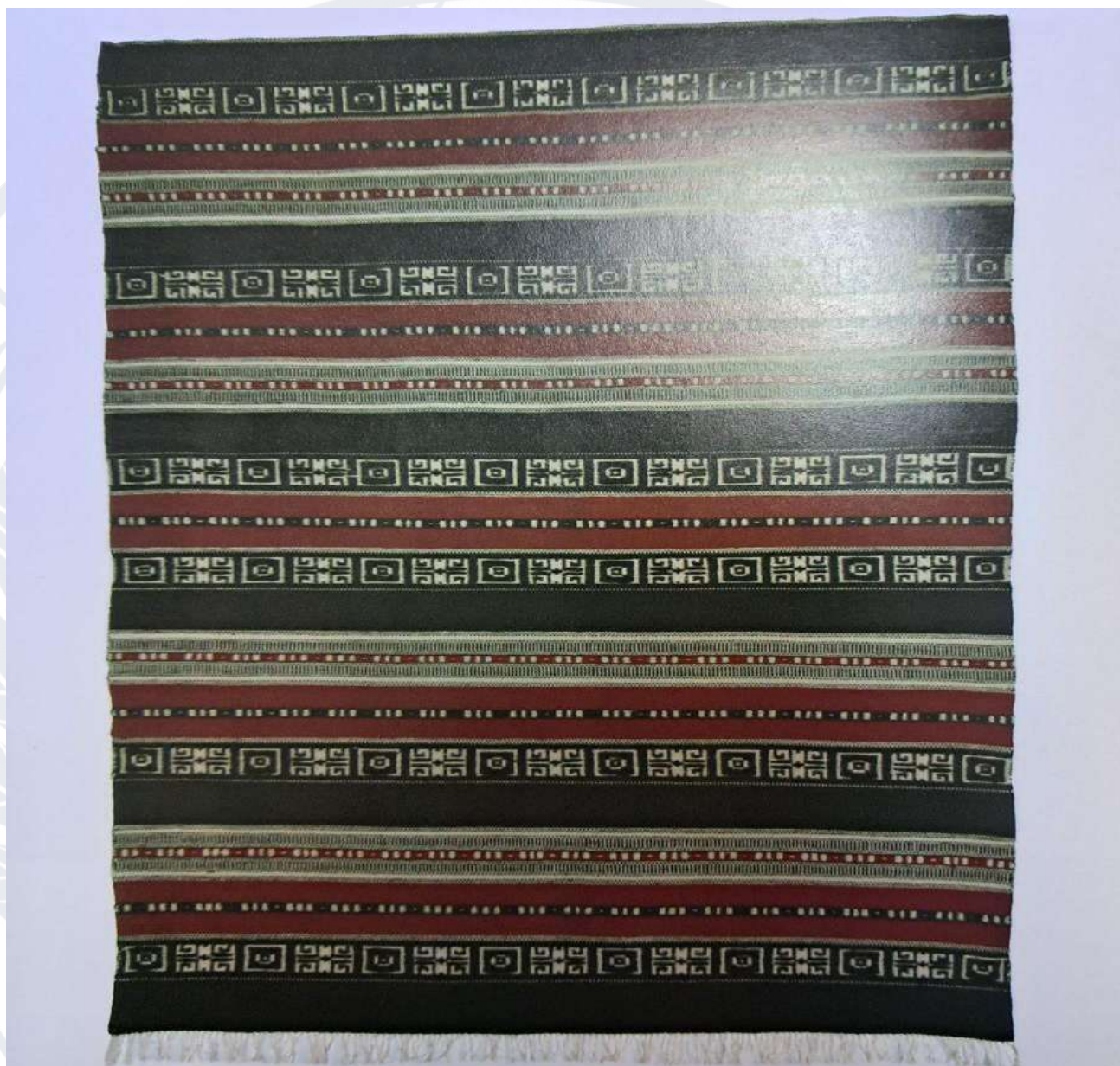
Додаток Б

Мозаїки, вітражі, гобелени

Б.1. Ескіз вітражу «Шевченко. Мати» в Червоному корпусі Київського національного (на той час державного) університету імені Тараса Шевченка



Б.2. Гобелен «Тернопільський», С. Шабатура



Б. 3. Мозаїчні пано школи № 5 м. Донецька



Панно «Прометей»



Панно «Космос»



Панно «Вода»



Панно «Сонце»