

Любов Крупник

ПРОБЛЕМА ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 1960–1980-х РОКІВ

У мистецькому житті України в другій половині 1960–1980-х років втілювали політику, спрямовану на підпорядкування творчості митців політико-ідеологічним інтересам держави. Така політика поєднувала матеріальні та соціальні стимули з ідеологічними, а то й естетичними обмеженнями. Внаслідок цього для офіційного мистецтва характерною була переобтяженість політичними штампами, декларативність. Поруч з офіційними виникали творчі напрями, значний вплив на які мали національне відродження першої половини 1960-х років та західні тенденції. Нове неоднозначно сприймали прихильники соцреалізму, що призводило до конфліктів на мистецькому та адміністративному рівні. Проте і в офіційному, і в опозиційному мистецтві мали місце як вартісні здобутки, так і творчі невдачі, а ці два напрями часто переплітались у роботах одного митця.

Магістральним естетичним напрямом радянського мистецтва був метод соцреалізму. Його основними принципами були категорії партійності, народності. Ці принципи знайшли своє обґрунтування в матеріалах з'їздів партії, постановках пленумів, партконференцій, а також політбюро та секретаріату ЦК КПРС і, відповідно, ЦК КП України. Роботу митців визначали чергові пленуми чи з'їзди партії, ювілейні дати. Так, у доповіді Л. І. Брежнєва на XXVI з'їзді КПРС зазначено: «У творчості наших майстрів, як і раніше, звучать високі революційні мотиви. Образи Маркса, Енгельса, Леніна, багатьох полум'яних революціонерів надихають їх на створення нових цікавих робіт у найрізноманітніших видах мистецтва.»¹ Митцям насаджували теми, методи і форми для висвітлення згаданих подій та образів, окреслених партійними функціонерами.

¹ Брежнев, Л. И., *Избранные произведения в трех томах*, т. 3, Москва 1976–1981, 24.

Домінантними у творах українських митців стали теми праці і побуту радянських людей, історико-революційна тематика, тема Великої Вітчизняної війни та історична тема. Наприклад, революційна тематика знайшла відтворення у кінофільмах *Гадюка* В. Івченка (1966), за яку у 1967 році він першим із кінематографістів отримав Шевченківську премію, *Комісари* М. Мащенка (1970), модерн-балеті *Жовтнева легенда* ансамблю танцю імені Павла Вірського.

Ювілейні дати теж диктували напрям роботи. В окреслений період відзначали роковини Жовтневої революції, День Перемоги, 325-ліття возз'єднання України з Росією, роковини Володимира Леніна, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Григорія Сковороди, Івана Котляревського, 1500-річчя міста Києва тощо. Так, до 60-річчя Жовтневої революції І. Ляшенко створив п'ятичастинну симфонію *Жовтнева*, В. Ільїн – мюзикл *Товариш Любов* (за п'єсою К. Треньова *Любов Ярова*), який демонстрували у Москві. У 1970 році до 100-ї річниці з Дня народження Лесі Українки Київський театр ім. І. Франка поставив виставу *Кассандра*, Київський театр російської драми ім. Лесі Українки відреагував на цю дату *Кам'яним господарем*, а 1500-ій річниці заснування міста Києва був присвячений пам'ятний знак *Кий, Щек, Хорив і сестра їхня Либідь* (1982) скульптора В. Бородая, 325-літтю возз'єднання України з Росією композитор Б. Лятошинський присвятив *Поему возз'єднання* тощо.

Воєнна тематика знайшла відображення у кінофільмах *Дума про Ковпака* (1973–1976) режисера Т. Левчука, *В бій ідуть тільки старики* (1974) й *Анти-бати, йшли солдати* (1977) режисера Л. Бикова; в опері *Партизанські картини* композитора А. Штогаренка; у музичних творах композиторів-піснярів *Балада про комуністів* І. Ковача, *Пісня миру* І. Шамо; у театральних постановках Київського театру ім. І. Франка *Тил* (1977) і *Фронт* (1985); у театрі російської драми ім. Лесі Українки у виставі *Генерал Ватутін* (1974); у творах образотворчого мистецтва: *Медсестра* (1965) А. Сафаргаліна, *Іде війна народна* (1975) О. Артамонова, *Перемога (Визволення Києва)* (1985) В. Мягкова тощо.

Твори на згадані теми матеріально заохочували, а їхні автори перебували у більш сприятливих умовах порівняно з авторами, мистецькі пошуки яких були не на теми радянської дійсності. Наприклад, у кіно на такі твори було виставлено ліміт авторського гонорару – максимум 40 тис. крб. Проте матеріальний чинник не завжди був вирішальним. Художню вартість творів мистецтва соцреалізму визначав особистий внесок творчої людини, який вимірювався її талантом, що й обумовило нерівномірну художню вартість мистецьких робіт, об'єднаних спільною ідеологічною вивіскою. З іншого боку, державні замовлення й заохочення сприяли тому, що творчість багатьох талановитих художників була підпорядкована політичним інтересам держави.

З метою контролю за професійним мистецтвом, партійні функціонери постійно втручалися у його роботу. Так, згідно з протоколом № 10, § 7-Г засідання Політбюро ЦК КПУ від 10 грудня 1971 року *Про роботу творчих спілок по² вихованню молодих літераторів і митців*, вказано: «Неглибоко розробляється тема сучасності, мало творів, присвячених робітничому класові і колгоспному селянству, дружбі народів, історії революційної боротьби, соціалістичним перетворенням в нашій країні. Частина початкуючих авторів тяжіє до вузько-інтимної тематики, виявляє надмірне захоплення далеким минулим, оперує абстрактними позакласовими поняттями. Ряду творів молодих бракує ідейної чіткості, змістовності і професійної майстерності. Деякі молоді письменники і митці вдаються до наслідування буржуазного мистецтва, виявляють аполітичність, суспільну невіразність.»³

Радянська тоталітарна система нав'язувала ідеологічні стандарти, вимагала їх чіткого виконання, а тим, хто їх дотримувався, гарантувала підтримку творчих планів, належне матеріальне забезпечення та підвищення на службі. Згідно з довідкою відділу культури ЦК КПУ від 30 жовтня 1971 року, що є відповіддю на лист керівника ансамблю танцю народного артиста СРСР П. Вірського, «Міністерство культури УРСР підняло клопотання про виділення асигнувань для підготовки нової концепції програми, про забезпечення окремих працівників ансамблю квартирами, про збільшення суми персональних надбавок. Так, за *Симфонію № 5* композитору В. Сильвестрову ухвалили сплатити гонорар у розмірі 4000 крб., пісня О. Осадчого *Ти, земле моя* репертуарно-редакційною колегією була оцінена у 120 крб.»⁴ і т. д.

Однією з визначальних рис мистецького життя СРСР була відмежованість від світових художніх процесів, які, внаслідок блокування їх радянським

² Тут і далі назви документів і цитати з будь-яких текстів радянської доби подано в оригіналі, тому їхнє мовне оформлення не завжди відповідає сучасним лексичним, морфологічним та ін. нормам літературної української мови.

³ *Центральний Державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України)*. – Оп. 6. Протоколи засідань Політбюро ЦК Компартії України і матеріали до них. 1919–1967 рр. – Спр. 1069. Інформації відділу культури ЦК КПУ, окремих обкомів партії, спілок письменників, художників, кінематографістів УРСР Українського театрального товариства і ЦК ЛКСМ про виконання постанови ЦК КП України і Ради Міністрів УРСР «Про роботу творчих спілок по вихованню молодих літераторів і митців». 10. 12. 1971 р. – Арк. 135.

⁴ *ЦДАГО України*. – Ф. 1. Центральний комітет Компартії України. – Оп. 25. Документи загального відділу ЦК КПУ (секретна частина). 1968–1988 рр. – Спр. 277. Справки отделов и работников аппарата ЦК КПУ по письмам партийных, советских и общественных организаций по вопросам работы радиовещания, кино, телевидения с приложением этих писем. 13. 1. – 21. 12. 1971 р. – Арк. 135.

режимом, з великими труднощами проникали через «залізну завісу». В УРСР ситуація ускладнювалась ще й тим, що республіка перебувала на периферії культурного життя СРСР, поступаючись лідерством таким культурним центрам, як Ленінград та Москва. Переконливим документальним свідченням цього факту є доповідна записка, підписана ректором Київської консерваторії І. Ляшенком, заступником голови Спілки композиторів України М. Скориком та рядом відповідальних працівників галузі, направлена секретареві ЦК КП України Ф. Овчаренку. У цьому документі зазначено, що в Україні зовсім не налагоджена справа художньої інформації, а тому «композитори позбавлені можливості ознайомлюватися з важливим явищами, не тільки зарубіжної, а й вітчизняної музики. Фонотека Спілки до смішного бідна. Те ж саме можемо сказати про бібліотеку».⁵ Ця цитата певним чином пояснювала причини усталеної оцінки української музики західними та російськими фахівцями як провінційної, скованої традиціоналістичною ортодоксальністю композиторського мислення. Характерно, що такі ж недоліки мали місце і в інших сферах творчості.

Внаслідок замкнутості українського мистецтва гастролю за кордон, особливо в капіталістичні країни, були рідкістю. Разом з тим, вони завжди мали більше політичний характер, ніж ознаки суто культурної події. Ідейна спрямованість домінувала над художньою вартісністю, що позбавляло такі візити невимушеної щирості і призводило до упередженого ставлення до вітчизняного мистецтва у західній публіки. Саме тому дуже часто творчі досягнення українських митців залишались маловідомими. Окрім того, всі художні твори, запропоновані на суд іноземного глядача, проходили ретельний ідеологічний відбір, бо інакше їх би просто не випустили з СРСР. Лише нелегальними каналами можна було відправити за кордон мистецьку продукцію, яка часто не користувалась офіційним попитом в Україні.

Зокрема, великий резонанс за кордоном і в Радянському Союзі мала виставка українських художників в американських містах Філадельфії та Нью-Йорку *Сучасна графіка України*. Виставка була організована представниками української діаспори без відома радянських структур, відповідальних за культурне та міжнародне культурне співробітництво. Офіційні органи негайно відреагували

⁵ ЦДАГО України. – Ф. 1. Центральний комітет Компартії України. – Оп. 32. Документи загального відділу ЦК Компартії України (несекретна частина). 1970–1991 рр. – Спр. 278. Справки отделов и работников аппарата ЦК КПУ по письмам партийных, советских органов и общественных организаций по вопросам работы творческих организаций: союзов писателей, композиторов, художников с приложением этих писем. 20. 4. – 18. 11. 1971 р. – Арк. 9.

на це, примусивши відомих українських художників Т. Яблонську, В. Касіяна, М. Глушенка та О. Губарева під диктант написати заяву протесту. У заяві зазначалось, що експонати виставок «аж ніяк не дають вірного і об'єктивного уявлення про дійсний стан і розвиток мистецтва графіки Радянської України. Справа у тому, що організатори виставок свідомо добирали естампи та будували експозиції так, щоб збіднити, викривити визначні досягнення українських художників, подати їх поза хвилюючими проблемами сьогодення, поза життєвими інтересами і духовними прагненнями радянської людини». Внаслідок цього було висловлено протест «з приводу того, що темні елементи з кубла українських буржуазних націоналістів, для яких роздмухування чаду антирадянщини давно вже стало звичним ремеслом, використали у своїй черговій брудній провокації наші твори та імена».⁶

Така неодмінна підзвітність мистецтва політичним інтересам викликала недовіру, упереджене ставлення до вітчизняного мистецтва у зарубіжного глядача. Виробився стереотип про радянське мистецтво як про безнадійно відстале, позбавлене оригінальності, неконкурентноспроможне. Це засвідчила виставка українських художників у 1971 році у німецькому місті Гамбурзі, яка дещо змінила думку німецьких поціновувачів мистецтва. Так, оглядач Йорг Росмуссер зазначав: «Можна шкодувати про фальшивий розвиток – для нас все ще актуального радянського мистецтва в період десятиліть після 1917 року – по шляху „соціалістичного реалізму“, але не можна уникнути оцінки сучасної художньої творчості в Радянському Союзі в ситуації політичній, яка все ще є сучасною. Проте, не було реакцій невдоволення чи нудьги щодо експонатів виставки.»⁷ Зрештою, оглядач дійшов сенсаційного висновку, що твердження про те, що «радянське сучасне мистецтво по відношенню до західноєвропейського перебуває на рівні 1910 року», є не правильним.⁸ Така упередженість, пов'язана зі стереотипним уявленням про низький рівень радянського мистецтва, відтіснила вітчизняні досягнення на задвірки світових рейтингів. Стилистична обмеженість радянського мистецтва, ідеологічна підпорядкованість значним чином призвели до того, що для українського мистецтва престижні мистецькі форуми були недоступними. Лише іноді, завдяки талановитим ідеям вдавалося

⁶ Нечистими руками, *Культура і життя*, 30. 1. 1972.

⁷ ЦДАГО України. – Ф. 1. Центральний комітет Компартії України. – Оп. 32. Документи загального відділу ЦК Компартії України (несекретна частина). 1970–1991 рр. – Спр. 389. Справки отдела культуры по письмам партийных и общественных организаций по вопросам работы учреждений искусства и художественных коллективов о музыкальной и театральной критике. Пропаганда украинского искусства за границей. 18. 1. – 29. 12. 1975 р.

⁸ Там само.

вирватись із посереднього рівня і, якщо такі твори не вилучались ідеологічними органами, вони часто просто не мали можливості бути представленими перед авторитетними мистецькими колами світу.

Ще одним з наслідків ізоляції та відсутності реальної самостійності республіки стало те, що про українське мистецтво як окрему національно-культурну одиницю на Заході майже нічого не знали. Інтенсивна політика пропаганди на Заході російської культури, асиміляція, уніфікація українців, призвели до того, що українське мистецтво за кордоном сприймали як радянське, ототожене з домінантним російським. Нагороди, які українські митці здобували на Міжнародних фестивалях та конкурсах, а також їхній авторитет і слава були адресовані Радянському Союзу, який за кордоном часто іменували Росією. Лише в одиничних випадках видрізняли українців як представників окремої культури, відмінної від домінантної російської. Таким прикладом стали виступи українських митців під час проведення Днів України у Франції. Після виступів до українців підходили емігранти, висловлювали своє захоплення концертом, а також бажання побувати на рідній батьківщині. Цікаво, що вітальний лозунг у місті Ромії-сюр-Сен, порідненому з Уманню, був написаний українською мовою: «Населення Ромії сердечно вітає українських гостей.»⁹ Однак, такі випадки одиничні. Більш поширеною була ситуація, яку описав у своєму щоденнику Голова Державного комітету з кінематографії Ради Міністрів УРСР С. Іванов, коли разом з акторами Л. Кадочниковою та І. Миколайчуком возив у 1965 році фільм *Тіні забутих предків* на Міжнародний фестиваль у аргентинське місто Мар-дель-Плата. Він зазначав: «Ми представляли на фестивалі Радянський Союз, були не українською, а радянською делегацією. Мене не образили слова вітання на адресу Радянського Союзу (натовп Мар-дель-Плата кричав: „Віва Москву“, „Віва Совіт Юніон“) [...] Ми були просто представниками великого народу і вони (аргентинці) не підозрювали про тонкощі взаємин всередині цього народу.»¹⁰

Важливим чинником у розвитку українського мистецтва стала його підпорядкованість радянській централізованій командно-адміністративній системі. Оскільки планове керування йшло з Москви, то жодна республіка не розпоряджалася

⁹ *Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО України)*. – Ф. 2605. Українська Республіканська рада професійних спілок. – Спр. 5082. Довідка Уккратпрофу про участь групи майстрів мистецтва України і заслуженого самодіяльного ансамблю Ятрань у проведенні днів України в Франції у 1966 р., 1.

¹⁰ Шевченко, Т., *Боротьба за «Інтермецо»*: Із щоденників Святослава Іванова, *Кіно-Театр*, 1998, № 5, 3.

власними ресурсами: вони були сконцентровані у центрі, відтак перерозподілені по регіонах. При цьому, незалежно від надходжень з кожної окремої республіки, у привілейованому становищі, як фінансово, так і в плані кадрової підготовки, знаходилися мистецькі заклади центру. Так, приміром, згідно зі встановленим порядком 8 % валового збору від прокату кінофільмів виділяли на виробництво фільмів. У Держкіно СРСР з України надходило 200 млн крб., і, відповідно, цій республіці мали б нараховувати 16 млн крб., проте вона отримувала всього 8 млн крб. Так відбувалося тому, що для УРСР було встановлено ліміт на виробництво кінокартин: для кіностудії ім. О. Довженка – 12 і для Одеської – 6. На виробництво художньої кінострічки для кіностудії ім. О. Довженка виділяли 400 тис. крб., а на Мосфільмі для такої самої – 550 тис. крб.¹¹ Тому кількість створених на Мосфільмі картин постійно збільшувалась. Окрім того, капіталовкладення, а з ними і нову техніку, в першу чергу виділяли для центральних студій.

Намагання надати Москві статус культурного центру панувало і в освіті. Наприклад, в Україні, окрім художніх училищ, середніх шкіл і студій образотворчого мистецтва, діяли ще такі вищі навчальні заклади: Київський художній інститут, Харківський художньо-промисловий інститут, Львівський інститут прикладного і декоративного мистецтва. Однак, єдина Академія мистецтв, яка об'єднувала найвидатніших діячів образотворчого мистецтва з усього СРСР і у 1947 році перетворилась у вищу наукову установу, знаходилась у Москві.¹² Крім того, після закінчення вишу майстри самі вирішували, хто з учнів залишиться в центрі, а хто поїде до провінції, а тому на периферії опинялися переважно люди менш талановиті або ж ті, хто у чомусь «завинив» чи не бажав працювати деінде. Хоча, як і скрізь, були тут і свої винятки: наприклад, про це свідчить дивовижна доля С. Параджанова, який став режисером світового рівня саме в Україні, а також – успіхи Київнаукфільму, визначені не пільгами у виділенні коштів, а художньо-творчою атмосферою у колективі.

Проте загалом, творча атмосфера в центрі була сприятливіша. Там збирали найталановитіших, найвідоміших митців. Це стимулювало появу мистецьких шкіл, які часто закладали вихідці з України, що, зрозуміло, спричиняло відтік кращих творчих українських сил. Цю тенденцію красномовно засвідчено у листі кінорежисера С. Параджанова до секретаря ЦК КПУ Ф. Овчаренка: «Ви знаєте, скільки талановитих режисерів – від Чухрая та Бондарчука до Алова

¹¹ Лемешева, Л., *Круглий стіл: Українське кіно пострадянського періоду, Кіно-Театр*, 1997, № 1, 5.

¹² Певний, Б., *Селективним оком (III), Сучасність*, 1985, № 10, 47.

і Наумова пішли за останні роки з українського кіно в інші студії? Загроза подібних явищ стоїть тепер і перед молодшим поколінням кіномитців України. Це повинно викликати глибоку тривогу людей, які відповідають за стан української культури.»¹³

Через виїзд з УРСР талановитих митців, а також через те, що кращі українські митці, зокрема І. Миколайчук та Л. Осика, не створили своїх шкіл, стався розрив у передаванні досвіду між поколінням творчої інтелігенції. До певної міри, так сталося тому, що система була не зацікавлена у народженні талановитих національних мистецьких осередків.

Домінантною на українському білінгвальному просторі була російськомовна інтелігенція, культурні пріоритети, цінності та проблеми якої часто відрізнялися від завдань і потреб україномовної інтелігенції. Російськомовні митці були фаворитами, елітарним прошарком в СРСР, що створювало їм більш сприятливі умови у творчості та побуті. Проблеми україномовної інтелігенції держава ігнорувала і витісняла як вияви. Зрештою, жити в Україні і бути українським митцем було не престижно, а твори багатьох митців, хоч і народжувалися в Україні, були зорієнтовані на західноєвропейську чи російську культурні традиції. Україномовній інтелігенції було значно важче, зрештою, її було менше. Творчий доробок кінорежисерів Л. Осики, Ю. Ілленка, І. Миколайчука озвучено російською мовою. В Україні не випускали жодного україномовного фільму. Лише після того, як російськомовний варіант затверджували в Москві, можна було створити україномовну версію. Такою ж була ситуація і в інших жанрах.

Цікавим прикладом культурної політики другої половини 1960–1980-х років є доля знакової для українського мистецтва кінострічки режисера С. Параджанова *Тині забутих предків* (1964). Щойно з'явився цей кінофільм, стало зрозуміло, що це – твір, який розірвав канони офіційного мистецтва. Прикметно, що перший політичний виступ постсталінського періоду відбувся на прем'єрі саме цього фільму, який став не лише видатним явищем мистецтва, але й відчутним стимулом до національної активності українського суспільства. Варто зазначити, що на прем'єрі у складі творчої групи фільму були режисер-постановник С. Параджанов, оператори Ю. Ілленко та В. Давидов, режисер В. Луговський, художники Ю. Якутович та Т. Байкова, актори І. Миколайчук і Л. Кадочникова та директор картини Т. Юр'єва.

Згідно з доповідною запискою на ім'я Голови Держкіно УРСР директора кінотеатру Ф. Брайченка, одним з перших перед присутніми виступив

¹³ Параджанов, С., Хочу поставити фільм про стінопис Потелича, *Україна. Ілюстрований журнал*, 1994, № 8, 8.

С. Параджанов. Він розказав, що «у нього точиться боротьба, щоб фільм не дублювали на інші мови, бо загубиться національний колорит. С. Параджанов підкреслив, що його фільм розуміють негри, французи, американці, а керівні органи держави не дають можливості випустити фільм на екран з причин, що його не зрозуміє наш народ».¹⁴ Після виступу С. Параджанова з місця піднявся молодий письменник І. Дзюба. Він повідомив про арешти української інтелігенції і закликав присутніх встати на знак протесту. Однак, як пригадує сам І. Дзюба, «зал це повідомлення зустрів мовчанням. Люди були залякані. Слова про арешти впали, як камінь у воду. Було зрозуміло, яким вузьким є наше українське коло».¹⁵ Учасників цих виступів, зрозуміло, було покарано: І. Дзюбу примусили публічно покаятися, а С. Параджанова, як відомо, згодом було ув'язнено. Інші митці зазнали утисків, проте, не таких жорстких, як головні учасники інциденту.

Політика русифікації призводила до витіснення української культури. У 1970–1980-х роках із семи театрів юного глядача лише один – Львівський театр – був україномовним. З п'ятдесяти театрів-студій, створених в Україні на початку 80-х років, тільки два були українськими. Російськомовними були всі театри музичної комедії.¹⁶ Крім того, у 1980-х роках багато українських периферійних труп почали добровільно переходити на російську мову, мотивуючи це несприйняттям публікою української мови.

Однак були і зворотні приклади. Серед митців, що творили в Україні, але не були українцями за національністю, поставали особистості, які переймалися проблемами її духовної спадщини і, зрештою, стали обличчям українського мистецтва. Прикладом цього є названий вище режисер – тбіліський вірменин С. Параджанов, і вже згадуваний його лист секретареві ЦК КПУ з питань ідеології Ф. Овчаренку. У цьому листі С. Параджанов, окрім іншого, писав, що волів би, аби на площі Перемоги в Києві замість універмагу Україна знаходився будинок-музей Україна, у якому були б зібрані пам'ятки української культури з найдавніших часів до сьогодення: «Можливо для Вас буде трохи несподіваним, що саме я ставлю це питання. Мовляв, я не українець, я вірменин, міг би працювати і в Єревані, і в Москві. Справді, двері інших студій гостинно розчиняються переді мною. [...] Справа в тому, що Київ для мене не просто місце проживання і на Україні я не просто гість чи „механічний громадянин“, на

¹⁴ Невідомі матеріали про Сергія Параджанова, *Кіно-Театр*, 1999, № 6, 5.

¹⁵ Там само, 7.

¹⁶ Масенко, Л., *Мова і політика*, Київ 1999, 13.

біду, чи на щастя, я органічно зрісся з Україною, я закоханий в її культуру, вистав з неї як митець, і я не мислю своєї творчості поза нею.»¹⁷

Значним чином саме через складну атмосферу другої половини 1960–1980-х років українські митці, які на батьківщині не могли віднайти свого місця, отримували визнання у Москві чи інших неукраїнських містах Радянського Союзу. Людина змушена була шукати виходу, часто полишаючи Україну назавжди. Так, приміром, в інших союзних республіках професійно відбулися такі сформовані в Україні театральні актори та сценаристи, як А. Кац (спочатку працював у Ризі, а згодом – у Москві), Н. Орлов (виїхав до Челябінська), В. Івченко (працював у Ленінграді), В. Козьменко-Делінде (режисер знаменитого МХАТу) тощо.¹⁸ Інший варіант творчої реалізації – втеча за кордон. Так, диригент Київського оперного театру В. Колесник з дружиною – співачкою Г. Колесник, у 1972 році поїхали на закордонні гастролі і назад не повернулися, а стали артистами українських театрів Канади.

Причиною цих явищ найперше став жорсткий ідеологічний тиск, який був дещо послаблений у центрі, але надзвичайного розмаху набув в УРСР. У мистецькому середовищі побутувала приказка: «Якщо в Москві обрізують нігті, то в Києві відрубують пальці.» Найчастіше митцеві просто «перекривали кисень», не закупаючи його робіт, блокуючи всі його спроби вийти на публіку.

Ще однією особливістю української культури стало те, що творам мистецтва, народженим в Україні, необхідно було пройти апробацію у Москві. Після цього визначали їхню долю і подальший успіх. Показовим прикладом є історія кінокартини *Білий птах з чорною ознакою* Ю. Ілленка. Цей фільм заборонили на XXIV з'їзді ЦК КПУ, але путівку в життя стрічка отримала після перемоги на Всесоюзному кінофестивалі у Москві в 1972 році.

Оскільки всі основні резерви містилися в центрі, однією із серйозних проблем стала підготовка молодих фахівців. Ілюструє цю проблему такий випадок: у 1973 році на адресу ЦК КПУ надійшла доповідна записка ректора Київської консерваторії І. Ляшенка, у якій він показував зріз стану музичного мистецтва УРСР і зазначав, що в Україні бракувало досвідчених педагогів: «Зі школи Л. Ревуцького функції вихователя міг виконувати лише П. Майборода, але він відмовив усім запрошенням консерваторії „відчуваючи свою внутрішню

¹⁷ Параджанов, С., Хочу поставити фільм про стінопис Потелича, *Україна. Ілюстрований журнал*, 1994, № 8, 8.

¹⁸ Васильєв, С. – Коломиєць, Р., Прощание с королем, *Современная драматургия*, 1989, № 3, 193.

непідготовленість до цього».¹⁹ Так само вчинили «композитори М. Дремлюга, В. Кирейко, А. Коломієць, які могли вести окремі теоретичні дисципліни, але були некомпетентні у викладанні композиції. Як наслідок, лише деяка частина досвідчених музикантів – А. Штогаренко у Києві, Д. Клебанов у Харкові та Р. Сімович у Львові – спроможні були викладати композицію. Трохи згодом до цієї роботи було залучено ще М. Скорика та В. Губаренка».²⁰ Брак талановитих педагогів призводив до низького рівня професійності та недостатньої охопленості талановитих учнів у мистецьких закладах, спричинював занепад в українській музиці. Зокрема, Київська філармонія поступово втрачала філармонійний профіль: тут не проводили конкурсів на заміщення посад, не обновлювали репертуар. У звіті про роботу філармонії вказували: «В творчому складі філармонії один піаніст-соліст та одна скрипачка. Зовсім відсутні інструментальні ансамблі (струнні квартети, тріо, квінтет і т. п.), немає жодного висококваліфікованого соліста-інструменталіста.»²¹ Відповідно до цього звіту, великою проблемою виконавського і концертного життя було те, що: «На Україні з її багатомільйонною аудиторією і природним тяжінням до хорової музики лише дві професійні академічні хорові капели Думка і Трембіта. Хор українського радіо – напівсамодіяльний колектив, неспроможний озвучити складні сучасні партитури, а решта хорів – учбові (консерваторські) або самодіяльні колективи. У той же час, в філармонії, як в штаті, так і на договірних началах працюють так звані артисти оригінального жанру: жонглери, фокусники, акробати, масовики – понад 20 чоловік, які нічого спільного не мають з філармонічною діяльністю.»²²

Іншою крайністю було те, що в досліджуваній період мало не при кожній обласній філармонії існували народні хори та ансамблі пісні і танцю, які мали виступати популяризаторами українського фольклору. Фактично ж відбувалась профанація під ідеологічним гаслом «черпання з народних джерел». Розпочинали програми таких колективів, як правило, стилізованим під фольклор величаннями партії та уряду, а фольклорні твори, піддані естрадній обробці, спотворювали й адаптували до сприйняття будь-якою аудиторією. Натомість,

¹⁹ ЦДАГО України. – Ф. 1. Центральний комітет Компартії України. – Оп. 32. Документи загального відділу ЦК Компартії України (несекретна частина). 1970–1991 рр. – Спр. 657. Докладные записки работников отделов ЦК КПУ об организации Музея народной архитектуры и быта УССР, о развитии музыкального искусства в республике и по другим вопросам работы творческих организаций. 8. 1. – 18. 12. 1973 р. – Арк. 99.

²⁰ Там само.

²¹ Там само.

²² Там само.

вокально-інструментальні ансамблі, з існуванням яких держава мирилась як з певним данням, що непрохано вдерлось у мистецтво соціалістичного реалізму, були змушені виконувати фольклорні першоджерела. Численні естрадні бригади, що були створені при Укрконцерті та при філармоніях і займалися самодіяльністю, в доборі програм сприяли низьким смакам частини слухачів, розповсюджуючи дешеvu антихудожню естрадну продукцію. Зі смаком зробити аранжування фольклорних творів вдавалося лише одиницям, як наприклад, гурту Медобори Тернопільської філармонії, очоленому О. Марцинківським. Вдало інтерпретували фольклор Н. Матвієнко, дует Два кольори, тріо Мареничів. Проте багато таких талановитих популяризаторів української пісні, як Р. Кириченко та С. Ротару, розуміючи, що такі експерименти вдаються лише одиницям, відмовились від цього амплу і надали перевагу суто естрадним творам.²³

Подібні речі були наслідками державної політики, яка полягала у тому, що держава стимулювала розвиток у центрі і прискіпливо слідкувала за провінціями, програмуючи обсяг виробництва продукції та її якість згідно зі своїми міркуваннями; а самі адепти соцреалізму розчищали дорогу космополітичному мистецтву, яке стало загрозою для національної творчості. Загальною тенденцією в українському професійному мистецтві стало те, що соціалістичне за змістом українське мистецтво часто було позбавлене національної форми. Навіть культурно-мистецькі взаємообміни під егідою «зближення культур» не посприяли розвитку національного, а, навпаки, абсолютно знівельовали його форму. Натомість нові мистецькі напрями, що проникали з Прибалтики, Москви та Ленінграду, були всього лише так званою «інтервенцією з Заходу».²⁴

Цікаво, що поява нових напрямів, які були неоднозначно сприйняті партійними функціонерами, – заслуга не лише митців, але й подекуди адміністрації та партійних органів, у яких працювали прогресивні та сміливі люди, здатні йти на ризик заради нової, цікавої ідеї і які вміли приймати нестандартні рішення та були послідовними у їх упровадженні. Наслідки подібних спроб були визначені характером державної політики у той чи інший період та особистісними якостями чиновників на місцях. Так, з 1963 по 1972 роки в Україні першим секретарем ЦК КПУ був П. Шелест, який 20 листопада 1971 року при зустрічі з Головою Держкіно УРСР С. Івановим заявив: «Ви не звертайте увагу ні на

²³ Токорєв, Ю., Фольклор у шоу-бізнесі, *Музика*, 1998, № 1, 29.

²⁴ Міщенко, М., Мистецькі вартості «шістдесятників» (Григорій Тишкевич), *Образотворче мистецтво*, 1999, № 1, 30.

які кляузи, робіть те, що вважаєте за потрібне, відповідно до історичної правди.»²⁵ Фільм Ю. Ілленка *Білий птах з чорною ознакою* було врятовано саме завдяки втручання П. Шелеста, хоча перед тим він «розгромив» дебютний фільм цього ж режисера *Криниця для спраглих*.

На жаль, наступник П. Шелеста – В. Щербицький, був абсолютно логічним у дотриманні своєї антиукраїнської позиції. З його приходом на посаду першого секретаря ЦК КПУ, уже в 1973 році одного з захисників українського кіно С. Іванова було зміщено з посади Голови Держкіно України, а кінофільм К. Муратової *Довгі проводи*, знятий на Одеській кіностудії у 1971 році, забронено. На екрани фільм знову вийшов лише у 1987 році.

Варто зазначити, що попри утиски держави, завдяки таким постатям, як Голова Держкіно УРСР С. Іванов та директор Київської кіностудії ім. О. Довженка В. Цвіркунов, з'явився феномен школи українського поетичного кіно. Як зазначає І. Дзюба, «можливо, вони не ставили собі за мету відродження національного кіно, в усякому разі, документи не дають підстав для якихось висновків щодо цього. Йшлося про те, щоб виявити національні талановиті кадри, не заважати їм, сприяти їх творчості настільки, наскільки це можливо було в ті часи. Вперше після М. Скрипника у митців з'явилась „адміністративна опора“, захист перед всемогутнім ЦК КПУ».²⁶

Нерідко, ризикуючи собою, чиновники боронили митців від невпинного нагляду партійних функціонерів та каральних органів системи. Так, приміром, у постанові Політбюро ЦК КПУ від 30 червня 1966 року *Про окремі серйозні недоліки в організації виробництва кінофільмів на Київській кіностудії ім. О. Довженка* зазначено: «Останнім часом керівництво Київською студією художніх фільмів (директор тов. Цвіркунов В. В., головний редактор сценарно-редакційної колегії т. Вацяк В. С. (Земляк В. С.), секретар парткому Чорний В. та комітет по кінематографії Ради Міністрів УРСР (голова Іванов С. П.), головний редактор сценарно-редакційної колегії т. Заруба Ю. В.) допустили ряд серйозних помилок в організації виробництва кінофільмів, внаслідок чого на кіностудії було створено ідейно хибну картину *Криниця для спраглих* та запущено у виробництво недосконалі з політичного і художнього боку сценарії *Звірте свої годинники* і *Київські фрески*. [...] Окремі режисери-постановники, прикриваючись пошуками нових форм, знехтували у фільмах ідейно-політичну сторону, а директор студії т. Цвіркунов і головний редактор т. Земляк віднесли до

²⁵ Шевченко, Т., Боротьба за «Інтермецо»: Із щоденників Святослава Іванова, *Кіно-Театр*, 1998, № 5, 8.

²⁶ Там само.

цього безпринципово, проявили безпорадність і своєчасно не вжили заходів до виправлення хиб, внаслідок чого студії нанесено моральної шкоди і матеріальних збитків, непродуктивно використано – 497 тис. крб.»²⁷

За такі «помилки» членами Політбюро було вирішено В. Цвіркунову та В. Вацiku (В. Земляку) оголосити суворі догани, В. Чорному і Ю. Зарубі – догану, а Голові Комітету С. Іванову, «враховуючи те, що він дав належну оцінку допущеним помилкам і вживає заходи по їх ліквідації, обмежитися обговоренням питання про нього в ЦК КПУ та суворо попередити про необхідність підвищення з його боку вимогливості до апарату Комітету і керівництва студії».²⁸

Таким чином, творчі досягнення українських митців, щасливе завершення їхньої роботи та успішний вихід для публічного огляду творів мистецтва, що викликали певні ідеологічні та естетичні застереження, нерідко відбувалися завдяки толерантності та розумінню керівників, які любили мистецтво, з повагою ставилися до творчої інтелігенції, не дозволяючи заглушити цікаве, творче та оригінальне упередженістю державно-партійних службовців, які до творчості застосовували не фахові, а ідеологічні критерії та власні, нерідко далекі від розуміння мистецтва, смаки.

Митці дуже сильно залежали від ласки чиновників усіх рангів. Тому вміння сподобатися владі було не останнім чинником кар'єрного зростання. Видатний український співак Д. Гнатюк зазначав, що «навіть талановиті митці шукали не стільки нових художніх форм, скільки прихильності поважних чиновників, намагаючись будь-що потрапити до складу учасників „урядових заходів“. Їх фактично позбавляли будь-якої чесної критики, а це вело до моральної і творчої деградації. Щоправда, коли видатний артист раптом переставав миритися з кон'юктурою, йому відразу ж нагадували, що він лише „гвинтик“ і що його можна ображати чи взагалі не помічати».²⁹

Проте визначальним чинником, що вирішував рівень мистецької продукції, були все ж таки особисті якості безпосередніх учасників художнього процесу – професійних митців. З цього приводу театральні критики В. Васильєв та Р. Коломієць зауважували: «У кожній трупі, у т. ч. й столичній, є три групи акторів: кваліфіковані, декваліфіковані і випадкові. Кількісну більшість складають

²⁷ ЦДАГО України. – Ф. 1. Центральний комітет Компартії України. – Оп. 6. Протоколи засідань Політбюро ЦК Компартії України і матеріали до них. 1919–1967 рр. – Спр. 3955. Протокол № 4 засідання Політбюро ЦК КПУ. 30. 6. 1966 р. – Арк. 6.

²⁸ Там само.

²⁹ Ткач, М., У золотому тумані, або щасливий той, хто співає, *Українська культура*, 1998, № 4–5, 17.

актори [...] декваліфіковані. Серед них – і ті з дипломованих, хто, пристосувшись до шаблону, деградували під його пресом, і ті, хто отримав право виходити на сцену, саме набувши шаблонних навичок. Від цієї групи – стануть її „потакати“, чи стануть її „лікувати“, залежить перспектива трупи. Кваліфікованих акторів небагато, у всякому випадку менше, ніж можна було б сподіватися, зважаючи на випуски в театральних інститутах і училищах. Це справжні рушії, на яких тримається художній престиж колективу. Нарешті, третю групу складають ті, які не мають права називатись акторами, які дискредитують цех. Це не безневинний баласт, а дуже агресивне угруповання, що грає на руку декваліфікованим і загрожує талантам самим фактом свого існування у мистецтві.

Обставини існування у мистецтві однакові для всіх, а ретроградство і консерватизм починаються з настрою художника. При цьому якість мистецької продукції не залежить від прописки художника – столичної чи периферійної. Можна працювати в столиці і залишатися провінціалом у мистецтві і – навпаки. Неспокійний В. Опанасенко практично все життя працював на периферії, але чи можна назвати його периферійним художником? Львівська прописка С. Данченка не заважала йому бути лідером в українській режисурі. Однак, такі приклади поодинокі. Треба чітко визначити: театральна периферія – поняття суто географічне, а провінціалізм – категорія духовна. Він ворог номер один нашого театру, він живучий і здатний до мімікрії».³⁰ Отже, окрім політичних чинників, на характер мистецької продукції впливали талант митця, його людські якості й відповідальне ставлення до своєї роботи.

Таким чином, характерними рисами українського професійного мистецтва в другій половині 1960–1980-х років стали такі:

- Ізольованість від світових мистецьких процесів. Підпорядкованість політико ідеологічним інтересам тоталітарної держави.
- Периферійне становище української культури, що визначало фінансову, кадрову політику та специфіку розвитку українського мистецтва як провінційного, консервативного, політично заангажованого.
- Національні мотиви у творчості українських митців – строго дозовані. Митці, що орієнтувалися на національну естетику, були витіснені художниками, що здійснювали офіційний курс і яким держава створювала більш сприятливі умови для роботи.

³⁰ Васильєв, С. – Коломиєц, Р., Прощание с королем, *Современная драматургия*, 1989, № 3, 12–13.

- Нетипові, неупереджені митці, які у своїй творчості застосовували прийоми, невластиві радянському мистецтву, були вилучені з художнього процесу.
- Самореалізація митця була визначена рівнем конформізму, вмінням і бажанням балансувати між нав'язуваними політичним керівництвом ідеологічними та естетичними стандартами, а то й – нормами особистого життя і життєвою та творчою позицією самого художника.

За умов, які було створено в УРСР у 1960–1980-х роках, щоб реалізуватись і творити мистецьку продукцію, яка в окремих випадках за якістю не поступалася кращим досягненням світового мистецтва, варто було засвоїти мистецтво розумової акробатики, вміти балансувати, говорити езоповою мовою тощо. Тому мистецтво періоду застою потребує пильної уваги, оскільки між рядків воно містить інформацію про час, у який творили особистості небуденної сили духу, самопожертви і відданості справі. Їхня творчість є свідченням того, що талановитий народ народжує таланти в будь-яку історичну епоху і всупереч обставинам. Однак не варто ні применшувати, ні перебільшувати значення держави у мистецькому процесі періоду застою. Надаючи матеріальне забезпечення, держава експлуатувала митця на догоду своїм інтересам, не зважаючи на творчі міркування та пошуки людини, вона уніфікувала національне в мистецтві, робила його прислужником ідеології. Тому творчі досягнення – це, перш за все, заслуга талановитих особистостей, яким були надані умови здобути освіту і сформуватися, що є одним із досягнень радянської системи.

ABSTRACT

The Problem of Professional Self-Realization of the Ukrainian Artists from the Second Half of the 1960s through 1980s

Lyubov Krupnyk

The article explores the problem of professional self-realization of the Ukrainian artists who worked under the politic-ideological dictatorship of the Soviet totalitarian system in the 1960s–1980s. It analyzes the development of the Ukrainian art in the Ukrainian Socialist Republic, and compares it to the possibilities existing in Moscow. The article also illuminates the specifics of the artistic community in

Любов Крупник

Ukraine; ways of professional fulfillment for the artists; and the consequences of artists' choices under those circumstances.

Key words: Ideological Dictatorship, Artists, Artistic Underground, Non-conformism, Artistic Intelligentsia of the Soviet Ukraine, Socialist Realism.

Lyubov Krupnyk, Ph.D. (liuba.krupnyk01@gmail.com) is an Assistant Professor at the Department of Humanities, National Academy of Internal Affairs. Her research focuses on the history of Eastern and Southeastern Europe during the second half of 20th century.