

Галина Скляренко
(Київ)

ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ ХХ СТОРІЧЧЯ

Стаття присвячена місцю та ролі ідеї національного відродження в українському мистецтві ХХ ст. Наголошується на тому, що національне відродження являє собою особливий тип культури, який склався у Європі на межі ХVІІІ–ХІХ ст., однак в Україні через утвердження незалежності лише у 1991 році зберіг свою актуальність і надалі. У ХХ ст. тут відбулося кілька хвиль національного відродження, пов'язаних із соціально-політичними та культурно-ідеологічними змінами в суспільстві. У статті аналізується їхній вплив на мистецтво, художня інтерпретація, змістове наповнення. Виділяються кілька періодів, коли проблематика національного відродження набувала особливої актуальності: кінець ХІХ – початок ХХ ст., 1920-ті роки, період «відлиги» кінця 1950–1960-х років, «перебудова» другої половини 1980 – початку 1990-х. Кожен з них розширював коло мистецьких традицій, спричиняв переоцінку попереднього художнього досвіду, формуючи певні моделі національного мистецтва, які й досі впливають на культурно-мистецьку свідомість.

Ключові слова: національне відродження, історичний контекст, художні традиції.

The article focuses on the role and place of the national revival ideas in the Ukrainian art of the twentieth century. The author emphasizes that national revival is a special type of culture that has developed in Europe at the turn of the XVIIIth – XIXth centuries, but in Ukraine, lacking statehood it valid until the adoption of independence in 1991. In the twentieth century, the Revival has several «waves», socio-political, cultural and ideological changes in society. This article analyzes their impact on art, artistic interpretation, substantive content.

There are several times when the problems of the Revival have the particular relevance: the end XIX–XX c., the 1920 years, during the «thaw» of the late 1950-s –1960s, « perestroyka» of the second half of the 1980's – early 1990-ies. Each of them expanded circle of artistic traditions, initiated reassessment of previous artistic experience, creating a certain model of the national art, which now influences on cultural and artistic consciousness.

Keywords: national revival, historical context, artistic traditions.

Статья посвящена месту и роли идей национального возрождения в украинском искусстве XX в. Подчеркивается, что национальное возрождение является особым типом культуры, который сложился в Европе на рубеже XVIII–XIX в., однако в Украине, лишенной государственности, сохранил свою актуальность вплоть до утверждения независимости в 1991 году. В XX в. здесь имели место несколько «волн» национального возрождения, связанных с социально-политическими и культурно-идеологическими изменениями в обществе. В статье анализируется их влияние на искусство, художественная интерпретация, содержательное наполнение. Выделяются несколько периодов, когда проблематика национального возрождения приобретала особую актуальность: конец XIX – начало XX в., 1920-е годы, период «оттепели» конца 1950–1960-х годов, «перестройка» второй половины 1980-х – начала 1990-х. Каждый из них расширял круг художественных традиций, инициировал переоценку предыдущего художественного опыта, формируя определенные модели национального искусства, которые и сейчас влияют на культурно-художественное сознание.

Ключевые слова: национальное возрождение, исторический контекст, художественные традиции.

Хоча ХХ століття відійшло в історію, його досвід продовжує бути актуальним не тільки в суто академічному плані, а й з точки зору сучасних культурно-мистецьких стратегій. Слід зазначити, що багато започаткованих ним пропозицій, розроблених ідей, проблем, що виникли, потребують осмислення, переоцінки, так чи інакше впливаючи на теперішні художні спрямування та культурологічні дискурси.

Із цього погляду особливе місце в історії України належить національному відродженню, ідеї якого пунктирно прокреслюють більш ніж століття її культурно-мистецького розвитку. У певні періоди ці ідеї наче притишувалися під тим чи іншим суспільно-політичним тиском, однак при першій же нагоді, на кожному історичному зламі вони знову поставали, актуалізуючи питання національного самовизначення, аналізу традицій, вибору шляху подальшого поступу. Однак у мистецьких дискусіях поняття «національного відродження» не отримало змістової визначеності, часто використовуючись як певний «поетичний образ», що відкриває шляхи до його вільного трактування та суб'єктивного прочитання. Проте конкретніше окреслення змісту «національного відродження» дозволяє не тільки суттєво переосмислити попередній досвід, а й проаналізувати його перспективи. Тим більше, що «національне відродження» становить особливий тип культури, характерний для країн Центральної та Південно-Східної Європи наприкінці XVIII – на початку XIX ст. при переході від феодалізму до капіталізму¹. Як вважають дослідники, «це поняття як культурно-типологічне і історико-культурне, аналогічне поняттям Ренесансу чи Просвітництва, може прислужитися для визначення як цілісного типу культури, так і епохи, в яку воно сформувалося і образ якої позначило»². Його виникнення пов'язане з труднощами утвердження державності в окремих країнах, необхідністю національного самоутвердження, виходу «у світ історичний» (Й. Ранг) як її активного суб'єкта. На відміну від Ренесансу, образність якого базувалася на зверненні до забутих на той час в Європі традицій античності, національні відродження, які переживали хорвати, чехи, словени, болгари, серби та інші «бездержавні» на межі XVIII–XIX ст. народи, мали на меті окреслення національного простору, усвідомлення власної культурної спадщини як особливої цінності в процесі національного самоутвердження. І хоча багатьом народам у цей період не вдалося реалізувати свої державницькі проекти, часто саме культурне відродження насичувало та підтримувало ідеї національно-визвольних змагань, що визначили особливий перехідний характер цього типу культури, а разом з ним – його особливу змістову напругу, динамічність, творчу силу.

З ідеями «відродження» пов'язані національно-просвітницький рух, що істотно вплинув на культурні спрямування, демократичність культурно-мистецьких орієнтацій, де народне мистецтво постійно залишалося «основою основ», визначаючи коло художніх інтересів, тип мислення, засоби виразності. Національне відродження по-

значилося й на інтерпретації в країнах його поширення ідей Просвітництва, зокрема, характерний для нього універсалізм замінюється тут «тенденційним патріотизмом», що зберігає своє значення в суспільній свідомості й надалі. Як відзначає І. Свирида, «для національного відродження характерна підвищена роль культури в системі суспільства. <...> За відсутності своєї державності, територіальної цілісності культура реально виступала тут найважливішим націєутворювальним фактором. В умовах політичної та економічної інкорпорації пригноблених народів у систему багатонаціональних держав саме культура виявилася єдиною відносно самостійною в низці своїх важливих елементів царинною національного життя»³. Звідси – особливе «ідеологічне навантаження» мистецтва, що за відсутності повноцінної національної культурної інфраструктури, обмеженості суспільного самовияву бере на себе ідеологічну та політичну роль, певним чином компенсуючи «неукомплектованість» національного суспільного життя.

Не випадково «національне відродження мало специфічну, відмінну від сучасної йому західноєвропейської культури морфологію та ієрархію. Головним полем теоретичної і практичної діяльності було мовне питання, яке сконцентрувало не тільки лінгвістичну, а й політичну, естетичну, в цілому світоглядну проблематику. Важливе місце займала також історія. Відкриття своєї історичної спадщини виступало тут обґрунтуванням національних прав»⁴. Серед основних рис цього типу культури – опертя на фольклор, як царину збереження національного духу, ідеологічна інтерпретація мистецтва як засобу утвердження національних вартостей, своєрідне сприйняття часу, що тлумачиться насамперед як національно-історична категорія, що сприяє «зв'язку епох» – «тих давніх, коли народ був вільним, і майбутніх, коли він знову стане вільним. Сучасний стан сприймається як проміжок між ними»⁵. Це спричиняє певну ретроспективність світобачення та культурно-художніх орієнтацій, а водночас – і поширення ідеологічних утопій, у яких мистецтво займає провідну роль. Загалом можна сказати, що для національного відродження характерним є навантаження різних сфер культури і мистецтва не специфічними для них функціями, де наскрізною залишається національно-патріотична. Вона впливає на тематику мистецтва, на образно-стилістичні його риси, а разом з тим – і на інтерпретацію чужого досвіду. Адже в контексті європейського мистецтва окремі національно-культурні відродження склалися й розвивалися в оточенні більш розвиненого сусідства, що, безперечно, сприяло активізації культурних процесів, стимулюючи стадіальні зближення, проте одночасно викликало певні контрверсії в окресленні «свого» та «чужого». Отже, в історичному поступі національні відродження виступали, з другого боку, засобом національного самоутвердження, з іншого – входження в широкий європейський простір, вони визначили своєрідність шляхів розвитку національних культур, вплинули на особливості їх мистецтва та естетико-художніх стереотипів.

Для України, яка тільки в 1991 році розв'язала питання свого національно-державного буття, ідеї «відродження» залишалися актуальними все ХІХ й майже все ХХ ст., «перетягуючи» таким чином проблематику початку ХІХ ст. в новітній час. Тобто через особливості історичного поступу (бездержавність, розірваність країни, колоніальність, існування в межах тоталітарної держави) національно-культурні завдання, не розв'язані свого часу, перейшли в модерністську, а потім і в постмодерністську епохи, з одного боку, відтворюючи заново певне коло невирішених питань, з другого – наповнюючи їх новим змістом. І якщо на межі ХІХ–ХХ ст. впливовість національного відродження спричинила особливості становлення модернізму в Україні, то в радянські часи з його ідеями в політичному плані була пов'язана певна гілка дисидентського руху, у мистецько-культурному – національне самозбереження, відтворення та розвиток традицій.

Протягом століття в українській історії відбулося кілька хвиль національного відродження: на межі ХІХ–ХХ ст., стимульоване процесами демократизації та модернізації суспільства, національного самовизначення, коли після століть роздробленості, існування в ролі Малоросії, Південно-російських земель, східно-європейської провін-

ції та ін., Україна почала усвідомлювати себе як єдину культуру, єдиний народ, що утверджував свою самобутність, звертаючись до свого досі не відомого й не оціненого минулого. Однією з головних тенденцій періоду, яка збереже своє значення впродовж століття, стане «винайдення традиції»⁶, тобто аналізу минулого, культурної спадщини з метою визначення в ній найбільш впливових і таких, що співзвучні новій добі струменів, здатних відповідати викликам часу. Саме на кінець XIX – початок XX ст. період, який дослідники вважають найбільш насиченим традицієтворенням, припадає в Україні відкриття культурно-естетичного, образно-художнього значення фольклору, іконопису та бароко, що поступово окреслять виміри національної традиції.

Не випадково в цей час виникає дискусія про «український стиль», версії якого відображали бачення «актуального минулого». Його обговорення охопило широке коло істориків мистецтва, архітекторів, художників, піднімаючи суспільне значення історичної спадщини, активізуючи її вплив на нові мистецькі візії. Як справедливо зазначає О. Лагутенко, у різноманітні версії «українського стилю» ключовими посталями стали Г. Нарбут, М. Бойчук, В. Кричевський, творчість кожного з яких у свій спосіб утілювала свою модель «національного відродження»⁷. І якщо для Г. Нарбута основою поставало українське бароко та поміщицька культура, для М. Бойчука – середньовіччя, з його високими традиціями іконопису, то для В. Кричевського таким загалом бачилося народне мистецтво в синтетичному різноманітті його видів, матеріалів, технік. У цьому плані «Нарбут продемонстрував можливості оживлення стилю через його проживання, через гру. Для В. Кричевського важливо було перекласти надбання минулого сучасною мовою, донести естетичні вартості до сприйняття людини нової доби. М. Бойчук використовує давнє сакральне мистецтво як архетип, накладає його на події сучасного життя»⁸. Проте ці постаті не вичерпували кола митців, так чи інакше зацікавлених ідеями відродження. Можна назвати С. Васильківського, М. Самокиша, О. Сластьона, П. Холодного, М. Сосенка, П. Ковжуна, учнів Г. Нарбута, школу М. Бойчука, а разом з ними – модерністів О. Екстер, Є. Прибильську, Н. Давидову та ін., які у свій спосіб привертати інтерес до традицій народного мистецтва, залучаючи їх до новітнього образотворення. Показово, що ідеї національного відродження вплинули й на своєрідність стилю модерн в Україні, де наскрізною виявилася саме ретроспективність, бачення сучасного через минуле. Саме на цьому наголошували й модерністські спрямовані критики, де, зокрема, М. Євшан підкреслював особливу роль минувшини в становленні новітнього мистецтва: «Вона безпосередньо входить в наше сучасне життя, як один з конечних елементів, дає йому ґрунт, весь кольорит, напрям і патос... І тому ми все мусимо оглядатися назад, дослуховуватися до голосу давніх століть, давніх людей. В них шукаємо оправдання нашого теперішнього життя, шукаємо виходу в будучність»⁹.

У контексті національного відродження мистецтво виконує особливі ідеологічні функції, виступаючи засобом утвердження національної ідеї. А тому формуються й вимоги до нього, де, як писав критик М. Сріблянський, саме від митців залежала «краса і сила нашої ідеї відродження», де занепад мистецтва – «це загибель самого українства. Українство годується з мистецтва, живе ним і виявляється власне в ньому. Наше мистецтво – наше українство»¹⁰. Таке ідеологічне навантаження істотно вплинуло на суспільну інтерпретацію мистецтва, його місця в культурі, унаслідок на кожному історичному зламі воно ставало об'єктом насамперед ідеологічної критики, що намагалася так чи інакше «підправити» його під відповідні виміри тлумачення національного. Можна припустити, що саме впливовість національної ідеології в мистецтві призвела до того, що ідеї його автономності, творчої свободи та відкритого авторського самовияву, що були визначальними для ранніх стадій європейського модернізму, не набули в Україні достатнього поширення, підпорядковані тут завданням передусім національного утвердження.

На жаль, на межі XIX–XX ст. питання «національного відродження» залишилися невідрефлексованими. В Україні лише зароджувалася художня критика, мистецтво-

знавство, не було достатньо музеїв, вищих навчальних художніх закладів, тобто тієї необхідної інфраструктури, яка б забезпечувала культурі повноцінний розвиток. Та й історичні обставини – бездержавність, провінційність, національні утиски, а потім – Перша світова війна, радянська влада повністю переформатували національний поступ. Однак особлива роль на цьому шляху належала короткому, але надзвичайно важливому періоду – українській революції 1917–1920 років. І хоча спроби національної державності не справдилися, як справедливо вважає С. Білокінь, «національний потенціал, вийшовши з берегів, виявився остільки потужний, що швидко зупинити його не вдалося ні 1920 року, ані 1921-го. Те, що розпочав у роки державності національний організм, нехай і деформовано, продовжувалось, умовно кажучи, до 1933 року. В українській культурі продовжувались ті самі ідеї...»¹¹

Прикметно, що й у програмі українського авангарду, представники якого декларували принциповий розрив з минулим, були присутні ідеї національного відродження. Саме на утвердженні українського мистецтва як повноцінного учасника світового культуротворення зростав футуризм М. Семенка та його групи, яка вперше окреслила саме українську авангардну проблематику, протягнувши дискусії навколо неї до кінця 1920-х років. У центрі обговорення постала тут постать Т. Г. Шевченка, яку авангардисти зараховували до «титанів мистецтва». І хоча перший маніфест М. Семенка «Сам», надрукований у книжці «Держання. Поези» 1914 року виголошував: «Я палю свій “Кобзар”»¹², насправді йшлося про інше – про аналіз традицій, утвердження через заперечення, принципове загострення протиріч та конфліктів, завдяки чому традиційні вартості наче «перевірялися» на актуальність, відкриваючи можливість для нового прочитання. Не випадково, усвідомлюючи непересічне значення Т. Шевченка для української культури, М. Семенко називав збірки своїх віршів «Кобзар» (видання 1924, 1925 років та «Малий Кобзар» 1928-го), протягаючи в такий оксюморонний спосіб зв'язки з минулим. Та й у його поезомалярській поемі «Система», зміст якої полягав у зіставленні західних та українських культурних вартостей, «Тарас Шевченко» зі своїм «Кобзарем» займав відправну позицію, яка фіксувала його засадниче місце в культурному поступі. Окрема рубрика «Реабілітація Шевченка» існувала і в журналі «Нова Генерація» (1927–1930), де до Шевченка зі своїми творами зверталися українські поети, а рубрика «Лист до Шевченка» – в альманасі «Авангард», навколо якого гуртувалася інша гілка українських авангардистів, для яких Шевченко теж виступав певним віртуальним арбітром у творчих суперечках.

Новаторськими явищами в українському мистецтві стали й спектаклі за творами Шевченка в режисурі Л. Курбаса та стенографічному оформленні А. Петрицького – «Шевченківська вистава» 1919 року в Молодіжному театрі, у якому шевченківські образи розкривалися через напружено контroversійну стилістику експресіонізму, та «Гайдамаки (1920, 1924), що поєднали поезію з рухом, хореографією, музикою (композитор Р. Глієр, використані п'єси Л. Лисенка, К. Стеценка, Н. Прусліна). Образи поеми були прочитані тут крізь події революції та громадянської війни, як співзвучні часу, де споконвічна українська боротьба за незалежність наповнювалася новою історичною проблематикою¹³.

Новий етап національного відродження припадає на 1920-ті роки. Обговорення його ідей та бачення версій реалізації в суспільстві через роздробленість України відбувалося в кількох версіях. І якщо на Західних землях, що входили до складу Польщі, Румунії, Угорщини, в ідеях відродження переважали мотиви самоствердження, що поєднувалося з прагненням поєднати їх з новітніми модерністськими спрямуваннями¹⁴, то в радянській Україні вони були пов'язані, з одного боку, з отриманням певної, хоча й у вимірах СРСР, державної визначеності, з другого – імпульсом революції, яка докорінно переструктурувала національне життя. 1923–1929 роки увійшли в історію як період «українізації», що стала виявом тимчасової ліберальної політики радянської влади в національних республіках під загальною назвою «коренізація». Її метою було зміцнення нової влади на місцях через певні поступки,

зокрема в запровадженні національної мови в навчальних закладах та офіційному спілкуванні, через декларовану підтримку національної культури. Ця програма відбувалася в межах радянської ідеології, супроводжувалася репресіями, жорсткою політизацією культури, мистецтва, загального духовного життя, однак в Україні вона наповнювалася своїм змістом, як здавалося тоді, відкривала шлях до повноцінного національного розвитку.

1920-ті роки стали часом широких дискусій про вибір шляхів культурного поступу, переоцінку минулого досвіду, пошуків засад нового націєтворення. Однією з головних ідей продовжувало залишатися «відродження». Про «азіатський ренесанс», що йде з України, а разом з нею – з пригноблених народів колишньої Російської імперії, писав М. Хвильовий, вибудовуючи своє бачення національного відродження у складному поєднанні шляхів між Європою та Азією. Його відомі заклики «Геть від Москви!», «За психологічну Європу» поєднувалися з протилежними орієнтирами: «Як в свій час Петрарка, Мікеланджело, Рафаель і т. д. з італійського закутка запалили Європу вогнями відродження, так нові митці, з колись пригноблених азіатських країн, нові митці-комунари, що йдуть за нами, зійдуться на гору Гелікон, поставлять там світильник Ренесансу, і він, під дальній гул барикадних боїв, спалахне багряно-голубим п'ятикутником над темною європейською ніччю»¹⁵. У концепції М. Хвильового «азіатський ренесанс» не був пов'язаний з певним колом традицій, які потрібно було відроджувати, швидше був орієнтований на ідею національної української самостійності, де модернізація культури мала стимулювати творчий підйом, аналогічний італійському Ренесансу. Більш визначеною була позиція поетів-неокласиків (М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рильський, П. Филипович, О. Бургардт (Юрій Клен)), які бачили національний поступ через засвоєння античної та класицистичної традиції, що мало міцно зв'язати Україну з досвідом європейської культури через рух «Ad Fontes» – «До джерел». М. Зеров, зокрема, підкреслював: «Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося «вічними учнями», які ніколи не можуть з учителями зрівнятися»¹⁶. Показова в цьому плані і позиція І. Врони – одного з найвпливовіших художніх критиків та організаторів мистецтва 1920-х років. Його версія національного відродження складалася з кількох, майже протилежних складових: з одного боку, з намагаць перетворити очолений ним Київський художній інститут на славетний німецький «Баухауз», для чого він запрошував до викладання найрадикальніших митців авангарду – В. Татліна та К. Малевича, з другого наголошував, що завдання мистецтва «мусить бути скероване на вивчення, розвиток і піднесення національних мистецьких форм і елементів форми, що були занедбані в минулому і затримані на кустарному рівні політикою царату»¹⁷; одночасно він виступав речником бойчукізму, що саме в 1920-х став потужним і чи не найоригінальнішим напрямом вітчизняного мистецтва, відповідаючи всім засадам національного відродження: демократичності, орієнтації на минуле, просвітницьким завданням, національному патріотизму.

Мистецький підйом 1920-х в Україні, як відомо, обернувся «розстріляним відродженням», більшість з його учасників були репресовані, твори знищені або заборонені. З утвердженням у 1930-х роках нового ідеологічно-естетичного канону – соцреалізму, досвід 1920-х був на десятиліття викреслений з української культури, ставши сам темою «відродження» у другій половині століття. Проте його ідеї збереглися в Західній Україні 1930-х, де саме в це десятиліття активізувалося культурно-мистецьке життя, підтримане, з одного боку, місцевими митцями, що поверталися додому після навчання у європейських центрах, з другого – східноукраїнськими художниками, що виїхали туди під тиском радянської влади у 1920-х. Численні українські художні угруповання так чи інакше продовжували ідею «національного відродження», до якої дедалі активніше додавалося усвідомлення необхідності модернізації, залучення вітчизняного мистецтва до новітніх рухів. Така програма, зокрема, об'єднувала художників АНУМ, де головним, як писав С. Гординський, було «шукання органічного,

духовного і стильово-формального українського вислову в мистецтві – вислову, який брав би до уваги основну лінію розвитку нашого мистецтва в минулому, але творив згідно з духом сучасної доби»¹⁸.

Нова хвиля «національного відродження» була пов'язана в Україні з суспільною відлигою кінця 1950-х – початку 1960-х років. Двозначність цього надзвичайно важливого для вітчизняної історії періоду полягала в тому, що лібералізація суспільства була досить обмеженою, і хоча відкидала засади сталінізму, однак зберігала всі ознаки політичного устрою країни. Проте саме ідеї національного відродження значною мірою визначили в Україні своєрідність культури та мистецтва цього часу. І тут чи не головною темою стало «повернення», «відкриття заново» на десятиліття викреслених радянською ідеологією цінностей, традицій, творів, імен. Актуальними, як і в попередніх хвилях національного відродження, залишався інтерес до народної творчості як царини збереження національного духу, естетики, життєвої сили, дорадянської художньої спадщини, а водночас – і «відродження 1920-х», де романтизація революції («Дано наказ...» О. Ацманчука, 1957, «По долинах та узгір'ях» В. Шаталіна, 1957, «Перший комсомольський осередок на селі» В. Чеканюка, 1958 та ін.) поєднувалася з інтересом до мистецтва національного авангарду та модернізму. І хоча «повернення імен» за часи відлиги було вкрай частковим, воно дало можливість розширити уявлення про національний культурний простір, поставало джерелом оновлення художньої мови та образності¹⁹.

Цілком закономірно чи не найголовнішим програмним твором епохи став фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (1965), стилістика якого окреслила горизонти «українського поетичного кіно»: «Камінний хрест» Л. Осики (1968), «Вечір напередодні Івана Купала» (1968) та «Білий птах з чорною відзнакою» (1971) Ю. Ілленка, «Вавилон ХХ» (1971) І. Миколайчука, «Пропала грамота» Б. Івченка (1972) та ін. Етапною подією став і вітраж художників А. Горської, О. Заливахи, Л. Семикиної, Г. Севрук, Г. Зубченко для вестибюлю червоного корпусу Київського державного університету, присвячений Т. Г. Шевченку (1964), бруталне знищення якого унаочнило протистояння ідей національного відродження й офіційної радянської ідеології. Вітраж становив триптих, у центральній частині якого було зображено постать поета у промовисто закличному русі, по обидва боки від нього містилися персонажі його творів, а облямовували композицію рядки з вірша: «Возвеличу малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово!». Про цей твір майже через чверть століття згадував Р. Корогоцький: «Попри всю недосконалість самої техніки – це була імітація вітражу, – твір вражав своєю духовною величиною, демократизмом і зажуреністю в джерела національної історії, культури. Водночас радувала образно-пластична мова, специфічна узагальненість і лаконізм, експресивна колористична насиченість»²⁰. Визнаний «глибоко чужим принципам соціалістичного реалізму», вітраж був знищений, що драматично позначилося на творчих та особистих долях його авторів.

Та й діяльність Клубів творчої молоді, що виникли на злеті відлиги в Києві (клуб «Сучасник», 1959–1964) та Львові («Пролісок», 1962–1964) попри патронат комсомолу, була спрямована на відродження інтересу до національної спадщини. У програмі його діяльності – поїздки Україною для опису старовинних церков, вечори пам'яті Л. Курбаса, М. Куліша, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, відродження національних свят – «Маланки», «Івана Купала» та ін. Показово, що в центрі обговорення опинялися не так митці нового модерністського мистецтва, а насамперед – відкрита заново національна «класика», якою усвідомлюється творчість М. Приймаченко, К. Білокур, М. Бойчука. Про це читаємо в одного з лідерів шістдесятників – А. Горської, де, наприклад, творчість Пікассо сприймається як «прояв світового міщанства», тоді як взірці для нового мистецтва шукаються в народній творчості та середньовіччі²¹. У тогочасних мистецьких дискусіях давалася взнаки чи не найголовніша проблема вітчизняної культури: незаархівізованість історії, через що її явища постійно залишалися «невідомим», а тому актуальним минулим, а водночас – відгородженість від

світового художнього процесу, уявлення про спрямування якого вкрай дозовано й тенденційно потрапляли в Україну.

З ідеями відродження був пов'язаний на той час і підйом монументального живопису, де необхідність художнього оформлення нової функціональної архітектури доповнювалася патріотичним прагненням відродити традиції вітчизняної монументалістики, зокрема школи М. Бойчука, а разом з тим – забутих старовинних технік: фрески, мозаїки, звернення до яких набувало не тільки естетичного, а й ідейного змісту. А поряд із цим – і декоративного мистецтва, у якому національно-традиційна складова визначала чи не найпотужнішу тенденцію. Наприкінці 1960-х окреслюється коло художників «неофіційного мистецтва», що будували свої твори на фольклорній основі, через неї адаптуючи певні знахідки модернізму (І. Марчук, Ф. Гуменюк, А. Антонюк, В. Макаренко). Як підкреслює М. Попович, «шукування нових засобів виразності не були в тій новій хвилі “шістдесятників” самоціллю, бо в усіх сферах культури талановиті люди насамперед були сповнені громадських почуттів»²². В умовах, коли нове покоління митців вимушене було «не знати своїх попередників», болісно й складно надолужуючи перервані ланки художньо-культурного поступу, звернення до певного кола мотивів, тем, формальних прийомів визначало місце художника в структурі радянської культури, де «відродження національних традицій» поставало шляхом національного збереження, протистояння офіційній уніфікації.

Проте вже тоді поступово стало зрозумілим, що постійна орієнтація на «відродження» несе із собою неоднозначні наслідки. З звернення до національного минулого і ключових елементів культури було символічною, колективною відповіддю на загрозу знищення та на нерозв'язані соціально-культурні питання. В умовах постійної перерваності культурного поступу, розірваності традицій, де на кожному історичному етапі культура та мистецтво змушені були заново «втягувати» в суспільний простір викреслені з нього явища, імена, твори, ідеї, гуманітарні напрацювання, «відродження» поставало моделлю реконструкції історичної тяглості, історичної пам'яті. Проте слід мати на увазі, що ці процеси протягом ХХ ст. загалом відбувалися в складних умовах нереалізованості повноцінного національного життя, а тому ґрунтувалися не так на аналізі та науково-історичних реконструкціях, як на міфологічній основі, де ідеалізація минулого породжувала в суспільній та творчій свідомості патріархальні, традиціоналістські, пасеїстичні орієнтації. А тому розвиток мистецтва асоціювався не так зі свободою творення нового, що відповідало стратегії модернізму, як з відновленням минулого, що впливало на, як зазначав С. Грабовський, «уявлення про майбутнє як оновлене далеке минуле»²³. Та й сама ідея «відродження» дедалі більше міфізувалася, відкидаючи, як зайву, необхідність у критичному аналізі, виступаючи часто перешкодою до залучення в український художній простір інших традицій, індивідуальних авторських шляхів, нових образних візій. У національній свідомості формувалася «епічний образ минулого» (М. Бахтін), що протистояв сучасності як «часу занепаду та кризи», протиставляючи йому ідеалізовані часи «національної слави та піднесення», у коло яких поступово втягувалися революція і 1920-ті роки.

Бурхливими процесами відродження позначені були й роки перебудови та початку незалежності. Про актуальність цієї проблематики свідчать міжнародний фестиваль мистецтва у Львові в 1991 році під назвою «відродження», метою якого був огляд творів українських художників з різних країн світу, пошуки їхньої спільності; велика міжнародна виставка «Єдність» у Києві (1991), присвячена 100-річчю української еміграції до Канади, що проходила під гаслом «українці всіх країн, єднайтеся!».

Період кінця 1980–1990-х років виявився надзвичайно насиченим і складним. За цей час відбулися кардинальні зміни в країні, яка обрала інший напрям свого економічного, політичного та суспільного розвитку. Криза радянського суспільства, розчарування в комуністичній ідеології, розпад СРСР, утвердження незалежної України не тільки істотно вплинули на мистецтво, а й значною мірою були «стимульовані»

його спрямуваннями, орієнтованими на відтворення національного простору, його самобутньої значимості. Розвиток мистецтва найтісніше був пов'язаний із загальними суспільно-культурними перетвореннями, що призвели не тільки до переструктуралізації художнього процесу, утвердження нових мистецьких цінностей, тенденцій, спрямувань, творчих ідеологій, появи нових видів, форм, мов та напрямів мистецтва, а й до переоцінки самої його природи, можливостей, суспільної ролі, умов функціонування та місця в культурі.

Закономірно, що серед проблем нової української культури активізувалися ідеї відродження, що, з одного боку, були спрямовані на повернення в культуру її історичного досвіду, відкинутого в радянський час, з другого – формуванням самої моделі національного розвитку. Важливу роль відігравали в цьому плані «відкриті» заново пласти архаїчного мистецтва, зокрема Трипілля, що поступово зайняло одне із засадничих місць у візіях нового національного міфу, мистецтво початку ХХ ст. та 1920-х років, феномен українського авангарду, який фактично із цього часу став об'єктом уваги та дослідження, а разом із цим – і творчість митців вітчизняного андеграунду 1960-х – початку 1980-х років, що почала усвідомлюватися як важлива складова художнього процесу. Так поступово національна традиція синтезує в собі все багатство вітчизняного художнього досвіду, втрачає певну формально-стилістичну визначеність, інтерпретується через ознаки свідомості та образно-естетичного бачення. Не випадково прикметою часу стало захоплення вільними історичними стилізаціями, цитування творів минулого, що певним чином вписувалося в стратегії тепер уже постмодерної доби. Проте у ставленні до минулого, до ідеї «відродження» переважали дві головні позиції: апологетична, що базувалася на засадах «національної форми», «українського стилю», які мали відтворювати риси, якості, художні засоби минулого (цих принципів притримувалося коло митців та мистецтвознавців, що гуртувалися в 1990-х роках навколо часопису «Образотворче мистецтво» та «Артанія», а також заснованої в 1993 році Національної асоціації митців України (НАМУ), з ініціативи якої був проведений цикл виставок «Хутір»), і критично-аналітична, що загалом визначала позиції молодих художників «нової хвилі», які програмно ототожнювали себе з постмодернізмом. Саме у їхньому колі, у контраверсійній поетиці сучасного мистецтва, де іронічні зіставлення образів, мотивів, парадоксальні перетлумачення усталених форм та прийомів, оксюморонні змістові ходи відбивали глибоку зацікавленість в осмисленні національного досвіду, його драматичності та неоднозначності, виникла ідея «національного постеклектизму» та «аналізу краси стереотипів» О. Тістола та К. Реунова, що відкрила новий шлях для прочитання минулого. Одним з програмних текстів десятиліття стала стаття О. Ройтбурда та М. Рашковецького «Про душевне в мистецтві»²⁴, що, пародіюючи міфологему «України як російської Італії», чи не вперше акцентувала увагу на постколоніальній проблематиці, а разом з нею – і на неоднозначності ідей «відродження» в сучасній культурі.

Закономірно, що художників привернула епоха бароко, на яку, як відомо, припали в Україні важливі події націєтворення, злет мистецтва, суголосність національно-культурних спрямувань з європейським поступом, а одночасно – і криваві війни, «доба руїни», втрата української державності. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років, як пише Т. Гундорова, «бароко сприймалося як чи не єдина естетично плідна й органічно-самоцінна форма творчості, вповні розвинена в українській культурі. Перекреслюючи недалеко минуле (модерн початку ХХ ст. та пізніший соцреалізм), розчаровуючись у слабкості національного варіанта модернізму, постмодерністи звертаються через голови “батьків” до “дідів” – часів домодерного барока»²⁵. Проте актуальність інтерпретації бароко у творах «нової хвилі» була пов'язана з тим, що саме в них ця історична епоха та утворена нею модель культури з її кризовою свідомістю, «міфізуванням дійсності», моральним релятивізмом, не тільки «накладалася» на релігійні «перебудови» та пострадянського періоду, а й виступали важливою світоглядною проблемою. «Об'єктом дослідження» художників ставала сама національна традиція

з її постійним кружлянням у колі бароко й неможливістю вийти на інший рівень осягнення дійсності, а водночас – і певна вичерпаність ідей «відродження» для сучасного вітчизняного культурно-мистецького розвитку.

Адже в нових умовах державної незалежності та сучасного стану світової культури проблематика національного відродження потребує суттєвої корекції. Завдання національної культури змінюються: замість самозбереження та відтворення зразків минулого приходить самоусвідомлення та окреслення свого місця у світовому просторі. Із цього погляду, як підмітив К. Гірц, нові держави схожі на молодих митців, котрі шукають творчого самовизначення. Тепер нове завдання «полягає не в стимулюванні народного відчуження від політичного ладу, нав'язаного іноземцями, не у влаштуванні масових свят з нагоди скинення цього ладу... Це завдання пов'язане переважно з питаннями змісту, відносної вагомості й належного зв'язку між двома досить піднесеними абстракціями: «природний спосіб життя» і «дух нашої доби»²⁶. В умовах сучасної глобалізаційної культури, де процеси уніфікації життя викликають інтерес до національного, регіонального досвіду, своєрідності мистецтва та культури, питання постає в тому, аби стати зрозумілими світові, а для цього потрібно «переказати» особливості українського контексту, історії мовою сучасного мистецтва. І тут критичний аналіз власного минулого, переосмислення традицій у контексті теперішніх суспільно-культурних проблем відкриває величезні можливості. Так ідея «відродження» культури переходить у її «розбудову», де поряд з аналізом минулого мистецтво має відгукуватися на проблеми сучасного життя, ставати засобом рефлексії нових реалій та викликів часу.

¹ Концепции национальной художественной культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX веков. – М., 1985.

² Свирида И. И. Национальное возрождение (к вопросу о типе культуры) // Советское славяноведение. – 1989. – № 3. – С. 52.

³ Там само. – С. 50.

⁴ Там само. – С. 48.

⁵ Там само. – С. 47.

⁶ Винайдення традиції / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера. – К., 2005.

⁷ Лагутенко О. Моделі національного культурного відродження у творчості В. Кричевського, М. Бойчука, Г. Нарбута // Лагутенко О. Графіки. Нариси з історії української графіки ХХ століття. – К., 2007.

⁸ Там само. – С. 42.

⁹ Євшан М. Тарас Шевченко. Статті. – К., 1911. – С. 5.

¹⁰ Цит. за: Філософська думка. – 1998. – № 2. – С. 94.

¹¹ Білокінь С. В обороні української спадщини. Історик мистецтва Федір Ернст. – К., 2006. – С. 37.

¹² Семенко М. Дерзання. Поези. – К., 1914. – С. 7.

¹³ Детально про це див: Склярєнко Г. Я. Шевченко в рецепції новітнього мистецтва // IV Всеукраїнська науково-методична конференція «Феномен Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних та освітніх процесів». 22–24 травня 2007 року, м. Сімферополь. – К., 2007; Склярєнко Г. Я. «Ти – наш!» Шевченко в рецепції новітнього мистецтва // Неопалима купина. – 2007. – № 5–6.

¹⁴ Варта уваги думка Г. Глембоцької: «В українському мистецькому середовищі Галичини поняття “нового мистецтва” та “національного стилю” сприймається як діалектична єдність, у якій головне місце посідає проблема українського національного стилю. Його створення в Галичині корінним чином відрізняється від аналогічних процесів на Східній Україні» (Глембоцька Г. Європейський модернізм і логіка формування національних стилів в образотворчому мистецтві Східної Галичини // Діалог культур: Україна у світовому контексті. Мистецтво і освіта. Вип. 3 / збірник наукових праць; упоряд. і відпов. ред. С. О. Черепанова. – Л., 1998. – С. 384.

¹⁵ Хвильовий М. Твори : у 2 т. – К., 1991. – Т. 2. – С. 415.

¹⁶ *Зеров М.* Твори : у 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 575.

¹⁷ *Врона І.* АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя і революція. – 1926. – №4. – С. 98.

¹⁸ *Гординський С.* АНУМ (Спогади про Асоціацію незалежних українських мистців у Львові) // Сучасність. – 1985. – Чис. 3. – С. 48.

¹⁹ Важливими подіями стали такі виставки: у Києві – М. Врубеля (1958), А. Петрицького (1961), О. Богомазова (1966), у Харкові – В. Єрмилова (1962), у Львові – учениць М. Бойчука А. Іванової та О. Павленко (1971), у 1960-х роках відбулися виставки колишнього бойчукіста О. Бізюкова.

²⁰ *Корогоцький Р.* Драма шістдесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 1. – С. 1.

²¹ Червона тінь калини. Листи, спогади, статті. Алла Горська. – К., 1996.

²² *Попович М. В.* Нарис з історії української культури. – К., 2001. – С. 709.

²³ *Грабовський С.* Українська мрія: триумф та трагедія // Сучасність. – 1994. – № 3. – С. 140.

²⁴ Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 12.

²⁵ *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005. – С. 82.

²⁶ *Гірц К.* Інтерпретація культур. – К., 2001. – С. 281.