

Дистанційне навчання для гуртківців

" Природа в форматі".

Керівник гуртка Ковтяга О.В.

Перше заняття - "Година мистецтвознавства.Українські художники. Торчість Тетяни Яблонської (1917–2005): особистий шлях в історії "

У радянські часи, починаючи ще з 1950-х, творчість Тетяни Нилівни Яблонської виступала уособленням українського радянського мистецтва. Відзначена двома сталінськими преміями, Державною премією СРСР (1979) та Національною премією ім. Т. Г. Шевченка (1998), званням Народного художника СРСР (1982), Героя України (2001), дійсного члена Академії мистецтв СРСР, а за Незалежності — Академії мистецтв України, художниця ще за життя отримала статус вітчизняного класика, та й надалі кожна виставка її творів продовжує привертати широку увагу та зацікавлення глядачів. Її малярству присвячені десятки публікацій, проте дослідження, яке проаналізувало б особливості творчого шляху художниці у широкому контексті історичного часу, що випав на її долю, поки не з'явилося.

Між тим творчість Т. Яблонської охопила більше ніж півстоліття, відбила глибокі зміни у вітчизняному мистецтві, пов'язані із складними суспільно-культурними процесами в країні. А тому розглядаючи сьогодні її мистецький доробок у просторі доби, стає очевидною його непростота, знерідка драматична еволюція, що демонструє неоднозначні виміри офіційного шару української культури другої половини ХХ століття. Уважний аналіз творчості художниці розкриває в ньому інші, досі не осмислені змісти, руйнує стереотипи, які склалися щодо нього в останні десятиліття, прокреслює в ньому виразний авторський шлях — «індивідуальну паралель великої історії радянського мистецтва» (1), де її роботам належить видатне і показове місце.

Традиційно у творчому поступі художниці виокремлюють кілька

періодів, кожний з яких збігався зі змінами, що відбувалися в країні, був позначений своєю тематикою та засобами виразності її полотен. У зв'язку з цим критики кожного разу писали про появу «нової, іншої Яблонської», що своїми новоствореними роботами наче дискутувала із попередніми.

Між тим, щиро захоплена живописом, художниця не лише постійно поглиблювала свою майстерність, розширюючи свій малярський діапазон, а й надзвичайно чутливо відгукувалася на зміни та трансформації у культурномистецькій ситуації в країні. А тому вже від початку 1960-х її малярство, програмно далеке від будь-якої радикальності чи експериментів, що постійно залишалося у межах офіційного радянського мистецтва, певним чином окреслюючи його мейнстрім, не лише виходило за межі соціалістичного реалізму, а й часто своїми інтенціями було близьким до тих пошуків та спрямувань, якими жили художники іншої — неофіційної гілки. На початку 1980-х вона зазначить: «Я ніколи не була першою, але, дійсно, вмiла відчувати те, що виникає в мистецтві, куди все йде...» (2). Людина свого часу, вона завжди залишалася насамперед художником, для якої живопис виступав засобом бачення та відчуття. «Феномен Яблонської», чії твори стали етапними бодай не для кожного періоду другої половини століття — починаючи зі сталінської доби, через показові тенденції відлиги, ліберальних 1960-х та присмеркового «застою» 1970-х — початку 1980-х років, — демонструють ту складну еволюцію, яку переживала радянська образотворчість, поступово все далі відходячи від жорсткого соцреалістичного канону. В цьому зв'язку варто навести проникливу думку А. Синявського про мистецтво, що «не боїться ні диктатури, ані строгості, ані навіть консерватизму і штампі. Коли це потрібно, мистецтво буває вузько релігійним, тупо державним, без-індивідуальним і, попри все, великим ... Мистецтво достатньо пластичне, аби вмотитися у будь-якому прокрустовому ложі, яке пропонує історія...» (3). Творчість Тетяни Яблонської тому приклад.

Отже, перший надзвичайно важливий для становлення художниці період припав на сталінську добу. Для неї він розпочався у 1935 році, коли Тетяна Яблонська вступила до Київського художнього інституту, і завершився, як і для всієї країни, в середині 1950-х. Цей час мав свою динаміку і свою еволюцію, де чи не головні зміни у мистецтві,

підпорядковані соцреалістичній моделі, відзначалися, з одного боку, полемікою з минулим, яке все більше підпадало під жорстку цензуру, викреслюючи з культурного простору цілі епохи, явища, напрямки. З іншого — відгородженням від західного художнього досвіду, запереченням ідей модернізму та жорсткою ідеологічною селекцією світового мистецтва. З утвердженням соціалістичного реалізму як єдиного можливого методу та стилю радянського мистецтва, з середини 1930-х воно переживало кардинальну перебудову.

Зокрема, якщо у післяреволюційні 1920-ті реалістичне малярство ХІХ століття піддавалося критиці як буржуазне, що не відповідало вимогам нової доби, то тепер саме воно канонізується як взірцеве для радянських художників. Під тотальне заперечення потрапило тепер мистецтво 1920-х років, а з ним і більшість національної та світової художньої спадщини — від середньовіччя до авангарду. Проте і традиції реалізму проходили тенденційну ідеологічну цензуру, що акцентувала в ньому суто формальні ознаки — зовнішню схожість з реальністю, відкидаючи при цьому його соціально-критичний зміст. Як підкреслює І. Голомшток, соціалістичний реалізм був реалізмом, відмінним від усіх реалізмів, які існували й існують у європейському мистецтві: «"У формах самого життя" він відображав не дійсне, а бажане, таке, що підміняло дійсне. (...) Із засобу сприйняття світу, яким був реалізм у ХІХ столітті, він перетворився тут на засіб впровадження у світ особливого бачення і в цій своїй якості володів агресивним гігантським запалом тотального поширення. (...) Функцією мистецтва "нового типу" було створення універсального міфу, його пропаганда, вплив через нього на масову свідомість...» (4). Сама живописна картина тепер тлумачилася як текст, художнє значення та зміст якого балансували на межі «високого мистецтва», вимагаючи від художника «класичної довершеності форми» та суто пропагандистських — плакатних, утилітарних завдань.

Саме у 1930-ті роки на тлі постійної боротьби з «формалізмом» та «буржуазним націоналізмом» були окреслені теми, сюжети, образи та художня мова радянського мистецтва, закріплені у 1939 році державними сталінськими преміями, що «окрім визнання заслуг та успіхів окремих майстрів» демонстрували «ще й керівні вказівки на те, які види мистецтва і які жанри становлять сьогодні головний інтерес, які художні прийоми і

засоби найліпшим чином відбивають сьгоднішні завдання» (5).

Тетяна Яблонська стане лауреатом сталінських премій двічі — у 1949-му та 1951-му роках, у той період, що увійде до радянської історії як «ганебне десятиліття», позначене у мистецтві остаточним наступом на засади пластичної культури та індивідуальний самопрояв художника. Тепер ознаками зразкових радянських творів стають не лише беззастережний оптимізм, розлогі сюжети та ідеологічно витримані теми, а й підкреслена ясність та зрозумілість зображення, відсутність будь-якої суб'єктивності вислову. Якщо у 1930-х з окремими явищами мистецтва кінця ХІХ століття, зокрема імпресіонізмом, лише «дискутували», то тепер, на тлі нових партійних кампаній кінця 1940-х — початку 1950-х років проти «космополітизму та впливів Заходу», на тлі постійних пошуків «залишків буржуазного націоналізму», імпресіонізм та етюдність у живопису стають новими «ворогами радянського мистецтва», а разом з ними ворожо сприймається і будь-яка індивідуальність авторської манери. На початку 1950-х у практику входить писати картини «бригадним методом», остаточно викреслюючи з малярства «присутність автора». Саме в цих умовах сформувалася творчість художниці, ті засади, яких попри внутрішню особисту еволюцію вона буде дотримуватися більшу частину життя. Серед принципів, на яких у різні роки наголошуватиме художниця, — «висока школа реалістичної майстерності, досконале володіння технікою малюнка й живопису.

Задум картини в усьому багатстві й глибині може бути розкритий лише живописними засобами, через багатство колориту, за

довершеності письма в усіх деталях», прагнення ж розглядатиметься як шкідливе, бо збиває митця на «формалістичний шлях» (6); а ще впевненість у тому, що «лише глибоке і тісне спілкування з кращими сторонами нашого життя може штовхнути вперед наше мистецтво» (7).

Між тим, вже з ранніх творів, що цілком органічно вписувалися у виміри офіційних вимог, у її роботах була присутня одна програмна особливість, що відокремлювала її творчість від робіт радянської художньої номенклатури: Яблонська ніколи не писала вождів та героїв. У її картинах

були зображені звичайні люди, такі, з якими міг ототожнювати себе глядач...

Аналізуючи генезу малярства Яблонської, треба враховувати особливу обставину — глибокий вплив на неї творчості Ф. Кричевського (1879–1947), у майстерні якого вона навчалася у Київському художньому інституті. Тим більше, що творчість цього майстра зросла на відмінних від реалізму засадах — пізнього академізму та сецесії, пройшла крізь зацікавленість символізмом, кубізмом, традиціями українського іконопису та народного мистецтва. Постійною формою, у якій працював художник, була картина-панно, що склалася у модерні, — без розлогого сюжету, з умовним простором, декоративністю кольору та ритміки. Програмною для українського малярства 1930-х стало його полотно «Переможці Врангеля» (1934), де актуальна тоді тема перемоги Червоної армії у громадянській війні була вирішена саме в дусі картини-панно. У подібному ж плані була створена і його «Квітуча Україна» (1938–1939), що представляла Україну через умовно-декоративне зображення народного свята. Подібні образи міцно увійдуть до українського живопису, стануть майже канонічними у 1960–1970-ті роки.

Про свого вчителя Т. Яблонська буде згадувати з вдячністю, надовго залишившись прихильницею його творчого методу, вплив Ф. Кричевського помітний не лише у її студентських роботах, а й у картинах кінця 1950-х — початку 1960-х років.

Винятковий живописний талант та працелюбність художниці, її активна громадська позиція (участь у дискусіях, обговореннях, комісіях Спілки художників, виступи на пленумах та ін.) були відзначені ще в інституті. У 1941-му році відбулася персональна «Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської» — подія на той час безпрецедентна. Переживши війну в евакуації у колгоспі в Саратовській області, де вона разом із селянами «працювала спочатку в городній, потім у польовій бригаді», де вона «косила, і скирдувала, і мішки тягала...» (8), навесні 1944 року вона повернулася до Києва. Викладала у Київському художньому інституті і багато малювала. Саме у повоєнне десятиліття Т. Яблонська пережила і високе офіційне визнання, і величезний успіх, і творчу кризу.

Вже у 1945 році, на 3-й республіканській художній виставці

експонувалося її полотно «Ворог наближається», що стоїть окремо у її доробку: більше ніколи вона не писала картин із розвиненим сюжетом та відверто драматичним змістом. У цьому творі відбився її особистий життєвий досвід: тяжка дорога в евакуацію, бомбардування, розгубленість, людські трагедії... До 1947 року належить її картина «Перед стартом»: жанрова сцена серед зимового пейзажу, пронизана оптимізмом, живим рухом, безпосереднім сприйняттям, динамікою кольору. Як писала критика, у цій картині (Автопортрет в українському костюмі, 1946) остаточно визначилися риси, що стануть показовими для Т. Яблонської і надалі: «З моменту написання цієї картини у її творах ми не знайдемо ані трагічних ситуацій, ані історичних поворотних подій. Яблонська створює картини, проникнуті світлим, радісним, бадьорим настроєм» (9). Між тим тоді, у 1947-му, і у цій нехитрій роботі були знайдені «ворожі впливи»: критик назвав її твір серед тих, де «реалізм принесений в жертву так званій “живописності”» (10). Зважаючи на те, що тодішня критика легко могла стати політичним вироком, Яблонська спробувала «подолати ці впливи»...

Справжній, приголомшливий успіх прийшов до неї разом з картиною «Хліб» (1949), що була відзначена Сталінською премією. Розповідаючи про неї, художниця писала: «В ній від усього серця намагалася передати (Святковий вечір, 1960) ті почуття, які хвилювали мене у колгоспі. Мені хотілося передати радість колективної праці, прекрасних наших людей, багатство та силу колгоспів, торжество ідей Леніна-Сталіна у соціалістичній переробці села» (11). Треба мати на увазі, що у цей час селяни в СРСР, як за кріпацтва, не мали паспортів, а разом з ними і можливості вільного пересування, були позбавлені багатьох громадських прав, за свою роботу отримували (а то й не отримували) принизливу плату — так звані трудовні. Проте художниця, що провела у селі багато часу, на це ніби не зважала, її захоплювала радість мирної праці, краса простої людини, насичена кольоровість, якою був сповнений спекотний літній день збирання урожаю. Значну роль у створенні картини відіграв і плакат, над яким вона тоді працювала. Він залишився незавершеним. Проте його пафос перейшов у картину: «Він мав закликати всіх, хто його побачить, на колгоспні лани... Він мав стати утвердженням краси праці — не описувати молотьбу, а саме доводити, що праця прекрасна» (12). Картина Т. Яблонської, написана із емоційним піднесенням та

властивою її кольоровою насиченістю, тепер без будь-якого «імпресіонізму», повністю задовольняла офіційним вимогам, ілюструючи радянський міф про щасливу вільну працю у колгоспі. «Хліб» можна назвати одним з найпопулярніших творів радянського мистецтва, він репродукувався у шкільних підручниках, користувався незмінною прихильністю глядачів. Сьогодні, у новому культурному контексті, він унаочнює особливості «реалізму» раних і хіба не найбільш відомих картин Яблонської, чия «правдивість» на тлі тогочасної дійсності виступала скоріше декоративною. Чи далася тут знаки відверта кон'юнктура — або ж та (Насіння, 1969) особлива лива «довіра до свого часу» та «наївність сприйняття», що були властиві вдачі художниці та й надалі відбивалися у її творчості? У своїх записах 1990-х років вона визнає: «Ми жили в страху, ми були відступники», «прилаштувалися. Ніби інакше й не можна. І формула була готова. “Воля — це усвідомлена необхідність”. Раз цей страх вже не тільки “усвідомлений”, а увійшов уже у плоть та кров, з молоком матері всмоктаний, то це вже не “страх”, а воля» (13). Проте серед притаманних мисткині особливостей світосприйняття, про які згадують чи не всі, хто її знав, головною називають нестримну здатність «любити та захоплюватися» всім, що її оточувало: природою, життям, своєю справою (14). Можливо, саме ця здатність радіти життю за будь-яких обставин і визначала оптику її бачення, надавала тому, що вона малювала, щирості та образної переконливості (Лебеді, 1966). ... Показовим у цьому плані був її відгук на картину О. Пластова «Колгоспний тік» (1949), яка експонувалася на виставці поряд з «Хлібом» та на відміну від нього була досить жорстко та несправедливо розкритикована. Сама ж Яблонська відверто захоплювалася живописом цього майстра. Через багато років, порівнюючи ці дві роботи, вона самокритично згадуватиме: «В картині Пластова одне відро з холодною водою та спітнілий їздовий у кумачовій сорочці, що жадібно п'є її, дорожче всієї моєї творчості. Коли дивишся на картину Пластова, горло пече від половини, що летить з молотарки, а у мене все-таки — плакат» (15). Тоді ж, після виставки, в листі до художника Я. Ромаса вона шукатиме причини «невдачі» Пластова та шляхів для його «виправлення»: «Погано, що колгосп, де він живе, поганий, не передовий, занепалий. (...) Якщо б його якось умовити поїхати на літо до якогось найпередовішого колгоспу-мільонера, він би таке утнув, що ми б усі охнули, він же талант величезний. Він повинен

захопитися колгоспним соціалізмом на селі» (16)... Однак Пластов нікуди не поїхав. Майже все своє життя він прожив у рідному селі Пріслоніха Ульяновської області, у своїх картинах писав односельців. Про будні свого села він розповів у 1962 році з трибуни Кремля під час зустрічі М. Хрущова з творчою інтелігенцією, вразивши всіх присутніх неприкритою, сумною правдою про дійсний стан «соціалізма на селі» (17).

Сталінською премією 1951 року була відзначена картина Яблонської «Весна». Чи не найменш живописна серед її творів, вона зображувала ідилічну сцену у весняному сквері, де гуляють матері з маленькими дітьми... Як і у «Хлібі», тут немає дієвого сюжету, «розповідь» здійснюється через численні (Паперові квіти, 1967) деталі та різноманіття персонажів. Можливо, саме в цій картині художниці вдалося чи не повністю реалізувати той ідеал соцреалістичного твору, який полягав у декларованій «об'єктивності», «типовості та правдивості», зводячи нанівець власну манеру художника. На початку 1950-х «боротьба з індивідуальністю» митця досягає у радянському мистецтві свого апогею, де, як зазначає К. Дьоготь, будь-яке «випинання прийому», «смакування кольору» та «перебільшення» будь-чого дискваліфікували твір як такий, що не відповідає соціалістичному реалізму, ідеальний твір якого повинен був (...) не мати якостей, бути "ніяким"» (18). «Весна» виявилася саме такою: чітко та вправно написаною «ілюстрацією» до життя, привабливість якої полягала перш за все у самому сюжеті: дітях та жінках на сонячному подвір'ї...

В умовах того безупинного наступу на мистецтво, яким відзначилося завершення сталінської доби, художниця намагалася знайти у цій ситуації своє місце, починаючи то працювати над картиною про «рудокопів» Криворіжжя, або про будівельників Києва, то малюючи спортсменів «На Дніпрі». Але вони не приносили ані задоволення, ані успіху. Вже у 1956-му «На Дніпрі» була досить жорстко критикована за «натуралізм» (19). Популярною в середині 1950-х стала її картина «Ранок» (1954), де у світлій, залитій сонцем кімнаті тоненька дівчинка робить вранішню зарядку... Проте сама Тетяна Нилівна добре відчувала та розуміла творчу безперспективність цих робіт: «"Весна" — вже падіння в усьому. Це вже найчистіший фотографізм, натуралізм та повна пасивність. І теж — премія! Ну як не повірити, коли тебе так хвалять? Ну як не забути про "кольори та вальори"»?

(...) Противна, антиживописна картина "Ранок". (...) Мене рятувала любов до життя та захопленість» (20).

Державні премії ввели художницю у коло радянської мистецької номенклатури, вона брала участь в усіх офіційних заходах, пов'язаних із мистецтвом, виступаючи з промовами та у пресі. Показовий в цьому плані її звіт про поїздку до Ужгорода у 1950-му році та виступ на обговоренні творів тамтешніх художників, яким тоді вона радила якнайшвидше «перебудуватися», звільнившись від формалістичних впливів (21). А у 1951-му на пленумі Спілки художників пропонувала посилати до Західних областей України «першокласних реалістичних художників, які на основі радянської культури доносили б до мас своє реалістичне мистецтво і повели б за собою колектив художників» (22).

ле з початком відлиги ставлення до закарпатських живописців кардинально змінилося. Зокрема на обговоренні їхньої виставки 1956 року у Москві мистецтвознавець А. М. Членов не лише висловив «захоплення завзятістю ужгородців, що відмовилися навідріз прийняти парадний академізм за реалізм, хоча він їм і пропонувався», а й порадив Т. Яблонській «повчитися у Бокшая» (23). А на обговоренні цієї ж виставки у Києві сама Тетяни Нилівна назвала її «справжнім святом»...

З відлиги у творчості Т. Яблонської позначився новий період. Напевно, саме відтоді розпочинається для неї той напружений шлях «до себе доріжкою, що заросла» (М. Врубель), на якому вона все більше розкривала себе як митця виняткового живописного дару, поступово, повільно, але незворотно звільнюючись від соцреалістичних вимог. Можна сказати, що з цього часу її живопис розвивався вже поза канонічним соцреалізмом, у широкому просторі того «дозволеного мистецтва» (за визначенням К. Дьоготь та В. Левашова), котре протягом 1960-х — 1980-х років охоплювало широке коло творчо орієнтованих художників, що й дало підстави говорити про неї: «Тетяна Нилівна була однією з перших "шістдесятників", які докорінно змінили зміст і спрямованість, поетику всього радянського мистецтва того часу» (24). Чутлива до коливань культурно-художнього та психологічного клімату у суспільстві, з відлиги художниця, як і більшість інших креативно налаштованих митців, прагнула змін, намагаючись переосмислити своє

бачення мистецтва. Правда, ці зміни вона розуміла по-своєму. Варто навести її висловлювання на партійних зборах у Спілці художників у 1962 році: «Я останнім часом багато думала, як мені зараз працювати, тому що багатьом з нас зараз доводиться розмірковувати над тим, що час вимагає інших форм, і важливо не впасти у дріб'язковість, у модерн. (...) Потрібно шукати більш активні, життєві реалістичні форми (...) Те, що було у минулому, — це добре для того часу, а в наш час потрібно шукати чогось нового» (25).

Великий вплив справили неї подорожі — у Вірменію та перш за все — Закарпаття. І хоча до Ужгорода та Карпат, як бачимо, вона приїздила й раніше, саме з відлиги враження від цих поїздок проявилися у її творчості виразно та відверто. Тут художниця не просто відкрила для себе чудові карпатські краєвиди, живопис ужгородської школи, що привернув її потужною образністю народного мистецтва, яке й визначить спрямування її малярства 1960-х років. Як писатиме вона пізніше: «Допомогло Закарпаття, його надзвичайно цікава школа живопису. Як свіжо сприймалися у нас роботи Ерделі, Коцки, Манайла, Шолтеса, Глюка, Бокшая! Який свіжий струмінь влили вони у наше мистецтво. Як активно почали вони виступати на наших виставках! (...) На мене дуже вплинуло їхнє мистецтво, особливо коли я відчула необхідність вибиратися з глухого кута» (26).

Слід підкреслити, що звернення до фольклору у 1960-ті утворило в Україні потужну тенденцію. До нього, як до джерела оновлення художньої мови та одночасно глибинних засад національного українського мистецтва, звернулися тоді багато митців, а Карпати перетворилися на місце справжнього паломництва художників, що відкривали там «іншу Україну» та інші, тоді ще далекі від радянських, традиції народного буття. Саме там у 1965 році був знятий етапний для всієї української культури фільм «Тіні забутих предків» режисера С. Параджанова (1924–1990), що став символом національного відродження та самоствердження. Народне мистецтво привертало Г. Якутовича (1930–2000), В. Задорожного (1921–1988), митців кола «Клубу творчої молоді» — А. Горську (1929–1970), В. Кушніра (1926–1992), Л. Севрук, монументалістів І. Литовченка (1921–1996), В. Прядку, В. Мельниченка, А. Рибачук (1931–2010) та багатьох інших. Творчість Т. Яблонської так чи інакше входила до цього простору, а її «фольклорна серія» стала виразним явищем радянського мистецтва 1960-х.

Стилістика цього циклу мала свою еволюцію. Якщо в ранніх роботах початку 1960-х («Святковий вечір», 1960; «Разом з батьком», 1962; «Весілля», 1964) відчутна «присутність» Ф. Кричевського, то у подальшому художниця все далі відходить від означеної сюжетності, звертається до образно-пластичного узагальнення, трансформуючи реальний мотив до виразної декоративно-площинності, майже формульності («Молода мати», «Вдови», обидві — 1964; «Лебеді», «Заручені», «Наречена», «Мати і дитя», всі — 1966; «Літо», «Паперові квіти», обидві — 1967; «Колиска», 1968). Серед творів цього періоду привертають увагу «Писанки» (1968), де побутова сцена набуває багатозначного, майже ритуального змісту, та «Стара хата» (1969), у якій випадковий малюнок на старій, давно не біленій хаті асоціюється з тінями минулого, що несподівано з'являються у світлі дня... Про своє ставлення до народного мистецтва художниця писатиме не раз, підкреслюючи в ньому ті риси, які вважала найважливішими, — «ясність, завершеність, знайденість форми і, попри граничний лаконізм, щедрість та багатство форм і кольорів» (27). Але на відміну від більшості українських митців, для яких народне мистецтво поставало перш за все скарбницею давніх традицій, які вони прагнули повертати у теперішнє життя, Яблонська бачила фольклор зовсім по-іншому. В ньому для неї не було ретроспективності, — навпаки, як наголошувала художниця, у народному мистецтві «найбільше мене хвилює те, що живе в народі зараз», а тому, як вважала вона, «використовуючи його традиційні форми, художник не повинен боятися ані пошуків нових форм, ані збагачення своєї творчості за допомогою глибокого засвоєння форм мистецтва інших народів, якщо ці форми, органічно опрацьовані, допоможуть йому висловити свої задуми» (28). Її ставлення до фольклору було творчим, аналітичним, у ньому вона бачила перегук із сучасними естетичними запитам. І тут художні спрямування Т. Яблонської виявляються близькими до ідей того «сучасного стилю», який широко обговорювався у радянському мистецтві 1960-х. У дискусіях про нього реалістична основа мистецтва під сумнів не ставилася, йшлося про право художника на образну умовність, метафоричність; прикметами сучасного мистецтва називалися лаконічність, простота сюжету та загальної концепції, відсутність деталізації і та «енергія узагальнення», що мала концентруватися у самій живописній мові. Висловлювалася і думка про те, що тепер у мистецтві «зникла необхідність в ілюзорних побудовах і

з'явилося прагнення обмежити простір картини реальними можливостями самої площини» (29). Ці риси були притаманні і «фольклорним» творам Т. Яблонської. І хоча за своїми мотивами — народні свята, сільські пейзажі та сцени із сільського життя — її полотна входили до традиційної тематики українського мистецтва, серед інших тогочасних творів вони відрізнялися не лише безпосередністю композицій, точністю і виразністю образно-пластичної мови, глибоким розумінням декоративності та площинності у живописі, а й особливим «подихом сучасності», що зближував їх із спрямуваннями нового мистецтва 1960-х. Проте в ньому її влаштовувало далеко не все.

З відлигою, що поновила зв'язки СРСР із західним світом, провідні радянські художники, тобто такі, що переважно належали до «номенклатури», отримали можливість їздити за кордон, відвідувати світові музеї та міжнародні виставки. Серед них була й Т. Н. Яблонська. І тут показово, що у своїх зацікавленнях мисткиня принципово оминала художній досвід ХХ століття, категорично не сприймаючи сучасне мистецтво. Варто навести її враження від Венеціанської бієнале 1956 року, де після довготривалої двадцятидворічної перерви брав участь СРСР, і у радянському павільйоні експонувався «Хліб». «Те, що ми побачили, — суцільний формалізм, суцільна абстракція, гідка, беззмістовна, важко навіть розповідати. Всі павільйони схожі один на одного, нічого національного не збереглося, за винятком деяких речей в іспанському павільйоні. Дивна бідність думки. Я не можу навіть описати всі ті жахливі речі, які ми бачили», — розповідала вона у своєму звіті після подорожі у київській Спілці художників. «Коли ми після всього цього потрапили до нашого павільйону, наше враження було таким (...), наче ми відсталі художники, сидимо у ХІХ столітті, — але ми пишалися, йдучі нашим павільйоном» (30).

Та й пізніше у своїх статтях та нотатках художниця постійно буде висловлюватися проти сучасного мистецтва та й взагалі проти самих засад модернізму — авторської індивідуальності та новизни: «... у своїй творчості, — писала вона, — художник ніколи не мусить турбуватися про свою оригінальність, про самовираження тощо, чим наповнені були загалом устремління “шукаючих” художників 60-х років. (...) Все західне мистецтво, з яким я тоді познайомилася у Венеції на бієнале, здалося якоюсь маячнею.

Аби тільки оригінально, аби виділитися, довести, що ти більш талановитий, більш меткий за інших» (31). Розширюючи, змінюючи, удосконалюючи свою художню мову, мисткиня й дійсно залишалася у колі традицій ХІХ століття, у різні роки спираючись на творчість таких видатних його майстрів як О. Венеціанов, І. Левітан, О. Саврасов, барбізонці, О. Коро і особливо — К. Пісарро, захоплення чийм «сріблястим імпресіонізмом» виразно проглядатиме у її роботах другої половини 1970–1980-х років...

Між тим, як не парадоксально, своєю творчістю Т. Яблонська ніби полемізувала із власними ідейними настановами: чим далі — тим більше її малярство ставало саме індивідуальним, пронизаним суб'єктивністю авторського світовідчуття та образно-художнього бачення, хоча і в межах реалістичної традиції. Вже з 1960-х її картини власне утверджували цінність та вагомість своєрідного сприйняття світу: спершу у фольклорній серії, через причетність до свого народу та осягнення його буттєвих та естетичних традицій, пізніше — через той складний тональний живопис, з його витонченим авторським баченням, який свого часу, наприкінці ХІХ століття, і став початком великої доби модернізму...

Наприкінці 1960-х площинна декоративність стає затісною для художниці. Вона знову змінює свої творчі спрямування, повертаючись до тої живописності, що, можливо, і визначала головну рису її таланту. Важливим тут стало полотно «Безіменні висоти» (1969) — сповнений поезії епічний пейзаж, де золотаві пагорби Центральної України, побачені ніби зверху, як частина нашої планети, несуть на собі «рани» від минулих боїв... У живопису твору поєдналися і реалістичні враження, глибоко осмислені художницею, і пластично-просторова умовність, і складна тональність кольористичної гами, і загальна символічність образного звучання.

Програмою для Т. Яблонської стала картина «Вечір. Стара Флоренція» (1973), написана під враженнями від чергової поїздки до Італії та мистецтва старих майстрів. Як згадуватиме художниця: «Поїздка до Італії 1972 року перевернула мою свідомість. Мистецтво раннього Відродження вразило мене своєю високою духовністю та щирістю (...) Порівняно з високим, чистим та щирим мистецтвом П'єро дела Франческа, Мазаччо, Гоццолі, Гірландайо, Мантенї наші пошуки здалися мені самозакоханим

кривлянням» (32) Показово, що на початку 1970-х інтерес до мистецтва раннього Відродження позначив певну тенденцію у творчості радянських художників, достатньо згадати Д. Жилинського у Москві, а в Києві — С. Пустовойта, Г. Неледву, В. Рижих...

Проте у своїх роботах, на відміну від інших художників, Т. Яблонська не цитувала митців Відродження, не зверталася до будь-яких стилізацій. Старе мистецтво уособлювало для неї високу художню культуру, образну глибину, вираженість, точність пластичного рішення, а ще — відкрило шлях для залучення до своєї творчості більш широкого кола традицій. Зокрема як у її відомій картині «Льон» (1977), де вона звернулася до живопису О. Венеціанова.

Картину позитивно зустріла критика, вона отримала Державну премію. Майже безсюжетна, побудована за тим самим принципом живописного панно, який знову став поширеним з 1960-х, вона вражала самим духом «класичної традиції», з її ясністю, урівноваженістю в композиції фігури та простору. Показовими для художниці та радянського живопису того часу були складна нюансована манера письма та широка образно-історична асоціативність. Провідні радянські критики називали це полотно етапним для радянського мистецтва, А. Кантор, зокрема, писав: «... початок сучасної фази, на мій погляд, був позначений появою у 1977 році картини “Льон” Тетяни Яблонської. Після багатьох картин, де образ людини і образ простору подрібнювалися, розпадалися на символічні змістові фрагменти, картина Яблонської здавалася афектовано простою і зухвало традиційною, хоча її живописна тканина була якраз незвично складною для такого великого формату, та й прямого наслідування якоїсь певної традиції теж не було. Важливим був самий дух класичної традиції — гармонійність, внутрішня насиченість образу за зовнішньої простоти...» (33).

Але не менш художньо вагомими були й численні етюди до картини, у яких Т. Яблонська проявила свій надзвичайний живописний дар, те тонке просторово-кольористичне та тональне сприйняття живопису, що перетворювало окремі, зовні дуже прості пейзажні мотиви на потужні образно-пластичні твори. Як напише пізніше сама художниця про цей період: «... я стала прозрівати. Почали виникати давно забуті відчуття живого

матеріального живопису, коли несподівано фарба починає перетворюватися на дорогоцінну плоть, зостаючись одночасно фарбою, яка активно грає на полотні. (...) Це — справжнє. Це — дорогоцінний живопис. І як шкода, що я його втратила років 20–30 тому. (...) Мені здається: наскільки кращими, повноціннішими були б усі мої картини, якби вони були по-справжньому написані. Тільки справжній живопис може надати малярському твору справжню цінність. (...) ... можливо, і мої декоративно-етнографічні речі були б більш вагомими і справжніми. А точніше, я би до них не прийшла, і вся творчість розвивалася б якось інакше...» (34).

З 1970-х років розпочався новий, надзвичайно потужний період творчості Т. Яблонської. Тепер вона майже не пише великих картин. Її твори — пейзажі, етюди на пленері, в яких дедалі менше залишається сюжетності чи деталізованої описовості та прикмет радянської дійсності. Вони ніби живуть у іншому вимірі. Кожна робота — це цілісний живий організм, де немає нічого другорядного, кожний фрагмент полотна, весь його простір пластично насичений, по-справжньому самоцінний, що захоплює вражаючим відчуттям тої художньої правди бачення, яка й надає найпростішому зображенню образної вагомості. Колись, ще у 1960-му році, на обговоренні виставки Яблонської у Москві художник Б. Іогансон сказав про її мистецтво дуже точні слова: «Тетяна Нилівна Яблонська — художник з дивовижними очима... справжній художник, вона вкладає в натуру своє палке до неї ставлення. Перед усім тим, що вона бачить, вона охає від захоплення — і це почуття передає у своїй картині» (35). У 1970–1980-ті її талант бачити, її захоплення світом, природою набуло іншого, більш глибокого та проникливого відчуття. Але певною мірою змінився емоційний настрій її полотен: вони стали споглядальнішими, внутрішньо зосередженішими.

І якщо у таких творах як великий пейзаж «Зима у старому Києві», чи камерних «Стара тепла піч» (обидві — 1976), «Вечір на дачі» (1985), «Стара яблуня» (1986), «Зима наближається» (1986) художниця уважно придивляється до предметів та природи, з теплотою та любов'ю вплітаючи окремі складові у цілком окреслений цілісний світ, то у «Баскетбольному майданчику» (1984), «Початку травня» (1984), «Весняному тумані» (1985), «На дитячому майданчику» (1985) тощо — реальний мотив постає у певній позачасовості. «Якщо у роботах 1970-х років все ж відчутний процес

оволодіння прийомами вальорного живопису, — аналізує еволюцію художньої мови Т. Яблонської О. Соловійов, — то у полотнах 1980-х художниця проявляє набагато більшу свободу у втіленні своїх глибоко індивідуальних задумів»; у творах 1980-х відчутне «прагнення до особливої свободи вислову, розкріпачення мотиву, відсутність його попередньої заданості» (36). У сріблястому мареві її полотно індивідуальне сприйняття природи, предметного світу ніби розчиняється у просторі, несподівано віддзеркалюючи психологічні настрої часу — ту самозаглибленість, те занурення у приватні переживання та стриманий драматизм, які визначали суспільну паузу «років застою».

Все помітніше місце у творчості художниці починають займати невеликі живописні етюди, які завжди вона писала дуже багато; у 1981 році вони були представлені на окремій виставці у Києві як своєрідний творчий звіт за п'ять років наполегливої праці. Виставка мала широкий успіх.

«Ніколи ще вона [Т. Яблонська. — Г. С.] не була такою несподівано новою ніколи ще так близько, не боячись здатися неоригінальною, не торкалася традицій реалістичної пейзажної школи XIX століття», — писала критика (37). І справді, в етюдах Яблонської, що поступово ставали всебільш простими та невибагливими за своїми мотивами, але насиченими художньо, нового, несподівано глибокого змісту набували ремінісценції живопису Левітана, Саврасова, Пісарро, Кримова, якими в різні періоди захоплювалася мисткиня. У її живопису вони наповнювалися її особистими відчуттями природи, кольору, тону, простору та витонченістю її малярського бачення.

Окремою сторінкою її творчості стають написані у цей час портрети.

Слід відзначити, що портрети Т. Яблонська писала завжди. Варто згадати її ранні «Портрет живописця С. Отроценка» (1940), «Автопортрет» (1944), «Портрет доньки» (1946), «Портрет народного художника СРСР О. Шовкуненка» (1947), «Портрет свинарки» (1948), «Портрет матері» (1956), «Оля» (1964) та ін. Але напевно саме у 1980-ті портретні твори набувають іншого, більш виразного та неоднозначного образно-змістового звучання. «Портрет старого» (1980), «Гаяне» (1981), «Портрет художника Є. В.

Волобуєва» , (1982), «Гаяне чекає» (1982), «Светка Шаповалова», «Мистецтвознавець Олена Федорова» (всі — 1986), «Осінній портрет» (1989) зображують добре знайомих їй людей, проте малюючи кожного з них, художницю цікавила не стільки психологічна глибина та достовірність, скільки пластична виразність образу, де зовнішні та внутрішні особливості портретованих доповнювалися її особистим сприйняттям. Порівняно з пейзажами, у портретах Яблонська використовує більш широкий діапазон живописних засобів, вдається до умовності, певного пластичного узагальнення, а у трактовці натури — до гротесковості та гумору. Саме цими рисами позначений її відомий «Портрет Тіберія Сільваші» (1986) — гострий силует на тлі снігу, яскрава блакитна куртка, артистичний жест руки...

І тут знову творчі спрямування та пошуки художниці відбивають чи не головну тенденцію пізньорадянських десятиліть: те «повернення у мистецтво», у професію, той пошук духовних, естетичних, фахових основ творчого буття у позарадянському досвіді, які об'єднували дуже широке коло митців, кожний з яких у свій спосіб розширював кордони офіційного простору, залучаючи до вітчизняного малярства більш різноманітні та різноспрямовані традиції, засоби виразності, художні мови. Безперечно, порівняно із західним мистецтвом їхня творчість була ретроспективною, далекою від актуальних пошуків та проблем, однак у вітчизняному контексті їхні шукання стали важливим етапом творчого поступу, сприяли тому «перекодуванню» самого творчого мислення, що й визначало одну з наскрізних тенденцій часу.

... «Перебудова» середини 1980-х — початку 1990-х років глибоко вразила художницю. Показово, що й тепер вона не сприйняла нові мистецькі напрямки та твори, які стали з'являтися на виставках в Україні. Зокрема, не сприйняла вона й великої республіканської виставки «Молодість країни» 1987 року у Києві, що продемонструвала вихід на художню сцену нового покоління українських митців, яке стане в ньому «новою хвилею» (38).

Проте ідеї свободи творчого самовиявлення поступово захопили і її. У своєму щоденнику 1997 року вона запише: «Тепер дійшла висновку, що в мистецтві головне — особистість художника, його безпосередні почуття, поезія його душі й уміння захопити цим глядача». Але, як і раніше, вона

залишалася вірною традиції відтворення натури, де, на її думку, «не може бути ніякого самоствердження, ніяких пошуків оригінальності, ніякого епатажу» (39). Нове мистецтво відштовхувало її не лише несподіваністю художніх прийомів, тем, засобів, а й тим руйнуванням «позитивного образу світу», який вона все життя намагалася відтворювати у своєму живопису.

«Перебудова» завершила величезний етап її творчості — і ... розпочала інший, тепер через хворобу обмежений простором власної квартири та життям природи, побаченим крізь вікно. Але здатність захоплюватися світом та потреба малювати не залишили художницю: вона продовжувала писати, тепер все більше звертаючи увагу на тонкі порухи світла і тіні, зміни кольорів та освітлення, в яких відкривала особливу красу та поезію, зі справжнім малярським хвилюванням спостерігаючи, як «у серпанку квітневого дощика, що висить над Кожум'яками, визріває велике диво весняного пробудження» (40) та переносячи свої спостереження на полотно й папір.

Твори Т. Яблонської 1990-х — початку 2000-х років — серії «Обереги», а пізніше — численні пастелі із зображенням простих побутових предметів та видів з вікна оселі художниці — вражають витонченою майстерністю. Притаманне їй вміння побачити у звичайному незвичайне, наповнити найпростіші предмети глибоким образним змістом розкрилося тут із новою силою. Тепер композиції її творів будуються на тонких взаємодіях просторових елементів, де, як у традиційному східному — японському чи китайському малярстві, велике місце належить порожнечам та «паузам», співвідношенням ліній та кольорів. Її роботи, створені в останні роки життя, вражають та захоплюють зваженою лаконічністю зображеного, образною наповненістю, високою майстерністю малюнка та живопису. Як проникливо написав про них Т. Сільваші: «... у маленьких інтер'єрах останніх років живопис вже не “робота”, а дотик. Легка протертість полотна, м'яке ковзання промовляє не про матеріальність світу, а про його духовну субстанцію», пізній «живопис Яблонської виривається з норм естетичної системи, тут діють зовсім інші критерії» (41). І справді, пізні твори художниці наче унаочнюють одну з головних загадок живопису: диво мистецького бачення, яке робить зримим те, що зазвичай залишається невидимим, здатність митця наповнювати змістом, красою та поезією тіні, віддзеркалення, сліди,

відбитки, миттєві враження — те потаємне, мінливе, плинне, що й складає таїну людської душі та мистецтва....

Творчість тетяни Ніловни Яблонської прокреслила більш ніж півстоліт сторії вітчизняної образотворчості, позначивши кожний з етапів її поступу своїми полотнами, більшість з яких стали знаковими. Її малярство консолідувало у собі складні суперечності часу, напружену еволюцію удожньої свідомості, що прагнула подолати жорсткі радянські ідеологічні настанови. «Парадокс Яблонської» — художника виняткового живописного дару, людини, що щиро присвятила себе мистецтву та все життя була віддана традиціям реалістичного малярства, які наповнювала власними баченням та живим відчуттям, примушує заново переосмислити історію радянського мистецтва, відкриваючи в ньому інші, досі не усвідомлені змісти. Змінюючись під впливом суспільних подій, прямо чи опосередковано відгукуючись на виклики часу, її роботи завжди залишалися у понадчасовій царині всевладного мистецтва, демонструючи беззастережну любов до життя, людей, природи, творчості.



















1. Короткевич Е. Г. Татьяна Яблонская. Живопись, графика. Альбом. — М., 1980. — С. 7.

2. Ibid.
3. Синявский А. Что такое социалистический реализм? // Декоративное искусство СССР. — М., 1989. — № 5. — С. 29.
4. Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М., 1994. — С. 186.
5. Искусство. — М., 1947. — № 3. — С. 3.
6. Яблонская Т. Поэзия труда // Известия. — М., 1981. — 8 марта.
7. Полянская О. Горячее сердце Татьяны Яблонской // Третьяковская галерея. — М., 2014. — № 4. — С. 83.
8. Не могу оставаться равнодушной. Беседа с народным художником СССР Татьяной Яблонской: записал Ким Ляско // Книжное обозрение. — М., 1985. — 5 июля.
9. Курильцева В. Татьяна Ниловна Яблонская. — М., 1959. — С. 26.
10. Киселев А. За социалистический реализм в живописи // Культура и жизнь. — М., 1947. — 31 октября.
11. Яблонская Т. Н. Как я работала над картиной «Хлеб» // Из творческого опыта. — М., 1957. — Вып. 3. — С. 58.
12. Попова Л. И., Целтнер В. П. Татьяна Яблонская. — М., 1968. — С. 57.
13. Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею / Упор. Г. Борисова, І. Ласка. — К., 2017. — С. 74, 78.
14. Сильваши Т. «Земля и вода» // Столичные новости. — К., 2002. — № 7.
15. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005: http://gazeta.zn.ua/SOCIETY/tatyana_yablonskaya_o_sebe.html.
16. Лист Т. Н. Яблонської до Я. Д. Ромаса, березень 1950 // Відділ рукописів ГТГ. — Ф. 134, од. збер. 218.
17. Ромм Михаил. Устные рассказы. — М., 1991. — С. 32–33.
18. Деготь Е. Русское искусство XX века. — М., 2002. — С. 143.

19. Стенограмма 2-го з'їзду художників України. 3 квітня 1956 — 7 квітня 1956 // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 524-а. — С. 45.
20. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005.
21. Отчет художницы Яблонской о поездке в г. Ужгород, в связи с подготовкой к декаде украинской литературы и искусства в Москве. 1950 // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 175. — С. 7.
22. Стенограмма IX пленума Союза Советских художников Украинской СССР 27–29 сентября 1951 г. // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 211. — С. 102.
23. Стенограмма обсуждения выставки произведений художников Закарпатья 21 июня 1956 года. Москва // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 560. — С. 29.
24. Верба І. Per aspera ad astra // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 4. — С. 27.
25. Стенограмма от 22 июля 1962 г. открытого партийного собрания членов Союза художников УССР // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 970. — С. 61.
26. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005.
27. Яблонская Т. У живого источника // Творчество. — 1968. — № 1. — С. 7.
28. Ibid.
29. Поляков В. Проблемы, рожденные жизнью // Московский художник. — М., 1962. — № 6. — С. 4.
30. Стенограмма творческого отчета о поездке художников в Италию и Польскую Народно-демократическую республику. 20 ноября 1956. // ЦДАМЛМ. — Ф. 581, оп. 1, спр. 548. — С. 4, 19.
31. Попова Л. И., Цельтнер В. П. Op. cit.
- ! Sklarenko-Z Vidlygy do Nezalezhnosti-2018 BOOK.indb 45 15.05.2018 8:09:30
32. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005.
33. Кантор А. М. Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское

искусствознание '82. — М., 1983. — Вып. 1. — С. 23.

34. Татьяна Яблонская: о себе. 24 июня 2005.

35. Яблонська Тетяна. Живопис. Графіка. Альбом / Автор-упор. Бугаєнко І. М. — К., 1991. — С. 10.

36. Соловьев А. Передать мир в целом. Живопись Т. Н. Яблонской // Искусство. — М., 1987. — № 5. — С. 13.

37. Чижова И. О выставке этюдов Т. Н. Яблонской // Искусство. — М., 1982. — № 1. — С. 24.

38. Тетяна Яблонська: «Ще тільки спроби перемін» // Вітчизна. — 1987. — № 11. — С. 207.

39. Тетяна Яблонська в колекції Запорізького художнього музею. — С. 78.

40. Тетяна Яблонська. Каталог виставки. — К., 1997. — С. 85.

41. Сильваши Т. Op. cit