**Лекція № 11. Зарубіжне та українське мистецтво у другій половині**

**50-х – середини 60-х рр. ХХ ст.**

План

1. Постмодернізм у контексті світової культури.
2. Витоки рок-музики.
3. “Відлига” та її вплив на розвиток культури.
4. “Шістдесятники”.
5. **Постмодернізм у контексті світової культури**

Постмодернізм у буквальному перекладі означає "післясу-

часність". ПОСТМОДЄРНІЗМОМ характеризується стан цивілізації на

Заході епохи "гонки технологій", тобто останньої чверті XX ст. Ще

можна сказати, що це вся сума культурних настроїв сьогодні. Відлік

постмодернізму ведеться з кінця 60-х років, з часів виникнення

американської контркультури. Тоді ж виник постструкту- ралізм і

були впроваджені найновіші засоби масової інформації.

Свої витоки постмодернізм бере з таких течій початку XX ст., як

футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм у мистецтві

країн Західної і Східної Європи.

Оскільки одним з найважливіших чинників культури є філо-

софія, то саме з неї починаються всі напрямки і стилі в мистецтві і

культурі. Як систематизований світогляд філософія об'єднує всі

духовні утворення. Саме філософи були творцями різних концепцій

сучасних культур філософських думок. Наприклад, ще О. Шпенглер

дав життя особливо популярному сьогодні жанрові

"інтелектуального роману". Течія "глибинної психології", створена

К. Г. Юнгом, після війни оформилась у широкий організований рух.

Під його впливом перебували такі письменники, як Г. Гессе (ФРН), Т.-С. Еліот (США-Англія) та багато інших. Дехто з

них стояв біля витоків модернізму. Так, у живописі "батьками"

модернізму серед інших були А. Родченко і П. Пікассо.

У мистецтвознавчій літературі термін "постмодернізм" вперше

було вжито в 30-х роках. Найвиразніше він визначився в архітектурі

- на десять років раніше, ніж у пластичному мистецтві.

Постмодернізм виник в архітектурі на двадцять років раніше, ніж в

літературознавстві, і на тридцять років раніше, ніж у філософії.

Умовною датою народження терміна "постмодернізм" став

1949 р. "Колумбом" терміна "постмодернізм" був Джозеф Гад- нат,

автор статті "Постмодерністський будинок".

Вислів "постмодернізм" вперше був вжитий в архітектурі як

характеристика напрямку, що протиставляв себе "сучасному ру-

хові", який абсолютизував абстрактні, суто функціональні форми. З

середини 50-х рр. постмодернізм увійшов до теорії літератури, а в

1970 р. - до мистецтва, позначивши новий етап його розвитку.

У Західній Європі виникла суперечка навколо питань мо-

дернізму і постмодернізму. Сперечались французи та італійці

(Дерріда, Ліотар, Варт, Ваттімо) з німецькими філософами (Апель,

Франк, Хабермас, Шпедельбах).

Проблемам постмодернізму відтоді присвячена величезна

кількість праць як зарубіжних, так і українських вчених. Але всі вони

досліджують прояви постмодернізму, як правило, в якійсь одній галузі науки чи художньої творчості.

Провідними теоретиками постмодернізму є Ю.Хабермас,

М.Фуко, Ж.Дерріда. Серед них Ж.-Ф.Ліотар став першим, хто в

книжці "Постсучасний стан" (1979) сказав про постмодерн сто-

совно філософії. В літературі до цього напрямку можна віднести такі

художні явища, як "чорний гумор" - різновид західноєвро-

пейського абсурду і продовження американського "дикого гумору".

Сюди ж належать структуралістське кіно, алеаторика\* в музиці,

постхудожницька абстракція, постстудійна скульптура і

поп-арт в образотворчому мистецтві. Термін "постмодернізм" зараз

широко вживається соціологами, літературознавцями,

мистецтвознавцями. Він співзвучний поняттям "постісторія",

"пострелігія", що з'явились у 60-х роках.

Постмодернізм виник тоді, коли сфера культури почала пре-

тендувати на домінуюче становище серед інших соціальних сфер.

Започаткована К.Марксом періодизація історії людства не була

сприйнята суспільствознавцями Заходу. Наприклад, пост-

модерністи поділяють її на три епохи. Так, історія первісного світу і

середньовіччя входить в "передмодерн" ("Pre-modernity-"). Новий

час ототожнюється з епохою буржуазної цивілізації і називається

"модерн" ("Modernity"). А час після модерну, тобто кінець XX ст.,

- це доба "постмодерну" ("Postmodernity").

Історія виникла набагато раніше від гуманітарних наук. Фе-

номен історії містить у собі всю багатоманітність форм людського

творення культури: міф і ритуал, традицію і мову, релігію і пізнання

тощо. Віддавна феномен історії на світоглядному рівні поєднаний з

усім багатством форм людської культури. Так філософствував з

цього приводу "археолог" культури і "генеолог" цивілізації Мішель

Фуко.

Постмодернізм як світогляд намагається пережити, подолати

традиційність способу нашого життя не через заперечення і відмову

від нього, а, навпаки, об'єднуючи, всотуючи в себе всі його

непримиренності і протилежності. В постмодернізмі немає кон-

фронтацій між напрямками. Саме в постмодернізмі всі, навіть

ворожі, напрямки органічно доповнюють новий світогляд. Проте

одностайності з цього приводу серед філософів не спостерігається.

Так, М.Фуко вважає, що філософською проблемою, яку неможливо

обминути, є проблема сьогодення, проблема того, чим ми є саме

зараз. Безперечно, головною метою сьогодні є не відкриття, а

заперечення того, чим ми є. Нам треба уявляти і будувати те, чим ми

можемо бути, щоб звільнитися від того способу існування, який

нав'язувався нам впродовж віків. Мимоволі згадується вічне

кантівське: "Хто ми є в цей момент історії?"

Одним з принципів постмодерністської ідеології є відкритість

всіх зв'язків, спілкування усіх з усіма, відчуття себе стільки

разів людиною, скільки мов ти знаєш. Але ж ідеологія - страхіття, це

монстр, який неподільно владарює і в культурі теж. Якщо ж відкинути

емоції, то з погляду науковця ідеологія - це колективно вироблена

ціннісно-смислова система, розташована між людиною і світом. Ця

система і визначає відношення людини до світу. Ідеологія висловлює

групові інтереси, тому це є спосіб суспільного несвідомого

самообману. Всі апологети постмодернізму борються з ідеологією,

особливо з марксистською. Один з батьків-засновників

постмодернізму Ролан Барт у всіх своїх працях розглянув безліч

елементів ідеології, наголошуючи на її шкідливості.

Насправді ж в основі постмодерну немає ніякої політичної

критики і він зовсім не бунтує проти буржуазної ідеології. Просто

постмодерн сприймає не класовий принцип, а попередню мову. В

кінцевому підсумку ідеологія заповнює собою весь простір. Ідео-

логією постійно захоплені великі маси людей, "які не мають влас-

ного глибинного статусу і які здатні переживати його лише в уяві,

тобто за рахунок фіксації і збіднення своєї свідомості" .

Можна констатувати, що тепер боротьба ідеологій завершилась.

Почалася боротьба за те, щоб приховати ідеологію і накинути її саме в

прихованому вигляді. Для цього ідеологія перейшла зі сфери

політики, де її звикли бачити, у сферу економіки, цінностей\* і

культури.

Постмодерністи заперечують можливість об'єктивної інте-

гративної науки про суспільство. Вони стверджують, що на сьогодні

ще немає науки, здатної використати висновки, які дає соціальна

практика. Негативна роль постмодерністських поглядів у

суспільствознавстві полягає в тому, що вони, спотворюючи його

предметні особливості, ідеологічно обеззброюють людство перед

обличчям небезпек, які на нього чатують. "Тривога постмодернізму"

навіяна відчуттям вичерпаності історії, "кінця історії", культури тощо.

\* Якщо розглядати ідеологію як набір цінностей і переваг, а не як політичну

категорію, то виникає необхідність дослідження цих масових цінностей і способів їх

появи. Самі по собі цінності (добро, мораль - від сім'ї; естетика, краса - від держави,

народу; розум, релігія - від душі) втрачені давно, але під цими іменами існують їхні

сліди: в правилах поведінки, в технології самоконтролю-самообману психіки тощо.

Постмодернізм можна назвати символом сучасної епохи,

способом мислення у філософії, стилем, напрямком у мистецтві.

Рецепти постмодернізму перетворюють життя в нашарування рівнів

буття, які є рефлекторними і прозорими. Наприклад, Ч. Дженкс\*

розуміє постмодернізм як еклектизм, який є початком всезагальної

культури наших днів. Чому? Тому, що ми слухаємо реггі, дивимося

вестерн, обідаємо у "Макдональдсі", а ввечері користуємося

послугами своєї національної кухні. В Токіо користуються

паризькими парфумами, в Гонконзі одягаються в стилі ретро; знання

є тим, про що ставлять запитання в телевізійних іграх.

Еклектичним творам легше знайти собі споживача. Перетво-

рюючись на кіч \*\*, мистецтво підлаштовується під той безлад, який

панує в смаках дилетантів. Художник, галерист, критик і споживач

знаходять задоволення в чому завгодно. Художньому і літератур-

ному пошукові загрожує небезпека як з боку "культурної політики",

так і з боку ринку картин і книг. З обох боків художникові нав'язу-

ють чужу думку. Йому рекомендується постачати ринок творами, які

задовольняють владу. Ринок же вимагає продукції, яка приносить

прибутки і є доступною для споживачів. Ринок став затятим ворогом

уніформізму. Адже він грунтується на варіабельності, в якій полягає

запорука безпеки системи. Справді, жорсткі правила, єдині критерії

істини, добра і краси шкодять ринку.

Таким чином, відповідаючи цим двом вимогам, художник

мимоволі опиняється в ар'єргарді життя. Адже виконання со-ціального замовлення обходиться митцеві занадто дорого.

Якщо суттю модернізму в художній літературі були герой як

носій індивідуальної свідомості, а також витончений стиль і цілісність

оповіді, то в постмодернізмі - навпаки. Свідомість героя розірвана,

навзамін пізнаваному стилю тут вживаються загальні місця, звучить

банальна мова. Наголос у таких творах переноситься на безособовий

текст. Взагалі ж постмодернізм - це мистецтво не одного стилю, а

синтез багатьох стилів, тому він більш пластичний і гнучкий, ніж модернізм. Парадоксальність постмодернізму полягає в тому, що, будучи стилем

елітарного мистецтва, він містить в собі і "масову культуру".

А тим часом незалежний письменник створює сьогодні одно-

часний подіям світ. Він пробує пояснити цей світ художнім словом,

так як це робить художник пензлем. Та їм кидають виклик реалізм

промисловості й мас-медіа і перемагають. Недарма ще Вальтер

Беньямін створив концепцію твору мистецтва в епоху його технічного

відтворення. Беньямін стверджував, що немає ніякої різниці між

оригіналом і копією, аби тільки вона була якісною.

На жаль, постмодернізм не може утвердити ідеї колективного

єднання навколо національних символів, тому що основою його політики є деконструкція будь-яких фігур влади.

1. **Витоки рок музики та їі течії .**

Музика належить до мистецтв виконавських. Вона реально існує лише у живому звучанні. Основою змісту музичних образів є насамперед почуття, переживання людей.

У сьогоднішньому нестабільному і вимогливому світі музика посідає доволі значне місце. Вона безперервно звучить по радіо, на телебаченні, в ресторанах, магазинах, аеропортах тощо. Музика є одним із складників кіно. По всьому світі множиться кількість концертів, фестивалів і конкурсів. З Японії до Європи і Америки завезли *караоке* — пристрій, який дає змогу бажаючим виспівувати під фонограму слова пісні, що з’являються на екрані.

Музика всюдисуща, а попит на неї дедалі зростає. Ніколи раніше музика не була такою поширеною, як тепер. Моцарт, Шанкар, Шнітке заповнили наш звуковий всесвіт. *Симфонія, опера, джаз, поп-музика, диско, реп* є невід’ємними складниками сучасного мистецтва.

Сьогодні музика має такі характерні риси, як технічність, інтернаціоналізм та демократичність. Тобто композитори вдаються до дедалі складніших виразників, виконавці набувають дедалі вищої віртуозності, а для прослуховування музики застосовується дедалі досконаліша техніка. До того ж сучасна технологія *(мікшування, овердаббінг, овердрайв, плейбек, реверберація, фузз, ехоплекс)* створює нові звукові можливості.

Сучасна музика використовує широкі технічні можливості: *політонічну* та *атонічну мову,* різні й вочевидь немузичні звуки, що їх започаткував Ерік Саті. В галузі використання комп’ютерів та інших електроакустичних приладів спеціалізуються наукові заклади Франції та факультети музики Колумбійського і Прінстонсько- го університетів у США. Сучасна музика використовує акустичні інструменти для поповнення репертуару незвичайних звукових ефектів. Так, Джон Кейдж перетворив піаніно на ударний інструмент, помістивши між струнами всілякі предмети.

Кейдж, Шеффер та інші були послідовниками творця серійної музики Шенберга. Ці композитори не вірили більше в століттями узаконені принципи своєї роботи, не розвивали на загальному матеріалі ідеї своїх попередників. Вони стали винаходити все з самого початку: інструменти, музичну форму і навіть власну теорію композиції. Така музика стала мистецтвом для себе і для кількох утаємничених, які не мали нічого спільного з утаємниченими іншої касти. І тут відбувся один з парадоксів сучасного мистецтва: подібна музика для величезної більшості слухачів була незвичайною або й абсурдною, і саме ці якості й створювали їй популярність і моду.

Сучасна музика називається «експериментальною» на відміну від класичної. Тепер композитори майже не пишуть музику на замовлення, як це було раніше. Твори на замовлення виконували певну соціальну функцію, наприклад, релігійна музика, балет, опера.

У сучасній музичній культурі Заходу вирізняються три потоки: *фольклорний, популярний і професійно-композиторський.* Фольклорна пісня відрізняється від популярної величезною кількістю варіантів та непрофесійністю.

Популярна ж має більш стабільну форму і розрахована на широкий загал. Популярні пісні більш рухливі і змінюються відповідно до смаків слухачів.

Фольклорним пісням і музиці не загрожує така небезпека з боку масової культури, як популярній, яка виконується в естрадних і джазових колективах. Так само як і професійно-композиторській. Взагалі ж класична музика, як зразок «складної культури», є каталізатором суспільства і без неї розвиток його культури завмирає. Її ще називають музикою для інтелігенції, для справжніх шанувальників прекрасного.

Вислів *«рок-н-ролл»* винайшов Алан Фрід, диск-жокей однієї з радіостанцій м. Клівленда. Згодом про нього казали, що він знає, як перетворити чорну музику на гроші білих. Однією з причин популярності цієї музики є її безмістовність і вкрай спрощена форма. Приклади тріумфального розповсюдження *року* і *поп-музики* — найяскравіше тому свідчення.

До життя він був викликаний поглибленням відчуження в суспільстві, зростанням маргінальних кіл населення, кризою традиційних релігійних і моральних цінностей.

Передусім зазначимо, що рок – це не лише музичний стиль. Музика – не головне, принаймні не все, що становить зміст року. Головне – моральна позиція, вид існування. У рок-культурі є “Ми” та “Вони”. “Ми” – ті, для кого навколишнє соціальне середовище неприйнятне. “Вони” – всі інші. До того ж, конфронтація має не ідеологічний або політичний характер, а радше психологічний, коли індивід не бажає існувати, “вписуючись” у загальні мірки, за загальноприйнятими стандартами і стереотипами. Він стверджує себе, лише відкидаючи масові стандарти. Принаймні, таким було концептуальне ядро цієї культурної течії XX ст. на ранньому етапі, у момент зародження. У процесі еволюції рок поступово змінювався, відходячи від морального змісту до музикальної форми та комерційного успіху. Зароджуючись на зламі 50 – 60-х років, рок висловив світосприйняття повоєнного покоління. Воно об’єднувало розчарування в цінностях довоєнної епохи, на яких спекулювали всі тоталітарні режими, що розв’язали Другу світову війну, і повоєнне ядерне протистояння.

Молодь критично оцінювала такі звичні “цінності” цивілізованого суспільства, як респектабельний конформізм, користолюбство і кар’єризм, престижна робота, облудні правила “пристойності”, що давали змогу спритно влаштовувати “темні” справи. Протест молодь прагнула висловити новою, ще нескомпрометованою мовою – мовою побутової поведінки, політично й ідеологічно нейтральної. Рок-культура виникала як прагнення повернути моральності та мистецтву їхній простий, безпосередній людський зміст, звільнити їх з-під церкви, держави, партій та iн.

Вже в 1954 р. ансамбль негритянських музикантів під назвою «Ватага» («Хордз») виконував мелодії в стилі *«рок-н- ролл».* Та першою зіркою *рок-н-роллу* вважається Білл Хейлі, який добився цього успіху, записавши сінгл\* «Крейзі мен крейзі». Його група «Кометз» вводить у традицію цього стилю клоунаду. Справжній же успіх прийшов до Біла Хейлі в 1955 р. з виходом на екрани кінофільму «Блекбоад джангл». Фільм був присвячений проблемам шкільного виховання і відчуження молоді. Як знак нової молодіжної культури у фільмі звучала пісня *«Rock around the clock»,* яка стала потім гімном *рок-н-роллу.* В цій пісні були слова: *«We’ll rock, we’ll roll«* («Ми будемо хитатися, ми будемо кружляти»), з яких і була складена назва стилю.

У післявоєнні роки починають діяти закони, відповідно до яких певна частина молоді об’єднується, незважаючи на расові і станові відмінності. Утворюється й усвідомлює себе як нова соціальна група — *тінейджери (teen-ager),* для якої*рок-н-ролл* стає чимось на кшталт пізнавального знака. Саме на переглядах названого вже фільму вперше стали спостерігатися випадки танців молоді між рядами крісел, що потім стало традиційним на концертах рок-зірок.

Та найбільшої слави *рок-н-ролл* зажив з появою Елвіса Преслі, цього мов динамітом начиненого співака. Співаючи про свободу почуттів, про кохання, про енергію, яка не знаходить собі виходу, Елвіс Преслі швидко став кумиром американської молоді.

Слава його, а з ним і *рок-н-роллу* рознеслася по світу. До цього засоби масової інформації не дуже цікавилися смаками молоді в музиці. А вже в 1958 р. молодь США купувала понад 70% всіх платівок. Практично кожне десятиліття приносило один- два різновиди рок-музики.

Народившись в середовищі молоді, зі стихії масового побутового музикування, *рок* зберігав та й продовжує зберігати зв’язок зі своїми витоками, з танцювальними традиціями *ритм- енд-блюзу* і *рок-н-роллу.* При цьому *рок* оберігає своє становище самодіяльного мистецтва. *«Roll over Beethoven!»* — так в задиристо- епатажній формі виразив своє ставлення до класики один з «королів» *року* Чак Беррі. Потім цю пісню включила до свого репертуару і група *«Beatles«* («Бітлз»).

Саме група «Бітлз» поклала початок рок-руху на Заході, а потім і на Сході. «Бітлз» — типовий продукт і представник лівер- пульського мерсібіту\*. В 1963 р. відбувся перший показ групи «Бітлз» на загальнонаціональному телебаченні у концерті разом з Марлен Дітріх. Це було в Королівському вар’єте. Там Джон Леннон звернувся до глядачів у дешевих рядах з проханням аплодувати в такт пісні, а глядачам в королівській ложі запропонував: *«Арешта гриміть діамантами!»* Після цього концерту почалося масове поклоніння тінейджерів групі «Бітлз», охарактери-зоване газетою *«Daily Mirror»* як *«бітломанія».* Тільки ця група витримала випробування часом. Важлива якість, яка відрізняла «Бітлз» від інших груп, — прагнення до полістилістики, до органічного синтезу різних музичних культур на основі *рок-н-роллу* — зробила цю групу найбільш впливовою в течії, яка в другій половині 60-х рр. отримала загальну назву — *рок.* Та головною цінністю «Бітлз» була сама їх музика — мелодійна, демократична, що дозволила ансамблю стати музичним явищем XX ст.

В 1964 р. шість пісень «Бітлз» за один тиждень увійшли в десятку кращих американських хіт-парадів. Немалу роль у популяризації групи в США зіграли не тільки платівки, а й два музичних фільми, де була заявлена нова, витончена естетика іронічної поведінки молоді 60-х, розвинута пізніше в рок-культурі *«нової хвилі».* Таким чином, «Бітлз» зламали попередню недовіру американців до всього, що робилося в сфері популярної англійської музики. Вони проклали британським групам дорогу в заокеанський поп-бізнес, повернувши американський *рок- н-ролл* на батьківщину в новому, збагаченому вигляді, поклавши край привілеям США у цій сфері.

У той же час «Бітлз» прийшли до створення більш складних за змістом, формою і музичною мовою композицій. Ці твори були вже не окремими мініатюрами, а цілісними, зв’язаними одною ідеєю циклами. Ними були, до прикладу, *«Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеппера»* чи *«Монастирська дорога».* У своїх пошуках нових виражальних засобів група прийшла до того, проти чого на початку виступала, — до класики. Фактично саме звідси — з композицій *«Бітлз»* і *«Пінк Флойд»* — бере свій початок напрямок у рок-музиці, який отримав назву *«арт-рок»,* або ще *«класик-рок», «бароко-рок», «симфо-рок», «рок-опера».*

Упродовж 1963 – 1968 pp. були створені й інші славетні групи виконавців рок-н-ролу, які разом з “Бітлз” визнані класичними: “Роллінг Стоунз”, “Пінк Флойд”, “Діп Перпл” та ін. Музиканти цих груп, котрі здебільшого музиці ніде ніколи не навчалися, стали символами зневіреної, повоєнної молоді. Зовнішнім виглядом, стилем одягу, манерами вони підкреслювали свій зв’язок із “низами” суспільства, звідки вийшли. Їхня музика була простою, використовувала мотиви міського фольклору, популярних блюзів і шлягерів. Щирість музикантів та слухачів, вільне спілкування “сцени” і “залу” посилювали демократичну естетику року. Відчуття свободи, людської солідарності, молодості, пустощів – усе це притаманні ранній творчості Е. Преслі,Ч. Беррі, Дж. Харріса

Спочатку рок-н-ролу були притаманні й епатажні елементи: посилена гучність, ритм, багаторазове повторення одного музичного звуку. Проте цей епатаж не виводив рок за межі існуючої музичної культури. Соціальний протест знаходив адекватні естетичні форми, вписуючись як живий і гострий камертон у суспільне та художнє життя. Поступово, в ході еволюції року емоційне збудження все більше перетворювалось на головну мету концерту.

З форми контр-культури та нонконформізму рок перетворився у комерціалізовану масову культуру. Сучасний рок – це велика кількість стилевих форм і напрямів, національних та регіональних різновидів. Найчастіше виділяють шість основних стилевих груп року: мейнстрім-рок (зберігає традицію класичного року 60-х років), поп-рок (відноситься до сфери поп-культури), фольк-рок (дотримується фольклорних традицій), джаз-рок (синтез джазу і року), арт-рок (спрямований на зближення з класичним мистецтвом), авангардний рок (експериментальний напрям).

Отже, рок надзвичайно нерівноцінний у своїх виявах. Його складність і суперечливість пов’язана з тим, що він відображає не просто значну фазу світової культури, а саме кризову фазу.

1. **“Відлига” та її вплив на розвиток культури.**

У результаті напруженої таємної боротьби між членами вищого сталінського керівництва в 1953— 1957 pp. встановилася одноосібна влада М.С. Хрущова. Врочисто було заявлено про повну і остаточну ліквідацію «культу особи Сталіна та його наслідків» і відновлення «ленінських принципів і норм партійного життя», хоча механізми тоталітарного режиму збереглися і могли бути запущені на повну силу. Але Хрущов не скористався ними навіть тоді, коли опинився перед загрозою перевороту. Мотиви своєї поведінки на час падіння в жовтні 1964 р. він сформулював так: «Я вже старий і втомився. Нехай тепер справляються самі. Головне я зробив. Стосунки між нами, стиль керівництва помінялися докорінно. Хіба комусь могло примаритися, що ми можемо сказати Сталінові, що він нас не влаштовує, і запропонувати йому піти у відставку? Від нас би мокрого місця не залишилося. Тепер все інакше. Зник страх, і розмова йде на рівних. В цьому моя заслуга. А боротися я не буду».

Якою мірою ці слова були щирими, чи це не була «хороша міна при поганій грі»? Чи була еволюція тоталітарної системи наслідком особистої незлобивості Микити Хрущова?

Риси простої, елементарної людяності, безумовно, були Хрущову притаманні. Він любив свою людну сім'ю; хоча в роботі бував запальний, крикливий і грубий, але за натурою не був злостивим і злопам'ятним деспотом. Коли Хрущов влаштовував голосний прилюдний «рознос», без якого не було тоді партійної роботи, він ставав дуже схожим на типового сталінського хама-уповноваженого, навіть обличчя його набувало грубих неприємних рис. Разом з тим його безпосередній діяльній натурі була чужа хвороблива потреба в постійному самоутвердженні через чужі страждання.

Проте це не завадило Хрущову в 30-ті роки бути таким же страшним, як усі партійні функціонери його часу; на совісті Хрущова — колишнього першого секретаря Московського комітету ВКП(б) та ЦК Компартії України — тисячі й тисячі життів. Як керівник української комуністичної парторганізації у воєнний та повоєнний час, Хрущов пречудово знав про криваву провокаційну діяльність спецзагонів МВС, які діяли під виглядом бандерівців на території західних земель України. Все це було давно, але Хрущов знав закони смертельної боротьби, і саме він наполіг на розстрілі угорських «ревізіоністів» — Імре Надя та його товаришів — під час візиту до Угорщини 1958 року. Хрущову було не вперше переступати через поріг людського життя. Що ж стосується в'язниць і «психушок», то припустимість порушення найелементарніших людських прав ніколи не була для нього проблематичною. Він відкрито писав у «Правді», що слід переслідувати противників комунізму як божевільних: «Тим, хто на цій підставі став би закликати до боротьби з комунізмом, Хрущо писавв

ожна сказати, що у нас і зараз є люди, які борються з комунізмом... але у таких людей, мабуть, явно не в нормі психічний стан».

По суті, Микита Хрущов залишився неотесаним робітником-самород-ком з далекої донбаської копалини, що пройшов через усі щаблі партійної роботи аж до Кремля, не мав за душею ніякої освіти, крім «рабфаку» й початкових курсів Промакадемії іщиро вірив у непереможність комуністичних ідей, про які мав невиразні уявлення на рівні партосвіти. В середовищі «соратників великого Сталіна» він був плебеєм та «Івануш-кою-дурником», кремлівська псевдо-аристократія ніколи не пустила б його на роль першого секретаря ЦК, якби своєчасно розгледіла природний розум та енергію.

Хрущов — явище сталінського середовища і впливовий елемент оточення Сталіна. В останні роки життя Сталін уже прирік своїх колишніх фаворитів і готував нову чистку. Зокрема, Каганович його не влаштовував як єврей, Молотов і Ворошилов — як люди, одружені з єврейками, Мікоян — як надто хитрий і лукавий вірменин. Малєнков і Берія, Хрущов і Булганін — ці дві пари стали незмінними учасниками сталінських нічних «обідів», де вирішувалися всі справи в імперії. Кожен із них був чимось потрібен Сталіну, зокрема Хрущова Сталін сприймав як Санчо-Пансу, як блазня, якому вибачалося деяке «народництво». В дзеркалі дур-ника-слуги, який став добрим губернатором, Сталін сам почувався не просто страшним напівкриміналь-ним «паханом», а грізним романтичним лицарем.

Кожен діяч з найближчого сталінського оточення смертельно боявся Сталіна, і після смерті тирана неминуче мала настати антисталінська реакція. Такої зброї, як всевладна Державна безпека, осиротілі вожді не хотіли давати нікому. Закономірно також і те, що партійні провінціали в особі Хрущова виявились сильнішими, ніж кремлівські придворні. Поразка Берії надовго ослабила апарат таємної поліції, поступове просочування таємниць сталінського терору

посилювало страх партійного апарату перед всевладдям «силових структур». На зміну партійно-державному тоталітаризму прийшла влада партійної олігархії. Не випадково ніхто не говорить про диктатуру Хрущова, хоча владу він ні з ким не ділив і спроти-ву не терпів. Насильство залишилося механізмом політичної культури, але масовий терор — вирішальна ознака тоталітаризму — відійшов у минуле.

Інколи вбачають суперечливість політичної постаті Хрущова в тому, що він не до кінця і непослідовно критикував режим Сталіна, відходив від своїх позицій, зберіг всевладдя партократії, яка його врешті-решт і скинула. Хрущов починав у перші післяс-талінські роки, зокрема після усунення Малєнкова, з дуже різких і грубих заяв в антикапіталістичному, анти-американському, антизахідному дусі. Але таким він залишився до кінця. Його знаменитий вислів «ми вас закопаємо», часто цитований американською пресою, його ще знаменитіша витівка — стукання черевиком по столу у залі засідань ООН — явища того самого порядку, що й перші безпосередні «пролетарські» інтерв'ю 1955 року. З появою Жукова на посаді військового міністра концепція першого, «випереджувального» ядерного удару стала елементом воєнної доктрини СРСР, і ця агресивна доктрина офіційно була видозмінена лише в пізньобрежнєвські часи, на XXVI з'їзді КПРС в 1981 р. Хрущов підвів світ до межі ядерної війни, створивши кризу в Карибському морі 1962 року. Хрущов вступив у конфлікт з батьком радянської водневої бомби Андрієм Сахаровим на початку 60-х років як затятий прихильник продовження небезпечних ядерних випробувань, і тільки після проведен-ия серії вибухів, не без впливу китайської атомної загрози, пішов на підписання договору про заборону випробувань ядерної зброї в трьох сферах. В 1958 р. Хрущов по-хамськи обійшовся з великим російським письменником та інтелектуалом Борисом Пастернаком, якого змусили зректися Нобелівської премії і якого — за особистою вказівкою Хрущова — тодішній керівник комсомолу, вихованець української партор-ганізації В. Семичастний публічно грубо образив. У 1962 р. Хрущов, естетична культура якого ледве сягала Дем'яна Бедного, так був охоплений жагою навчати всіх митців писати й малювати, що — на превелику радість його ворогів — вступив у конфлікт з усією творчою інтелігенцією планети.

Хрущовський антисталінізм ніколи не був ліберальним і демократичним. Хрущов був і залишився критиком сталінського режиму і, наскільки це було йому доступно, сталінської доктрини, але критика його виходила з позицій «справжнього марксизму-ленінізму», «повернення до ленінських принципів і норм партійного життя», незамутнених витоків комуністичної ідеології, як вони йому уявлялися. Подібні течії в релігійній ідеології називають фундаменталіз-мом, і хрущовську критику політичної релігії сталінізму цілком можна вважати фундаменталістською.

Хрущов хотів повернутися до пе-редсталінського стану політики та ідеології комунізму, але не до рівноваги «непу», а до Леніна в прийнятній для нового комуністичного часу інтерпретації. Реально це означало, що в змаганні гілок влади, яке почалося після смерті Сталіна, територіальна партійна влада взяла гору над галузевими державними гілка-ми, в тому числі потіснила і професіоналів «силових структур».

Свою позицію щодо влади Хрущов відверто сформулював під час «зустрічі з інтелігенцією» в грудні 1962 року. Ось як описує промову Хрущова учасник зустрічі режисер М. Ромм: «Почав він знову ж м'яко.

Ну ось, говорить він, ми вас тут послухали, поговорили, але вирішувати буде хто? Вирішувати в нашій країні повинен народ. А народ — це хто? Це партія. А партія хто? Це ми. Ми — партія. Значить, ми і будемо вирішувати, я ось буду вирішувати. Зрозуміло?» Просто, грубо і цинічно: народ і партія — це я. Диктаторський принцип, проте, доводилося пояснювати, з погрозою запитуючи: «Зрозуміло?» Було б зрозуміло без пояснення, якби перед цим хоча б з десяток інтелігентів розстріляли. Але шлях, яким ішов до «загальнозрозумілості» Сталін, був тепер закритий.

Коли творилася тоталітарна соціалістична державність, прихильники комунізму чекали на Світову Революцію і Страшний суд над капіталізмом. Піднесення в громаді віруючих комуністів, пов'язане з цими есхатологічними очікуваннями, необоротно минуло. XX з'їзд КПРС і таємна доповідь Хрущова на закритому його засіданні поклали кінець романтичній сакралізації реальності.

Деякі найбільш романтичні комуністи покладали надії на китайський спосіб подолання протиріч соціалізму, але ця ідеологія не набула широкого розповсюдження.

Критичне мислення середньогоприхильника комунізму вміщувалосяв парадигму архаїчної російськоїсвідомості: цар бажає добра людям, увсьому винні бояри, які стоять міжнародом і царем. Ця ідеологія була пе- ренесена міфологічною свідомістю на Леніна й Сталіна. Інституціалізація комуністичної громади і неминуче перетворення її на жорстоку і несправедливу диктатуру сприймалися критично мислячими комуністами як бюрократизація диктатури пролетаріату, тобто поява між ідеєю або вождем ворожого «боярського»прошарку. На цьому ґрунтувалася ревізія комунізму в дусі ранньомарксистської «теорії відчуження», поширена серед інтелігенції 50—60-х років.

Проте суспільна свідомість у СРСР, переживши справжній шок від викриттів Хрущова на XX з'їзді, швидко еволюціонувала. Питання про історичну відповідальність за терористичну диктатуру набувало дедалі більшої глибини та універсальності. Пробуджене критикою сталінського режиму суспільство не могло вдовольнитися напіврозв'язаннями, пропонованими ідеологами партії.Одразу після зачитування на закритих партійних зборах доповіді Хрущова на XX з'їзді КПРС почалося сум'яття в умах рядових партійців, часом і відкрита критика керівництва КПРС, небезпечна для влади. Керівництво намагалося вжити рішучих заходів, особливо щодо тих парторганізацій, члени яких почували себе найбільш незалежно, — як, наприклад, в академічних Інституті атомної енергії Курчатова та Інституті ядерної фізики Аліханова. Курчатов зумів відстояти своїх, Аліханов — ні, партор-ганізація його інституту була розпущена, найбільш різкого критика сталінізму Ю. Орлова звільнили з роботи, і він став першим дисидентом (Аліханов, який після цього погрому переніс інфаркт, відправив Орлова до свого брата Аліханьяна до Єревана, де Орлов став членом-кореспондентом

АН Вірменії, що викликало новий шал керівництва). З 1956 р. опозиційна думка в СРСР розвивається в середовищі науково-технічної і гуманітарної інтелігенції. Осередком ангисталі-ністських письменницьких сил став журнал «Новый мир» після 1958 p., коли його після чотирирічної перерви знову очолив Олександр Твардов-ський. Консервативні сталіністські сили групувалися навколо журналу «Октябрь» на чолі з В. Кочетовим. Видатною подією у розвитку критики сталінського режиму була публікація в «Новом мире» повісті Олександра Солженіцина «Один день Івана Денисовича».

Хрущов у своїх фундаменталіст-ських орієнтаціях зупинився перед критикою розкладеної партійно-дер-жавної верхівки, бо він мусив правити колосальною імперією і на цю верхівку спиратися. Він дав правлячому номенклатурному класові додаткові привілеї, зміцнив його позиції щодо небезпеки «знизу», від рядових партійних мас, намагався тільки ввести якісь гарантії від «бюрократичного переродження» і посилити залежність партократів від владних структур «згори», не залучаючи репресій. Цілком серйозно в ідеологічних структурах обговорювалося питання про те, що рівень життя керівних кіл партії і держави давно досяг тих показників, які планувалися для трудящих доби комунізму. Хрущов передав авторам відповідних документів, що і при комунізмі будуть номенклатурні працівники.

По-своєму ця позиція послідовна: правити імперією можна тільки батогом і пряником. Батіг полягав у тому, що людина, викинута з номенклатури, позбавлялася абсолютно всього, включаючи меблі й посуд.

Але для великої імперії цього замало. Хрущова не боялися, а стати улюбленим харизматичним лідером вождь партократії не міг. Хрущов одразу катастрофічно почав втрачати популярність в інтелігентної верхівки суспільства і викликав дедалі більше невдоволення у номенклатури, особливо мірою того, як економічні негаразди спонукали його до дедалі нових експериментів. Епоха Хрущова була епохою політичних анекдотів, головним героєм яких ставсамМикита.

Хрущов був ініціатором численних метушливих реформ, які часто змінювали одна одну. На перший погляд, все гальмувало сільське господарство, яке ніяк не можна було підняти до планованого рівня виробництва м'яса і молока на гектар угідь. Доки партія боролась за торфоперегнійні горщики або за триразове, чи дворазове, чи чотириразове доїння корів, стан справ з продовольством дедалі менше задовольняв швидко зростаюче місто.

Комуністична імперія опинилася у стані, коли стара легітимізація влади потребувала різких змін. Іменем яких ідей має правити влада? «Короткий курс історії ВКП(б)» перестав бути священним текстом жерців імперії. Писалися нові історико-партійні тексти, проте вони вже не могли бути Біблією хрущовського комунізму. Повернення до «ленінських принципів і норм» означало тільке те ідеологічне явище, яке абсолютно точно було назване «критикою культу особи Сталіна». Треба було «вийняти» Сталіна з історії, залишивши недоторканною «генеральну лінію партії», — завдання, нерозв'язне для нормального здорового глузду. Це оберталося посиленням культу особиЛеніна до смішних розмірів, що й породило перші «ленінські» анекдоти, і до гарячкових пошуків у сфері доктрини, які б компенсували розвал старанно відпрацьованого ідеологічного обґрунтування тоталітаризму. Всі ідейні проблеми так чи інакше поверталися до оцінки Сталіна та культу його особи. Те, що справа не в особі Сталіна, а в системі, — цього Хрущов прийняти не міг, бо для цього потрібно було б полишити й фунда-менталістську ідеологію «справжнього марксизму-ленінізму», й імперські великодержавні амбіції.

Хрущов зберіг антиінтелігентські орієнтації комуністичної влади й після деяких вагань продовжив антисемітську політику Сталіна, припинивши розслідування провокаційної справи Єврейського антифашистського комітету і вбивства Міхоелса. Але не пішов він і на посилення російського націоналізму як ідеологічного опертя імперського режиму, бо це суперечило фунда-менталістським орієнтаціям Хру-щовської політики, оберненої до ленінських витоків. Певну роль відіграло і те, що Хрущов був орієнтований на партійні, тобто територіальні, гілки влади, перетягнув у партію питання, які раніше розв'язувались у галузевих державних органах, а серед територіальних владних структур українська партократія була однією з найсильніших. До того ж найкращі й найнадійніші особисті зв'язки у Хрущова були саме з українською партократією, як російського, так і українського походження. На бюрократизовану верхівку українських культурних діячів Хрущов намагався спиратися і в своїх конфліктах з московською інтелігенцією.

Проте доктринальні питання не дуже важили в очах комуністичного лідера, для якого впродовж усього життєвого шляху це були завдання, гідні завідувача ідеологічною службою — ще більшого «Іванушки-дур-ника», ніж був для кремлівських хазяїв він сам. Реальним ідеологічним обґрунтуванням комуністичної диктатури стали підрахунки, коли можна обігнати Америку і тим самим вступити до комунізму. Епопея «наздогнати й перегнати» почалася з 1959 p., як тільки наближеними до апарату помічниками-спеціалістами було підраховано, що рівень життя у нас становить 50—60 відсотків від американського, темпи розвитку вищі, ніж у США і, отже, десь років через 20 можна обігнати США і опинитися просто в комунізмі. Матеріали потрапили на стіл Хрущову, сподобалися — і пішла бурхлива ідеологічна кампанія аж до включення дат вступу до комунізму в Програму КПРС на XXII з'їзді партії 1961 року.

Підтримавши публікацію повісті Солженіцина Твардовським, Хрущов водночас дедалі більше втягувався у конфлікт з творчою молодою інтелігенцією. Активно провокували його на цей конфлікт провідні діячі культури соціалістичного реалізму, зокрема керівники Спілки художників СРСР. Водночас палка підтримка Хрущовим мракобіса Т.Д. Лисенка призвела до загострення його конфлікту з Академією наук, де великий вплив мав академік Андрій Сахаров. Спроби Хрущова розрядити обстановку поверненням до критики Сталіна успіху не мали. Роздратований Хрущов готував розгром Академії наук під виглядом її «реорганізації», чергову «реорганізацію» сільського господарства та

рішучу заміну вищого керівництва. Всі ці питання були винесені на пленум ЦК КПРС, що мав відбутися в листопаді 1964 року. Але змова його найближчих соратників зірвала ці плани. Пленум ЦК було проведено за місяць до визначеного строку, де й було підведено риску під епохою смикань між сталіністськими традиціями та пошуками реформ.

1. **“Шістдесятники”.**

Наступники Сталіна, зокрема Г. Маленков, а ще більше М. Хрущов, розуміли, що радянській моделі соціалізму, в тому числі її культурно-ідеологічній ланці, треба надати більш привабливої форми, лібералізувати її. Викриття злочинної діяльності Л. Берії, ініційоване зверху, амністія, часткова реабілітація жертв сталінських репресій, постанова XX з’їзду КПРС про подолання культу особи і його наслідків, публічна критика беззаконня і зловживань владою, деяке розширення прав союзних республік, активізація міжнародних контактів створили враження потепління суспільного клімату. За влучним висловом І. Оренбурга, в країні настала “відлига”.

Багато суперечностей зазнала культура і духовне життя в Україні за часів хрущовської “відлиги”. З одного боку, М. Хрущов намагався десталінізувати політичне життя України, з іншого – не міг дозволити собі відійти від основних ідеологічних настанов марксизму-ленінізму. Процес реабілітації торкнувся тільки репресованих діячів більшовицької партії – В. Затонського, С. Косіора, М. Скрипника, Ю. Коцюбинського, В. Примакова, Г. Петровського та інших. Про реабілітацію українських небільшовицьких політичних та культурних діячів не йшлося.

Невдовзі після XX з’їзду партії були реабілітовані письменники В. Еллан (Блакитний), В. Чумак, М. Ірчан, Г. Косинка, І. Микитенко, З. Тулуб, відомі діячі української культури – драматург М. Куліш, режисер А. Курбас, кінорежисер О. Довженко, припинилися нападки на А. Малишка, М. Рильського, В. Сосюру, були знятті звинувачення з композиторів В. Мураделі, Г. Жуковського, Б. Лятошинського М. Колесси. Треба лише мати на увазі, що це була реабілітація людей, а не тих ідей і цінностей, які вони сповідували, особливо української ідеї.

Арсенал літературно-художніх і мистецьких творів поповнюється новою тематичною спрямованістю, жанрами і філософським осмисленням минулого і сучасного, стали проростати дослідницькі й аналітичні тенденції художнього пізнання. Дедалі більшого поширення набувають історичний роман, документальна повість, але догматичні схеми, кон’юнктура, заідеологізованість стали досить помітними в творчості багатьох літераторів і художників. І все ж певна розкутість, хоч і стримувана ідеологічними догмами, сприяла появі творів, що відкривали нову сторінку в українській літературі. Йдеться про “Поему про море” і “Зачаровану Десну” О. Довженка, “Прапороносці” О. Гончара, “Гомоніла Україна” П. Панча, “Вир” Г. Тютюнника, “Правда і кривда” М. Стельмаха, поетичні збірки “Троянди й виноград” М. Рильського, “Проміння землі” А. Костенко, “Правда кличе” Д. Павличка, ряд поезій М. Бажана, П. Тичини, А. Малишка, В. Сосюри, П. Воронька та ін. У цей час українська література поповнилась романами і повістями “Розгін” і “Диво” П. Загребельного, “Меч Арея” І. Білика, “Лебедина зграя” і “Зелені млини” В. Земляка.

У 1962 р. було встановлено Державну премію України ім. Т. Г. Шевченка, якою відзначалися і літературно-мистецькі твори. Пік “відлиги” для України припав на кінець 50-х – початок 60-х років. Це видно особливо виразно на результатах книговидавничої справи. Саме в цей період книжки українською мовою складали найбільший відсоток від усіх книг, опублікованих в Україні, порівняно з іншими роками повоєнної історії. У 1957 р, вони становили 53 відсотки, у 1958 р. – 60, у 1960 р. – 49, але вже у 1965 р. цей показник опустився фактично до рівня 1940 р. – 41 відсоток, а потім – лише неухильно зменшувався.

Доба “відлиги” дала щедрий грунт для появи покоління “шістдесятників”, життя якого, за визначенням М. Вінграновського, мало подвійну сутність: “... одну офіційну, казенну, для вчителів та оцінок у школі, а другу – поза школою, там, де було життя справжнє, життя реальне. Коли ця подвійність була усвідомлена, стався бунт: піднялася наша справжня сутність і відкинула оту офіційну, фальшиву. Творча молодь виступила проти лакування і прикрашання дійсності, намагалась ламати догми і шаблони. Її творчість виходила не лише за рамки традиційних форм, за межі методу “соцреалізму”, а й звучала як протест проти системи, пробуджувала національну свідомість. Ті, хто повірив у xрущовську критику культу особи, відчували солодкий смак свободи, намагалися говорити і писати правду, прагнули до дальшого поступу і демократії. Це була спроба розкріпачення духу, і її робили поети, вчені, художники, музиканти, юристи.

Провідною в діяльності шістдесятників була культурницька течія. У Києві вони згуртовувались у клубі творчої молоді “Супутник”, заснований наприкінці 1959 р. студентами театрального інституту та консерваторії. Президентом клубу спочатку був Лесь Танюк, потім Віктор Зарецький. Квартира подружжя художників В. Зарецького та А. Горської на вул. Рєпіна була своєрідною філією клубу, тут діяла художня секція, де молоді митці прилучалися до національної культури. Члени клубу їздили по Україні, організовували творчі вечори, випускали самвидав. При клубі було створено комісію, яка потай збирала матеріали про репресії 30-х років, її члени, зокрема, знайшли місця і зібрали достовірні свідчення про розстріли і захоронення жертв репресій у Києві.

У 1962 р. було створено клуб творчої молоді “Пролісок” у Львові. Керував ним мистецтвознавець, аспірант Львівського університету Михайло Косів. До клубу входили брати Михайло і Богдан Горині (перший – психолог, другий – мистецтвознавець), викладач університету філолог Михайло Осадчий, робітник і студент-заочник Іван Гель. Згодом приєдналися поети Ірина Стасів та Ігор Калинець, художниця Стефанія Шабатура та ін. Менші за кількістю учасників творчі об’єднання та клуби почали діяти в Харкові, Донецьку, Одесі, Дніпропетровську.

Київський клуб у травні 1962 р. провів у Жовтневому палаці вечір пам’яті Л. Курбаса, на якому були засуджені злочини сталінізму. У грудні того ж року відбувся вечір пам’яті М. Куліша, який мав не менший громадський резонанс. Уже з певними ускладненнями влітку 1963 р. вдалося провести вечір пам’яті Л. Українки. Бюрократична тяганина з його відкриттям (делегація клубу на чолі із Зіновією Франко змушена була навіть йти за дозволом до ЦК КПУ) показала, що влада хоче тримати культурне життя столиці під пильним наглядом. В утвердженні в свідомості передової української інтелігенції ідеї пріоритетів національної культури велику роль відіграла проведена в лютому 1963 р. Київським університетом та Інститутом мовознавства АН УРСР конференція з питань культури та української мови, у якій взяли участь понад 800 осіб. У доповідях учасників конференції наводилися численні приклади бюрократичних обмежень у застосуванні української мови, безпідставних звинувачень у націоналізмі тих, хто намагався відстоювати розвиток української культури, в окремих виступах засуджувалася теорія двомовності нації. 1963 рік можна вважати переломним у розвитку руху шістдесятників. Нападки, а згодом і відкритий тиск влади та органів КДБ призвели до посилення політизації руху, частина учасників якого згодом стала на відверто дисидентські позиції, частина тією чи іншою мірою схилялася до конформізму. Символічною подією остаточного розриву влади з передовою українською інтелігенцією було знищення за прямою вказівкою ЦК КПУ вітражу у вестибюлі Київського держуніверситету ім. Т. Шевченка, виготовленого з нагоди 150-річчя з дня народження Т. Шевченка. У цій монументальній роботі, авторами якої були художники-шістдесятники А. Горська, П. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Севрук та інші, постав образ гнівного Кобзаря, що пригорнув покривджену жінку – Україну і у високо піднятій руці тримав книгу, ніби нагадуючи знамениті слова: “Возвеличу малих отих рабів німих, я на сторожі коло них поставлю слово”. Цей визначний твір був оголошений ідеологічно шкідливим і навіть хуліганським. А. Горську і Л. Семикіну виключили зі спілки художників. У відповідь на утиски збоку влади в колі шістдесятників почала створюватись і поширюватись література самвидаву, здебільшого присвячена питанням розвитку української культури. Із рук в руки передавалися рукописи віршів та спогадів В. Симоненка, яскрава публіцистика І. Дзюби, стаття В. Яременка “Українська освіта в шовіністичному зашморгу”, редагована В. Чорноволом та І. Світличним, книжка С. Русової “Мої спомини” та багато інших. Активну участь у розповсюдженні цих матеріалів брали І. Світличний, А. Горська, М. Горинь, І. Гель, О. Мартиненко, М. Осадчий та ін.

Після нищення і цькування української духовності в 30 – 40-х роках початок 60-х років заявив про себе як спробу нового національно-культурного пробудження і відродження, духовної опозиції тоталітарній системі, вияв нонконформізму.

Благотворний вплив “відлиги” відчули всі сфери української культури. В середині 50-х років у республіці діяло близько 70 професійних театрів. На сценах Київської, Львівської, Харківської, Одеської опер, академічних драматичних театрів було поставлено ряд нових творів національної і зарубіжної класики, в чому велика заслуга режисерів Ф. Верещагіна, С. Данченка, С. Сміяна, В. Оглобліна та ін. Поряд з уже відомими майстрами сценічного мистецтва Н. Ужвій, П. Нятко, А. Гашинським, О. Кусенко, П. Куманченко з’явились й нові імена Ю. Мажуги, А. Роговцевої, А. Кадирової, Б. Ступки, С. Олексенка та ін.

Подальшого розвитку набуло музичне мистецтво, причому виразніше заявила про себе тенденція до витоків національної народної музики і пісні, збагатились жанри музичних колективів. З інтересом були зустрінуті оперні твори Г. Майбороди, В. Губаренка, Ю. Мейтуса, А. Кос-Анатольського, К. Данькевича, В. Кирейка. Новими барвами зазвучала українська пісня П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо, А. Філіпенка, А. Штогаренка, Є. Козака. Світ почув чудові милозвучні голоси українських оперних та естрадних співаків: А. Руденко, Ю. Гуляєва, Д. Гнатюка, Є. Мірошниченко, А. Солов’яненка, М. Кондратюка, Д. Петриненко, М. Стеф’юк, З. Христич. Зросла виконавська майстерність Державного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки, Державної заслуженої капели бандуристів України, Державної заслуженої академічної капели “Думка”, Державного заслуженого симфонічного оркестру України, народних хорів Закарпаття, Гуцульщини, Полісся, інших регіонів. До традицій національного танцю дедалі частіше почало звертатися хореографічне мистецтво, що принесло світову популярність Державному ансамблю танцю України ім. П. Вірського. На цих засадах у поєднанні із модерними прийомами зародився художньо-спортивний ансамбль українського балету на льоду. Примітною рисою часу стало створення цілого ряду аматорських колективів, які за виконавською майстерністю мало чим поступалися професійним, зокрема таких ансамблів, як “Ятрань”, “Дніпро”, “Ватра”, “Веснянка”, “Дарничанка” тощо. Народна пісня поповнилась репертуаром Українських січових стрільців, Української повстанської армії, але виконання на сцені цих пісень офіційно було заборонено і суворо переслідувалось так само, як і справляння релігійних обрядів, виконання колядок, щедрівок, додержання народних звичаїв.

Деяке потепління суспільного клімату позитивно відбилось на розвитку образотворчого і монументального мистецтва, архітектури. Однак тут більше, ніж в інших сферах, виявився принцип партійно-державного замовлення, нав’язування ідеологічно запрограмованої тематики й об’єктів. Заохочувались насамперед твори тих художників, які стежили за кон’юнктурою. Разом із тим немало полотен, створених Т. Яблонською, В. Задорожним, В. Чеканюком, С. Григор’євим, Д. Шостаком, Т. Голембієвською, що присвячувались перемозі над фашизмом, дружбі народів, трудовим подвигам, відзначалися досить високими естетичними й художніми цінностями. Із захопленням були сприйняті громадськістю твори на шевченківську тематику Г. Меліхова, М. Божія, Д. Безуглого, а також на історичні теми А. Ходченка, В. Полтавця, М. Кривенка.

Серед пам’ятників, встановлених у повоєнні десятиріччя, також переважали ті, що увічнювали пам’ять радянських воїнів, партизан, міфологізацію встановлення радянської влади в різних регіонах республіки. Після XX з’їзду замість знесених скульптур Сталіна почали з’являтися монументи на честь Леніна, більшість яких не мала художньої цінності. Водночас було встановлено пам’ятники Т. Шевченку в Москві та Дніпропетровську, І. Франку в Києві та Львові, Лесі Українці й І. Котляревському в Києві, М. Коцюбинському в Чернігові, Панасу Мирному в Полтаві та ін.

Заслуговує окремого розгляду розвиток народного декоративного вжиткового мистецтва, що з давніх часів притаманне українському народу. Йдеться про народне ткацтво, килимарство, вишивку, різьблення, художній розпис, інтарсію та інкрустацію, дерев’яні й керамічні вироби, оздоблення шкіри, металів тощо. Великої шани заслужила творчість народних майстрів і умільців М. Примаченко, К. Білокур, Т. Пата, Г. Василащук, Г. Верес, З. Перестюка.

“Відлига” торкнулася і кіномистецтва України, яке, з одного боку, прагнуло зберегти певну самобутність, національний колорит, а з іншого – дедалі більше втрачало національні риси. Духом творчості О. Довженка була просякнута робота І. Савченка “Тарас Шевченко”, у якій головну роль виконав С. Бондарчук, екранізація української театральної класики (“Украдене щастя”, “Назар Стодоля”, “Мартин Боруля”), створення фільмів на історичну тему (“Ярослав Мудрий”, “Устим Кармалюк”, “Легенда про княгиню Ольгу” та ін.). Світового визнання здобули кінорежисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко, М. Мащенко, актори Ю. Шумський, Г. Юра, І. Миколайчук, Н. Наум, М. Гринько, К. Степанков. На жаль, український кінематограф продовжував переживати стогнацію, породжену лінією на денаціоналізацію мистецтва, політикою відторгнення українського кіно від національно-патріотичної проблематики. Великої шкоди кіномистецтву, як і телебаченню, завдавали грубе адміністрування, партійне втручання у творчий процес, ігнорування гуманістичних цінностей.

Однак ще за правління М. Хрущова хвиля “відлиги” почала спадати. Так, уже в 1958 р. було прийнято постанову ЦК КПРС “Про зміцнення зв’язку школи із життям”, яка відкрила найширші можливості для посилення русифікації. У 1959 р. Верховна Рада УРСР прийняла новий шкільний закон, який надавав право батькам вибирати своїм дітям мову навчання. Було зрозуміло, що батьки з метою полегшення дітям майбутньої кар’єри обиратимуть в школах великих міст російську мову навчання. Це призвело до того, що в 60-х роках в обласних центрах і Києві українські школи становили 28 відсотків, а російські – 72 відсотки. Загалом по Україні кількість шкіл із російською мовою викладання збільшилася з 4 192 в 1959 – 1960 рр. до 4 703 в 1965 – 1966 рр. Кількість українських шкіл за цей період скоротилася з 25 308 до 23 574. Причому переважна більшість українських шкіл були невеликими. У середньому на одну українську школу припадало 190 учнів, а на кожну російську – 524. Але все-таки в українських школах продовжувала навчатися основна частина учнівського контингенту. Значно зменшилася питома вага україномовних газет. У 1963 р. із загальної кількості газет в Україні (2 366) українською мовою виходило лише 765. Про непослідовність хрущовської лібералізації свідчать погрозливі слова і розноси лідера партії на московській виставці творів молодих художників (грудень 1962 p.), що стали сигналом для нового “закручування” гайок, оголошенням своєрідної “холодної війни” творчій інтелігенції, повсюдної боротьби з будь-якими новаціями, модернізмом, абстракціонізмом тощо. Двірцевий переворот у Кремлі (жовтень 1964 р.) призвів не тільки до падіння Хрущова, а й припинення реформаторського курсу, лібералізації культурної політики. Настала нова хвиля карально-ідеологічних репресій у сфері української культури, розгорнулась потужна русифікація, на зміну кволим спробам гуманізації подули холодні брежневські вітри реанімації сталінізму.

**Питання для самоконтролю**

1. Дайте визначення терміну «постмодернізм».
2. Назвіть характерні риси «постмодернізму».
3. Який внесок зробив «постмодернізм» у сучасну культуру?
4. Які причини та передумови виникнення рок-музики?
5. Чому рок-музика одержала найбільше поширення серед молоді?
6. Назвіть основні течії рок-музики 50-х – 60-х рр. ХХ ст.
7. Визначте основні риси культурних процесів 50-х – 60-х рр. у СРСР.
8. Як політичні зміни вплинули на розвиток мистецтва в Україні доби десталінізації?
9. Чому хрущовська “відлига” мала суперечливий і непослідовний характер?
10. Як згортання десталінізації вплинуло на культуру?

**Рекомендована література**

**Основна:**

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Бокань В. А. Культурологія : навч. посібник / В. А. Бокань. – К. : МАУП, 2003. – 136 с.
3. Голомшток А. Тоталитарное искусство / А. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
4. Искусство ХІХ – ХХ вв. Стили и течения : мини-энциклопедия / [текст А. Савельева]. – СПб. : Кристалл, 2011. – 80 с.
5. Кормич Л. І. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навч. посібник / Л. І. Кормич, В. В.  Багацький. – Харків : Одіссей, 2004. – 304 с.
6. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посіб. / Г. С. Мєднікова. – К. : Знання, 2002. – 216 с.
7. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.
8. Український театр ХХ століття : антологія вистав / за ред. М. Гринишиної ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2012. – 960 с.

**Додаткова:**

1. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси / В. І. Гусєв [та ін.]. – К. : Вища школа, 2011. – 392 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Любомир Госейко. – К. : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.
3. Зотов В. М. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. для вузів / В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран ; Мін-во освіти і науки України, Запоріз. юрид. ін.-т Дніпропетровськ. держ. ун-ту внутр. справ. – К. : Центр учб. літ., 2009. – 262 с.
4. Історія української архітектури / В. І. Тимофієнко (кер.), Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський та ін. ; За ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
5. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. : 1910 – 1930-ті роки : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
6. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х книгах : підручник для студентів гуманітарних спец. вузів / За ред. В. Г. Дончика. – Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. – К. : Либідь, 1998. – 454 с.
7. Лауреати Нобелівської премії 1901 – 2001 : Енциклопедичний довідник / Укл. С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. – Видання ювілейне. – К. : Український видавничий центр, 2001. – 766 с.
8. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України / Мирослав Попович. – К. : Балтія – Друк, 2009. – 184 с.
9. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры ХХ века : ключевые понятия и тексты / В. П.  Руднев. – М. : Аграф, 2003. – 608 с.
10. Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. – К. : Спалах, 1996. – 127 с.
11. Українське телебачення. Роки, події, звершення / [за ред. : М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка]. – К. : ДП “Дирекція ФВД”, 2008. – 400 с.
12. Український живопис ХХ – ХХІ ст. з колекції Національного художнього музею України : [альбом] / Авт. проекту А. Мельник; Авт. статей : О. Федорук, І. Возіянова ; Упоряд. Ю. Литвинець. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2006. – 304 с.
13. Український театр ХХ століття / Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса ; Вип. ред. : О. Коваленко, О. Левченко, О. Чайка. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 512 с.
14. Шедеври українського живопису : [альбом] / [вступ. ст., упоряд. Дмитра Горбачова]. – К. : Мистецтво, 2008. – 608 с.

**Опорні поняття:** десталінізація, “відлига”, постмодернізм, рок-музика, молодіжна субкультура, неореалізм, американізація, комерціалізація, екзистенціалізм, абстракціонізм, “шістдесятники”.