

Галина Склярєнко

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України

e-mail: galyna2010@ukr.net | orcid.org/0000-0001-5878-6147

Galyna Sklyrenko

Candidate of Art Studies (Ph. D.), Senior Research Fellow,
Senior Research Fellow of the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

Творчість Владислава Мамсикова (1940–2020)

в колі спрямувань вітчизняного
мистецтва пізньорадянської доби

Creativity of Vladyslav Mamsykov (1940–2020)

in the context of national art
during the late Soviet time

DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271057 | УДК 7.036(477)«19»

Анотація. Статтю присвячено творчості київського живописця Владислава Мамсикова, котра прокреслила кілька десятиліть українського малярства — від середини 1960-х до 2020 року. Вона відбила показові тенденції часу: кризу соцреалістичної доктрини, своєрідність інтерпретації «суворого стилю» 1960-х та цікавість до західних модерністських напрямів у 1970–1990-ті, 2010-ті.

Ключові слова: радянське мистецтво, живопис, індивідуальність художника.

Abstract. The article explores the work of the Kyiv painter Vladyslav Mamsykov, which traced several decades of the history of Ukrainian painting — from the mid-1960s to 2020, and reflected the indicative trends of the times: the crisis of the socialist realist doctrine, the originality the «austere style» of the 1960s, and interest in Western modernist trends in the 1970s–1990s and the 2010s.

Keywords: Soviet art, painting, individuality of the artist.

Постановка проблеми

Попри те, що українське мистецтво пізньорадянської доби привертає останнім часом все більшу увагу, його спрямування та особливості залишаються малодослідженими. А втім «мистецтво індивідуальних міфологій», як влучно охарактеризував авторські спрямування періоду з відлиги до перебудови критик О. Єрофєєв, було позначене авторською індивідуальністю окремих майстрів, чиє образне мислення та суб'єктивне сприйняття виступало альтернативою соцреалістичній доктрині. Творчість В. Мамсикова в цьому плані дає можливість прослідкувати еволюцію творчої свідомості та показові тенденції доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Попри те, що твори В. Мамсикова стали експонуватися на виставках із середини 1960-х років, за радянських часів жодної окремої статті про них не було надруковано. Персональні виставки митця з каталогами робіт відбулися вже за незалежності України [1; 2].

Тоді ж з'явилися і кілька інтерв'ю з художником, що разом складають головний корпус інформації про нього.

Мета

Проаналізувати творчість В. Мамсикова, еволюцію його образної мови та стилістики в контексті загальних змін у мистецтві, що відбулися з 1960-х років, окреслити місце художника в колі естетичних та світоглядних тенденцій часу.

Виклад основного матеріалу дослідження

Творчість київського живописця Владислава Мамсикова належить до тих явищ українського мистецтва, що з часом привертають усе більшу увагу. Прокресливши майже пів сторіччя складної та неоднозначної доби в історії нашої культури — від середини 1960-х до 1990-х і далі до 2010-х — вона не лише у свій спосіб віддзеркалила показові тенденції епохи, а й окреслила власний художній світ, сповнений

виразної образності та особливої авторської інтонації. Чи не тому, попри помітну еволюцію його живопису впродовж десятиліть, його картини є одразу впізнаваними, привертають увагу своєрідним поєднанням раціональності та поетичності, пильним вдивлянням у навколишній світ і точним відбором промовистих деталей, емоційною стриманістю та медитативністю, а ще — особливим станом «уважної тиші», зосередженості, заглибленості, що запрошує глядача до спокійного споглядання, неспішної розмови, темою якої стає навколишній світ та людина в ньому, демонструють особистий шлях художника, де загальні спрямування часу, проходячи крізь авторське світобачення, наповнюються неповторністю образних змістів. До того ж уважний аналіз його малярства ламає ті стереотипи в інтерпретації мистецтва пізньорадянських десятиліть, що обмежують його своєрідність протистоянням «офіційного» та «неофіційного» мистецтва, унаочнюючи складну та різноспрямовану еволюцію вітчизняного художнього простору пізньорадянської доби.

Отже, Владислав Мамсіков народився в 1940 році в Омську, 1947 року з родиною переїхав до Києва, який став для нього рідним та улюбленим містом. У 1956–1958 роках навчався в Республіканській художній школі ім. Т. Г. Шевченка, а у 1958–1964 — на живописному факультеті Київського художнього інституту у К. Трохименка, В. Костецького, І. Штільмана. У 1971-му вступив до Спілки художників. Мамсіков прийшов у мистецтво в середині 1960-х. Славна «відлига» добігала кінця, пов'язані з нею надії на кардинальні зміни в суспільстві та культурі не справдилися. Розгорнута владою у 1962–1963 роках кампанія «по боротьбі з абстракціонізмом та впливами Заходу», що супроводжувалася закриттям виставок та «викривальними виступами» партійних очільників засвідчила, що офіційній декларації про те, що радянські художники «можуть вільно експонувати на виставках свої роботи», були фальшивими [5]. Однак саме з 1960-х у вітчизняній культурі починається активне розшарування творчих пошуків, складається різноспрямований за своїми інтенціями художній простір, у якому чи не головною рушійною силою стає протидія одрялілому соцреалізму, чий пропагандистській, облудній псевдореалістичності кожний думаючий митець протиставляв особисті системи естетичних цінностей. І хоча надалі державна цензура буде постійно обмежувати самопрояв художників, заданий відлигою «імпульс свободи» та прагнення «говорити своєю мовою» зупинити вже було неможливо.

Показово, що від самого початку творча біографія В. Мамсікова розгорталася поза канонічним

соцреалізмом, у колі митців, із чікими роботами було пов'язане оновлення художньої мови та образності живопису, індивідуалізованість вислову — І. Григор'єва, М. Ванштейна, В. Реунова, І. Герасимової, О. Орябинського, І. Макарової та інших. Їхній живопис не ніс у собі радикальних новацій, не мав програмної ідеологічної опозиційності, скоріше — «повертав до мистецтва», відкидаючи нав'язливий пропагандистський пафос та відверту фальш «офіційного канону». А втім їхні роботи експонувалися на виставках, демонструючи ті зміни, які так чи інакше відбувалися у вітчизняному мистецтві й у самому суспільстві, де поступово все помітніше ширилося коло «позарежимних людей» зі своїми просторами «вільної дії», які «офіційний дискурс був не здатний описати і які система не очікує, адже вони не співпадають з її дискурсом, але й не знаходиться в опозиції до неї» [7, с. 16]. Проте у цьому колі, поза бінарним протиставленням «підтримки системи чи опозиції щодо неї», виникали нові, інші естетичні змісти, що ставили під сумнів, «розмивали», а поступово й нівелювали офіційний канон.

З відлиги радянська соцреалістична система дедалі більше втрачала свою монолітність, розшаровувалася, складаючись тепер із різних стильових спрямувань. Показовою в цьому плані стала поява, так званого, «суворого стилю», що позначив одну з тенденцій радянського мистецтва кінця 1950–1960-х. Ранні твори В. Мамсікова, що почали експонуватися на виставках з 1963 року, були пов'язані із цією стилістикою. Пізніше В. Мамсіков буде розповідати про своє сприйняття «суворого стилю»: «Він виник через відторгнення нами, тоді молодими художниками, фальшивого мистецтва Решетнікова, Григор'єва, Лактіонова — усіх цих “Знову двійка”, “Прийом до комсомолу”, “Вселення у нову квартиру...”» [3], проте буде уточнювати: «Одна з кращих робіт радянського часу, що пояснювала ситуацію, у якій ми перебували, — “Прийом до комсомолу” Сергія Григор'єва. Я нещодавно побачив її в Національному художньому музеї України й був приголомшений. Ну, задихаєшся просто в цій атмосфері загальної брехні та лицемірства. Але водночас вона дуже щира. Правда життя вийшла випадково. А ось, наприклад, картина Яблонської “Хліб” — це зовсім інше. Чиста майстерність, повна брехні. Хліба не було в країні. Був голод. А тут такий оптимізм» [3]. Свою ж творчу позицію цих років він формулював так: «Життя не настільки привабливе. У ньому багато бруду, який не міг залишити мене байдужим. Я намагався уникати показухи. Люди, які працюють, можуть бути різними — добрими чи злими, порядними чи ні. Але всі вони роблять свою справу, і дуже часто в жажливих,

нелюдських умовах. Емоційні спостереження — це головне, що цікавило мене в темі праці» [3].

А втім, поява «суворого стилю» в радянському мистецтві була закономірною, він віддзеркалював світоглядні зміни в суспільстві, що були започатковані відлигою, а разом із ними — зміну стилістичних пріоритетів. Серед них — цікавість до буденності та правди життя, позбавленої фальші сталінських «колективних полотен», суворий романтизм людської праці, емоційна стриманість, а ще — лаконічність, площинність, певна монументальна узагальненість пластичної мови, яка повертала в мистецтво «викреслені» ідеологією традиції модернізму, зокрема сезанізму, кубізму, конструктивізму, наївного мистецтва. Як писав автор назви цієї мистецької течії, О. Каменський, твори «суворого стилю» відзначалися «відкритим демократизмом, мужнім сприйняттям дійсності», «глибоко схвилюваною, особистісною інтонацією розповіді», вдаючись до живописного узагальнення, «грубуватої різкості та гостроти» [4, с. 467, 480]. Ці риси виявилися близькими художнику. Показово однак, що у своїх творах він зосередився саме на «темі праці», людського повсякдення, уникаючи великих полотен на історичні теми та пафосу суспільних узагальнень, якими були наповнені програмні твори напряму. Головні з них були написані російськими митцями, як-от «Будівельники Братської ГЕС» В. Попкова (1960–1961), «Плотогони» Н. Андропова (1961), «Наші будні» П. Ніконова (1960), «Страйк» О. та П. Смолиних (1964) тощо. В Україні ж «суворий стиль» позначився саме в середині 1960-х, зокрема у картинах І.-В. Задорожного «На місці минулих боїв. Мої земляки» (1964–1965), В. Токарева «Комісар» (1967), О. Хмельницького «В ім'я життя» (1967) тощо, де до загальних рис «стилю» додавалися підкреслена романтизація зображення та декоративність кольорово-пластичного рішення. В. Мамсикова ж привертали більш камерні мотиви. Серед творів митця 1960-х років — портрети, пейзажі, жанрові композиції. «Дахи» (1960), «Натюрморт з керосиновою лампою» (1961), «Старий», «Стара з книгою» (1967), «Зоотехнік», «Літографи» (кінець 1960-х), «Замок у Тракаї» (1969) тощо — водночас мають схожість і відмінність щодо стилістики «суворого стилю». На противагу більшості представників цього напряму, він не вдається до відвертої соціальної тематики, його цікавить інше — правда та прихована поезія повсякдення, фрагменти непоказного людського життя, у якому художник відкриває драматизм та своєрідну красу. Показово, що картини в стилістиці «суворого стилю» В. Мамсиков писав і надалі, упродовж 1970-х та 1980-х поруч із роботами геть іншого спрямування. Ба більше, його сувора естетика проглядає в окремих творах

2000-х, як-от у картині «Гість» (1976–2011), де постукає бістична узагальненість художньої мови поєднується із драматичною гротесковістю образу.

Окреме місце поміж творів художника посідають роботи «на індустріальну тему», яка у 1960-х на хвилі бурхливого будівництва в СРСР набула особливого поширення. Як згадує В. Мамсиков: «Ще в інституті нас постійно відправляли на заводи. Особливо запам'яталися відвідини ремонтного депо залізничного транспорту. У режимних тоді, тобто закритих для туристів, Севастополі та Балаклаві, де ремонтували військові судна та підводні човни, ми із задоволенням писали кораблі...» [3]. «Індустріальні» полотна художника продовжують естетику «суворого стилю». Проте й у них присутнє його власне, авторське бачення. Так, зокрема, видобувні кар'єри Криворіжжя постають у полотнах художника в напруженні майже тектонічних зрушень. «Кар'єр у Кривому Розі», «Залізна руда», «Зола» (1971) та інші твори циклу побудовані на гострих ракурсах, несподіваних точках зору, виразній фактурності та глибокій сіро-чорно-вохристій кольоровій гамі. Бачення художника балансує тут на межі предметності та умовності, наголошуючи на самоцінності не лише полотна картини, як особливого образного світу, а й індивідуального сприйняття. І хоча надалі живопис митця буде змінюватися, ці риси залишаться для нього головними.

1960-ті стали для художника часом окреслення своїх тем у мистецтві, що відкривалися йому в подорожах та мандрівках, в уважному вдивлянні в навколишній світ. Як людина, що виросла у великому місті, Мамсиков був надзвичайно чутливим до його урбаністичної естетики. Велике місто, з новою забудовою, своєрідною структурованістю простору, освітлення стало темою багатьох його творів. Він мав те, що зветься «міські очі», те суто урбаністичне бачення, котре сприймає та фіксує в докільлі його конструктивну логіку, взаємозв'язок окремих фрагментів, тяжіє до колористичної стриманості. А тому у творчості митця майже відсутні зображення «чистої природи», у його картинах завжди так чи інакше присутня людина та її діяльність. Твори різних років — «Бензин» (1971), «Будівництво» (1972), «Шоссе» (1972), «Березняки» (1975), «Зупинка» (1985), «Вздовж залізниці» (2006), «Міст» (2011), «Міський пейзаж» (2012) — радше поетичні новели, що несуть у собі суб'єктивність авторського світосприйняття та певну «історію», чия сюжетна недосказаність відкриває простір для різноманітних прочитань.

Водночас із 1970-х В. Мамсиков починає працювати в іншій стилістиці, яка й тут збігалася із загальними тенденціями часу. Аналізуючи, зокрема, особливості вітчизняного мистецтва 1970-х — початку 1980-х

О. Якимович відзначатиме в ньому «по-перше, заворожливу й багато що приховуючу алегоричність, насиченість алюзіями <...> По-друге, помітну занепокоєність питаннями цілісності та взаємопов'язаності Буття <...> По-третє, ставлення до спадщини, яке (ставлення) розширюється, але одночасно дещо релятивізується, сполучаючись з ігровими складовими та невимушеним поводженням із цінностями традиції. По-четверте, певна невизначеність щодо глядача, а саме поєднання серйозності з іронічністю, відкритості із замкненістю, сповідальності з гротеском і містифікацією» [8, с. 219–220]. У творах В. Мамсікова ці риси присутні виразно, віддзеркалюючи настрої та образно-естетичні пріоритети часу. Тепер його привертає витончена живописність тональних гармоній, яку він відкриває для себе в пластичній наповненості кольорово-стриманих полотнах Дж. Моранді та класичному живописі: «Автопортрет із пензлями» (1975), «Портрет хлопчика» (1979), «Натюрморт із глечиками» (1997), «Натюрморт із кавомолкою» (2008). А одночасно в малярстві художника входять і елементи гіперреалізму, з його фіксацією фрагментів буття, ілюзорністю деталей та метафізичністю простору. Варто підкреслити, що від середини 1970-х гіпер- чи фотореалізм окреслив помітну тенденцію в офіційному радянському мистецтві, а одна з його версій склалася саме в Україні, долучивши до його стилістики доволі широке коло митців [6]. І тут знову в художній мові полотна В. Мамсікова складно перетинаються точність фіксації предметного світу з цілком реальними прикметами та ознаками й метафізична «позачасовість», що переносить їх в інший змістовий вимір. Фотореалістичні прийоми використані тут для поетизації, а то й і певної романтизації мотиву, у зображенні якого важливими стають просторові «цезури» та «паузи», що створюють стан медитативної тиші. Надалі саме ці риси стануть визначальними у творчості митця 1990–2000-х років. Показовим для художника є і «мотив порушення кордонів», що втілюється в зображенні вікна, дверей, дороги, шлагбауму тощо, які стають метафорами «виходу в інший простір», розширення кордонів.

Однак постійно змінюючи та уточнюючи суто живописну мову своїх полотен, художник залишався в «межах реального світу». Проте цей реалізм був іншим, принципово відмінним від його соцреалістичної моделі, ввібрав у себе широкий досвід мистецтва ХХ століття: був реалізмом після постімпресіонізму, кубізму, метафізичного живопису, а потім і гіперреалізму. Концентрація кольору, геометричність, умовність, деформація — усе ставало засобом виразності. Узагальнення могло переходити в пластичну формулу, але ніколи в символічну

розпливчатість чи сухість знаку, ніколи не нівелювало живописності, не руйнувало гармонії. Усі пошуки та зміни стилістики в роботах художника відбувалися у вимірах станкової картини, яка так чи інакше й визначила головні «параметри» його мистецтва.

За радянських часів окремі твори В. Мамсікова експонувалися на більш ніж двадцяти виставках, однак персональні стали можливими лише за Незалежності. У радянські десятиліття, як і більшість самостійно мислячих художників, він жив таким собі «подвійним життям», заробляючи в художньому фонді та поодинокими державними замовленнями, у себе ж у майстерні змальовуючи власний образний світ, який то збігався, а то й не збігався з офіційними вимогами. Як розповідав художник: «Я їздив по колгоспах — малював наочну агітацію. Пам'ятаю як написав якось за одну ніч портрети для дошки пошани. Платили за таку роботу добре, але ми прекрасно розуміли, що це халтура, а не творчість. Іноді траплялися і великі замовлення. Наприклад, триптих для музею Юрія Гагаріна в Саратові ми малювали цілий місяць» [3]. Поміж таких замовлень — створення у 1986–1988 роках (разом із Володимиром Волковим) великої панорами для музею «Звільнення Проскурова», присвяченого битві за звільнення міста під час Другої світової війни. Панорама збереглася до нашого часу. Порівняно зі зробленими в радянські роки подібними діорамами й панорамами вона вирізняється несподіваною живописною стриманістю, цілісністю художнього рішення, художня умовність живописного панно органічно співіснує з реальними предметами. Однак головне в житті митця відбувалося в майстерні, на його картинах.

Новий та плідний етап почався у творчості художника з перебудови. Живопис Владислава Мамсікова 1990–2000-х ніби концентрує пошуки попередніх десятиліть, але стає більш вільним і розкутим. Накопичений роками досвід виливається на полотна свободою висловлювання, визначеністю пластичної мови. А чи не найголовніше — впевненістю, зваженістю обраних прийомів, мотивів, самої емоційно-образної інтонації — уважного споглядання, що приймає життя таким, як є, і знаходить у ньому острови краси, гармонії та тиші.

Розпад СРСР відкрив можливості для далеких зарубіжних поїздок. Неабиякий вплив на художника справила поїздка в США, що простяглася на кілька років. У 1993–1995 роках у Портленді, штат Орегон, у Chetwynd Stapylton Gallery відбулася низка його персональних виставок. Нові роботи майстра, що виникли під враженнями американської провінції і продовжували його попередні напрацювання, й одночасно мали нові риси, пов'язані із новими для нього образами

«одноповерхової Америки» та захопленням американським мистецтвом, зокрема творчістю Едварда Хоппера. Співзвучність із живописом славетного художника, творчий діалог із його полотнами прозора проглядає в роботах В. Мамсікова 1990–2000 років: «Американський пейзаж», «Вітер з океану», «Недільний день» (1990), «Два будинки» (1999), «Дім біля моря» (2010) тощо. Обое працюють у так званому «архітектурному живописі», де змальовують забудову міст і містечок, ті будинки, станції, заправки, транспортні зупинки, що складають «простір повсякдення»; обох захоплюють просторі та безлюдні морські узбережжя, золоті пляжі з поодинокими фігурами, світло й тіні сліпучого сонячного дня. Та якщо наскрізною темою Е. Хоппера стала людська самотність із її гірким, а то і трагічним присмаком, то «безлюдність» більшості полотен В. Мамсікова звучить інакше, скоріше, як свідоме усамітнення, що розкриває широкі обрії для споглядання, для відкриття змісту, краси, значення простих подій та простих почуттів.

Показово, що твори Владислава Мамсікова сьогодні, у нову медійну добу, сприймаються як цілком актуальні. Їхня медитативна споглядальність наче додається до того «погляду крізь об'єктив, екран, монітор», що дедалі більше визначає особливості сучасної

візуальності. Особливості різних медіа (живопису, фотографії, кіно) переплітаються у єдиному спільному середовищі, додаючи до нього свої нюанси. Просторі та небагатослівні картини Владислава Мамсікова залишаються розкритими в широкий світ. Їхня зовнішня позачасовість позірна, насправді глибоко пов'язана із сучасним сприйняттям. Вони продовжують захоплювати й дивувати, навчають чи не найактуальнішому сьогодні вмінню дивитися, а найголовніше — бачити.

Висновки

Творчість київського художника Владислава Мамсікова демонструє показові особливості мистецтва пізнорадянських десятиліть, де поступові розмивання жорсткої ідеологічної соцреалістичної доктрини, що «тривалий час лишалися непоміченими і для звичайних людей, і для політичних керівників», але «завдяки яким усередині системи зріли умови для її несподіваного обвалу» [7, с. 10], й призвели до його завершення. Показово, що ці «розмивання» відбувалися в межах самого «офіційного мистецтва», яке з 1960-х дедалі більше втрачало свою монолітність, де, нехай не гучно, але все виразніше, лунали різні художні голоси, насамкінець «перекривши» його пропагандистський пафос живими образами, емоціями, змістами.

Література

1. Владислав Мамсіков. Каталог. Київ: Ювелір-прес, 2010. 148 с.
2. Владислав Мамсіков. Опыт созерцания. Ретроспективный проект. Київ: Софія, 2015. 152 с.
3. Вспомяная 70-е. Наглядная агитация, город брезентовых роб и зубная щетка английского офицера. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/1603588>
4. Каменский А. Вернисажи. Москва: Советский художник. 1974. 528 с.
5. Михайлов А. Об измышлениях «Лайфа» и действительности советского искусства // Творчество. Москва, 1960. №8. С. 20.
6. Склярєнко Г. Гіперреалізм в українському мистецтві другої половини ХХ століття // Сучасне мистецтво. 2013. Вип. 9. С. 165–183.
7. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Предисл. А. Беляева; пер. с англ. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.
8. Якимович А. Черты переходности. К характеристике творческого сознания 70-х начала 80-х годов // Советская живопись. Москва, 1984. Вып. 6. С. 216–222.

References

1. Vladislav Mamsikov. *Katalog*. (2010). Kiev: Yuvelir-press.
2. Vladislav Mamsikov. *Opyit sozertsaniya. Retrospektivnyiy proekt*. (2015). Kiev: Soflya.
3. *Vspominaya 70-e. Naglyadnaya agitatsiya, gorod brezentovyih rob i zubnaya schetka angliyskogo ofitsera*. URL: <https://korrespondent.net/lifestyle/1603588>
4. Kamenskiy, A. (1974). *Vernisazhi*. Moskva: Sovetskiy hudozhnik.
5. Mihaylov, A. (1960). Ob izmyishleniyah «Layfa» i deystvitel'nosti sovetskogo iskusstva. *Tvorchestvo*, 8, 20.
6. Sklyarenko, G. (2013). Giperrealizm v ukrayins'komu my'stecztvi drugoyi polovy'ny' XX stolittya. *Suchasne my'steczstvo*, 9, 165–183.
7. Yurchak, A. (2014). *Eto byilo navsegda, poka ne konchilos. Poslednee sovetskoe pokolenie*. A. Belyaeva (Predisl.), per. s angl. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
8. Yakimovich, A. (1984). Chertyi perehodnosti. K harakteristike tvorcheskogo soznaniya 70-h nachala 80-h godov. *Sovetskaya zhivopis*, 6, 216–222.