Олексій РОГОТЧЕНКО

ШІСТДЕСЯТ ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ: ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ

Книга 1

Київ
2025

УДК 7.036(477)"1920/1980"
Р59

Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
(протокол № 4 від 26 грудня 2023 року)

Рецензенти:

Тетяна Петрівна ЗУЗЯК, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (Вінниця)

Ігор Борисович САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (Київ)

Олег Дмитрович ЧУЙКО, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну і теорії мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, голова правління Івано-Франківської обласної організації Спілки дизайнерів України (Івано-Франківськ)

Інна Олександрівна ЯКОВЕЦЬ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (Черкаси)

Роготченко Олексій

Р59 Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України. Кн. 1. – Київ : Видавництво «Ліра-К», 2025. – 512 с.

ISBN

Монографію присвячено дослідженню українського зображального мистецтва й архітектури 1920–1980-х років – періоду вітчизняної історії, на який випали найтяжчі випробування долі: громадянська війна, боротьба з мистецькими угрупованнями, голод, Голодомор, колективізація, українізація, фізичне знищення інтелігенції, Друга світова війна, боротьба з космополітизмом, залякування творчого люду, панування соціалістичного реалізму як єдиного методу і стилю в культурі, «відлига», нонконформізм, закінчення часу тоталітарної сваволі. Автор окреслив суспільно-політичне й соціально-психологічне тло, створювану радянськими ідеологами одновекторність розвитку художньої культури та неминучу жорстку залежність митця від цих обставин. У дослідженні розкрито особливий різновид радянського мистецького тоталітаризму в Україні та його несхожість з іншими тоталітарними системами. Уперше всебічно висвітлено особливості художнього процесу в східній та центральній частині України зазначеного періоду з погляду його сприйняття митцем. Здійснено спробу спростувати міфи про відсутність опору методу соціалістичного реалізму, нав'язаному владою, упродовж зазначеного періоду. Автор показує унікальну українську ідентичність як засіб боротьби з тоталітаризмом і пояснює етимологію багатьох подій, що трапилися в цей період. Введено до наукового обігу невідомі раніше документи, художні твори тощо.

У виданні репрезентовано суто авторську позицію щодо розвитку вітчизняної культури зазначеного періоду, яка може не збігатися з думками інших дослідників.

Книга розрахована на мистецтвознавців, культурологів і широкий загал читачів, яким небайдужа історія українського мистецтва.

The monograph studies Ukrainian fine art and architecture from the 1920s to the 1980s, a period of the extreme hardships in Ukrainian history: civil war, persecution of the oppositional art groups, famine, Holodomor, collectivization, Ukrainization, execution of intelligentsia, Second World War, campaign against "Cosmopolitanism," intimidation of creative community, domination of socialist realism as one and only possible method and style in culture, and then The Thaw and subsiding of totalitarian arbitrariness. The author outlines the socio-political and socio-psychological background, the one-directional development of art and culture, and the inevitable cruel dependence of the artist from these circumstances. The study explores the specific type of the Soviet art totalitarianism in Ukraine and its differences from the other totalitarian systems.

For the first time, the features of the art process in the Eastern and Central Ukraine during the period were presented from the standpoint of the artist's perception.

The research attempts to contest the myth of non-existence of the opposition to the method of socialist realism imposed by the authorities during the period.

The author contemplates on unique Ukrainian identity as an instrument in the struggle against totalitarianism and explains the root causes of many prominents events of the era. Many documents and artworks, preciously unknown to the public, were introduced to the scientific circulation.

The book represents the author's professional viewpoint regarding the development of Ukrainian culture during this period and may significantly differ from the opinions of other scholars.

The book is aimed at the researchers of art and culture, as well as at the general public interested in the history of Ukrainian art.

The publication was issued with the much appreciated legal support of the Popko Brothers and Partners Law Firm.

Видання вийшло за юридичної підтримки
Адвокатського об'єднання «Брати Попко та Партнери»

ISBN

© Роготченко О., 2025

Присвячую цю працю дружині
Світлані Роготченко



Світлана й Олексій Роготченки

ПОДЯКА

Особлива подяка за допомогу й участь у виданні монографії:

Тетяні МІРОНОВІЙ
Вадиму ПОПКУ
Ірині СИТНИК

У виданні використано документи з фондів державних інституцій, приватних музеїв, галерей, архівів організацій, власних архівів художників, мистецтвознавців, журналістів, колекціонерів. Автор щиро дякує за надану можливість та дозвіл оприлюднювати ці неоціненні матеріали.

У книзі були залучені матеріали:

Архіву АРВМ (Ади Рибачук і Володимира Мельниченка)
Архіву Будинку творчості НСХУ в м. Гурзуф
Архіву Будинку творчості НСХУ в смт Седнів
Архіву Донецького художнього училища
Архіву Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва
Архіву Київського творчо-виробничого комбінату «Художник» Національної спілки художників України
Архіву Київської організації Національної спілки художників України
Архіву Кримської організації Національної спілки художників України
Архіву L'ART Gallery
Архіву Луганського державного художнього училища
Архіву Львівської національної академії мистецтв
Архіву Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури
Архіву Національної спілки художників України
Архіву Сімферопольської організації Національної спілки художників України
Архіву Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Архіву Ялтинської організації Національної спілки художників України
Вінницького обласного художнього музею
Всеукраїнської благодійної фундації «СТЕДЛІ АРТ»
Галузевого державного архіву Служби безпеки України
Державної наукової архітектурно-будівельної бібліотеки імені В. Г. Заболотного
Дирекції художніх виставок Міністерства культури і мистецтв України
Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького
Музею книги і друкарства України
Музею театрального, музичного та кіномистецтва України
Музею історії міста Києва
Музею історії міста Кам'янського
Музею Київміськбуду
Музею модерної скульптури Михайла Дзиндри
Музею Національного військово-медичного клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь»
Музею сучасного мистецтва України (Київ)
Національного музею-заповідника українського гончарства (Опішня)
Національного музею «Київська картинна галерея»
Національного музею народної архітектури та побуту України
Національного музею Тараса Шевченка
Національного музею українського народного декоративного мистецтва
Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького
Національного художнього музею України
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
Національної історичної бібліотеки України
Одеського музею західного і східного мистецтва
Харківського художнього музею
Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України
Центрального державного архіву громадських об'єднань та україніки
Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України
Центрального державного аудіовізуального та електронного архіву
Черкаського обласного художнього музею
Чернівецького обласного художнього музею
Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана
Mironova Gallery

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ 6
ПАНОРАМНИЙ ПОГЛЯД НА МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ (Тетяна Кара-Васильєва) 7
ЛЮДИНА ЗА ПОКЛИКАННЯМ (Олександр Федорук) 9
НОВИЙ ПОГЛЯД (Тетяна Міронова) 11
ПАРАЛЕЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ТОТАЛІТАРНОГО МИСТЕЦТВА (Вадим Попко) 12
СВІТ І ДОСЛІДЖЕННЯ (Ірина Ситник) 14
ПЕРЕДНЄ СЛОВО (Олексій Роготченко) 15
ВСТУП 19
СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЗМІНИ І ПЕРЕДИСПОНУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ 1920–1980-х **23**
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ **39**
ПЛАСТИЧНІ МИСТЕЦТВА НАПЕРЕДОДНІ 1932 РОКУ: ПОШУКИ І ЗДОБУТКИ **51**
ТВОРЕННЯ ІЛЮЗІЙ ВИНЯТКОВОСТІ І БЕЗКОНКУРЕНТНОГО СЕРЕДОВИЩА: ЗНИЩЕННЯ ШКОЛИ М. БОЙЧУКА **63**
ТЕРМІНОЛОГІЧНА ВИЗНАЧЕНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ 1920–1980-х **71**
ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ЗОБРАЖАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА СЕРЕДИНИ ХХ ст. У ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВІ **83**
ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНОЇ ТА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 1920–1980-х **95**
ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ В ЗОБРАЖАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 1920–1980-х **103**
Ідеологемна фантомність як чинник виразності в скульптурі 107
Удаваний та реальний персонаж як репрезентація дійсності в живописі 151
Ідеологічна природа української графіки 1920–1980-х 211
Трансформація суспільних зрушень у зображальній складовій українського театру 1920–1980-х 279
Синтез мистецтв 327
ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ ЗОБРАЖАЛЬНИХ ІДЕОЛОГЕМ У ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ **351**
Зображальність у керамічній художній промисловості 1940–1970-х 353
Жанровий сюжет у текстильному творі 1940–1970-х 375
Концептуалізація творчих засад металопластики українського мистецького середовища повоєнного періоду 391
ДОКТРИНАЛЬНІ ЛЕЩАТА МИСТЕЦЬКОЇ ФОРМИ: ВІД ТОТАЛІТАРНОГО ДО ІНДИФЕРЕНТНОГО **423**
Особливості культурно-мистецького тла повоєнної України 427
Мистецький лідер як підтвердження «правильності» обраного соцреалістичного шляху в східних регіонах та у приєднаних землях Західної України 433
«Культурний герой» як форма порятунку (на прикладі художнього життя післявоєнної Буковини) 445
Явище мистецького спротиву в українській зображальності середини 1950-х – 1960-х 453
THE DISTINCTIVE FEATURES OF THE FINE ARTS IN THE SOVIET UKRAINE OF 1930–50 467
CONCLUSIONS 481
ПІСЛЯСЛОВО 483
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 486

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

АВОМ ІМФЕ	Архів відділу образотворчого мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
АЛНАМ	Архів Львівської національної академії мистецтв
АН	Академія наук
АРМУ	Асоціація революційного мистецтва України
АХЧУ	Асоціація художників Червоної України
ВАВ	Bundesarchiv in Berlin (Федеральний архів у Берліні)
ВУАПМИТ	Всеукраїнська асоціація пролетарських митців
ВУСПП	Всеукраїнська спілка пролетарських письменників
ВХУ	Вижницьке художнє училище
ВХУТЕІН	Вищий художньо-технічний інститут
ВХУТЕМАС	Вищі художньо-технічні майстерні
ДАХН	Державна академія художніх наук
ДВУ	Державне видавництво України
ДІМУ	Державний історичний музей України
ДМКДУ	Державний музей книги та друкарства України
ДМУНДМ	Державний музей українського народного декоративного мистецтва
ДМТМК	Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України
ДШК	Дарницький шовковий комбінат
ІМФЕ НАНУ	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
КІПМ	Київський інститут пластичних мистецтв
КДХІ	Київський державний художній інститут
КОНСХУ	Київська організація Національної спілки художників України
КФЗ	Київський фарфоровий завод
КХІ	Київський художній інститут
КХУ	Косівське художнє училище
КШК	Київський шовковий комбінат
ЛАУ	Ліга американських українців
ЛДХУ	Луганське державне художнє училище
ЛДІПДМ	Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва
ЛІПДМ	Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва
ЛКГ	Львівська картинна галерея
МКВО	Методичний кабінет вищої освіти
НАОМА	Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
НБУ	Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
НКВС	Народний комісаріат внутрішніх справ
НКДБ	Народний комісаріат державної безпеки
НКО	Народний комісаріат освіти
НМЛ	Національний музей у Львові
НСХУ	Національна спілка художників України
НХМУ	Національний художній музей України
ОММУ	Об'єднання мистецької молоді України
ОСМУ	Об'єднання сучасних митців України
ОУН	Організація українських націоналістів
ПЗХК	Полтавський завод художньої кераміки
СХУ	Спілка художників України
УАМ	Українська академія мистецтва
УВАН	Українська вільна академія наук
УМО	Українське мистецьке об'єднання
УРСР	Українська Радянська Соціалістична Республіка
ХХМ	Харківський художній музей
ЦДАВОВУ	Центральний державний архів вищих органів влади та управління України
ЦДАЛГОУ	Центральний державний архів громадських об'єднань України
ЦДАМЛМУ	Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
ЦНБУ	Центральна наукова бібліотека України
ЦХЕЛ	Центральна художня експериментальна лабораторія
ЦХКТБ	Центральне художнє конструкторське технологічне бюро

ПАНОРАМНИЙ ПОГЛЯД НА МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ

Книга Олексія Роготченка, яку Ви, шановний читачу, тримаєте в руках, знайомить з панорамою художнього життя України 1920–1980 рр. – часу всевладного панування в мистецтві методу соцреалізму, періоду, що набув назву тоталітарного мистецтва. Як автор справедливо зазначає у вступі, сьогодні українським історикам, теоретикам і критикам мистецтва доводиться переживати нелегкий період переоцінки багатьох явищ і подій. Відбувається активне заповнення численних «білих плям», переосмислення історичних фактів. Повертаються з небуття незаслужено забуті, витіснені з наукового обігу явища, мистецькі угруповання та школи, імена і творчі доробки окремих художників.

Розмірковуючи про актуальність дослідження та неупереджений аналіз цього періоду мистецтва XX століття, Олексій Роготченко доводить, що «без ретельного вивчення та належної оцінки нещодавнього періоду тоталітаризму рух уперед може виявитися надто повільним, а то й цілком безперспективним. Лише тверезий, неупереджений аналіз фактологічного матеріалу з виважених, наукових, позаідеологічних позицій допоможе об'єктивно і реально оцінити цей час».

Сьогодні, тримаючи в руках цей фоліант, я вкотре пересвідчуюсь у великому значенні такого дослідження в нашій художній спільноті для осмислення тих складних процесів, кардинальних змін і зрушень, що відбувалися з українською культурою у XX столітті.

Пів століття в професії – значний відтинок часу для науковця, і пройдений він чесно, гідно й порядно. Сьогодні Олексій Роготченко – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, заслужений діяч мистецтв України, провідний арткритик, дослідник проблем сучасної художньої культури. Він є куратором національних і міжнародних художніх проєктів, зокрема Венеційської бієнале. Впродовж багатьох років Олексій Роготченко очолює секцію критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України, несе це знамено чесно й достойно. Така широка амплітуда наукової та громадської діяльності дає змогу Олексієві Роготченку завжди відчувати найактуальніші проблеми сьогодення та відгукуватися на них. Свій науковий доробок дослідник оприлюднив у численних статтях, монографіях, альбомах і каталогах.

Так сталось, що впродовж свого життя я була тісно знайома з його батьком – Олексієм Петровичем Роготченком, письменником, журналістом, який героїчно пройшов дорогами війни, працював у журналі «Радуга». Протягом спілчанського життя співпрацювала з мамою Олексія Олексійовича – Зоєю Костянтинівною Стреловою, мистецтвознавицею, яка багато років віддала роботі референта в Національній спілці художників України в період її розквіту й була глибоко шанована в середовищі митців. Саме ця особливість біографії давала можливість Олексієві Роготченку бути в тісному колі проблем художнього життя – як мистецтвознавства, так і літератури, відвідувати майстерні художників, приватно спілкуючись з їх творчістю та поглядами. Тому художній процес розвитку мистецтва XX ст. науковець бачить і зсередини його оточення, і ззовні – як об'єктивний аналітик та дослідник української культури. Таке поєднання вертикалі та горизонталі дослідження дає цікаві результати, наповнює період багатогранністю й багатовекторністю оцінок. Завдяки цьому в монографії ми знаходимо цікаві інтерв'ю з митцями, знайомимося з їхньою оцінкою та судженнями про цей період, що розкриває іншу грань нашого сприйняття мистецтва соцреалізму, дає яскравий культурологічний зріз епохи.

Важливим внеском у монографії є аналіз нещодавно відкритих архівних матеріалів, зокрема КДБ, вперше наведено матеріали таємних скарг, приватного листування митців, що виявляє багатогранний, складний і надто трагічний період українського мистецтва 20–80-х років, образ того часу.

Це інтерв'ю з Т. Яблонською, Л. Міляєвою, Л. Євтушенком, В. Мельниченком, А. Рибачук, В. Цвєтковою, В. Микитою, В. Забаштою, О. Міловзоровим, В. Дьоміним, О. Губаревим, О. Артамоновим, Б. Бистровим. А також особові справи та листи В. Касіяна, М. Дерегуса, О. Довженка, Ю. Смолича, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, К. Трохименка, О. Шовкуненка та ін., що вперше в мистецтвознавчій практиці вводяться до наукового обігу й додають емоційного забарвлення.

Основою теоретичного обґрунтування методу соцреалізму, канону соцреалізму, його періодизації в художній культурі України, а це 20–80 роки, проблеми соцреалізму і нонконформізму, його різних проявів став аналіз мистецтвознавчих досліджень тоталітарного мистецтва. Це насамперед розвідки міжнародних дослідників – І. Голомштока, Б. Гройса, Х. Гюнтера, В. Паперного та ін. У загальнотеоретичних аспектах роботу побудовано також на концептуальних дослідженнях українських мистецтвознавців – О. Голубця, В. Даниленка, Г. Вишеславського, О. Петрової, Л. Савицької, В. Сидоренка, Л. Соколюк, Л. Смирної та ін.

У своїй науковій праці Олексій Роготченко детально аналізує пластичне мистецтво України напередодні 1932 року, яке було відкритою художньою системою з існуванням різноманітних напрямів, течій, угруповань. На зміну прийшло герметичне мистецтво, чітко кероване, одновекторне, з єдиним методом соцреалізму, який унеможливлював всі інші напрями й течії.

У книзі проаналізовано величезний фактологічний матеріал, наочно продемонстровано характер суспільно-політичних змін в Україні 1920–1980-х, що зумовили шляхи розвитку живопису, графіки, скульптури, мистецтва театральних художників, професійного декоративного мистецтва за радянського часу.

У монографії розроблено цілу низку теоретичних проблем, зокрема, зазначено, що, спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це дає змогу зрозуміти, що утверджений на початку 1930-х соцреалізм мусив водночас бути і стилем, і методом.

На сторінках книги значне місце відведено проблемі нонконформізму, що набував різних форм. Автор демонструє, що це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на утиск індивідуальності та вільної творчості. Як зазначає науковець, аналізуючи твори живопису, графіки, скульптури, декоративного мистецтва, кіно, театру, музики, «нонконформізм не був (і не міг бути) централізованим явищем, виявляється ще одна ознака опозитивності: на противагу централізованим («конформістським») організаціям (творчі спілки тощо) послідовники нонконформізму сповідували принципи суб'єктивізму, індивідуалізму, ірраціоналізму. У цих «персоніфікованих ідеалах» була зосереджена більш глибока сутність нонконформізму, що полягає не просто в незгоді, а в дії, певному вчинкові, русі».

У викладі матеріалу автор постійно балансує на межі суто мистецтвознавчого аналізу та публіцистичного стилю, і саме тому книга читається із зацікавленням і насолодою. Вона важлива не тільки для фахівців як приклад нових підходів до розв'язання складних історико-теоретичних проблем, але й для широкого загалу культурологів, які розкриють для себе новий переосмислений і неупереджений погляд на розвиток мистецтва соцреалізму.

Тетяна Кара-Васильєва,
доктор мистецтвознавства,
академік НАМ України,
лауреат Національної премії
України імені Тараса Шевченка

ЛЮДИНА ЗА ПОКЛИКАННЯМ

Важко собі уявити фаховий сучасний мистецтвознавчий процес без знаного історика мистецтва та мистецького критика Олексія Роготченка, члена вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, багатолітнього керівника секції критики та мистецтвознавства Київської організації Національної спілки художників України, секретаря Національної спілки художників України, головного редактора часописів «Міст» та «Український мистецтвознавчий дискурс».

У Національній спілці художників України довгі роки працювала також мама науковця – Зоя Стрелова, і професорка Ольга Петрова, поважаючи маму та сина, влучно сказала, що Олексій був сином Спілки. Мистецтвознавцям і культурологам України та поза нею публікації Олексія Роготченка подобаються, викликають у них живе зацікавлення. Отже, він немало прислужився українському зображальному мистецтву, шануючи його видатних, геніальних представників, які зробили вагомий внесок у розвиток світової культури. Деякі особи, яких Олексій Роготченко критикував і далі критикує об'єктивно, сміливо за нещирість, цехову непорядність, не схвалюють його громадських або творчих ініціатив.

Мистецькі процеси, що відбувалися або відбуваються в Україні, а також у світі, він добре знає. З раннього віку життя відомого мистецтвознавця ці процеси аналізували в родинному домі, в оточенні, де всі бесіди були відкритими. Тож можна впевнено твердити, що Олексій Роготченко з молоком матері всотував знання про мистецтво, і коли постало питання, який обрати шлях, він уже знав, що має вступати до Київського державного художнього інституту на факультет теорії та історії мистецтв.

Як правило, інститут дає знання, але потрібно було насамперед розібратися, коли педагоги доносять і чи доносять істину студентам, чи правда про розвиток мистецтва є об'єктивною правдою, чи українське мистецтво розвивається у світовому контексті, чи його подають відрубно, у світлі політичних настанов та рекомендацій.

Мама Олексія Роготченка стала для нього першою вчителькою, бо знала добре, що були кон'юнктурні митці, які виконували роль прислужників у влади, а були художники об'єктивні, талановиті в Україні чи поза нею. Мама, яка працювала референтом Спілки, допомагала Олексієві Роготченку пізнавати об'єктивно мистецький світ, і, як він згадує, це дало йому можливість з дитинства спілкуватися з митцями (у нашому сприйнятті краще, логічніше – мистець, від поняття «мистецтво»). Тут доля всміхнулася. Він мав можливість їздити до відомих спілчанських будинків творчості, а також до Канева, на могилу Тараса Шевченка.

Олексій Роготченко став мистецтвознавцем європейського рівня. Пригадую його доброзичливість на бієнале у Венеції, що дає уявлення про парадигми новітнього світового мистецтва. Як талановитий дослідник, всебічно обізнаний з історією сучасного мистецтва, О. Роготченко публікував монографії про Івана Аполлонова, Ніну Косареву, Петра Печорного, Юрія Савченка, Юрія Нагулка, Едуарда Базилянського, Олексія Шевчука, Олександра Міловзорова. Перу науковця належать ґрунтовні монографії «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», «Мистецтвознавство: роздуми і життя». Він зі зброєю в руках стояв у загоні територіальної самооборони України в боротьбі з рашистами. Долю країни вирішує народ, який її захищає. Тут слід зауважити, що не всі сприймають цю боротьбу як святий обов'язок.

Нинішня актуальна монографія буде у двох книгах. Вона виявляє рівень ерудиції, виховання її автора як людини, що творить за покликанням. Рукопис майбутньої книги «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» аргументовано великою джерельною й теоретичною базою. Розвиток українського мистецтва 1920–

1950 рр., як і загалом усієї культури, здійснювався в умовах масових сталінських репресій, терору. У науковій праці вченого немало уваги приділено тлумаченню методу соціалістичного реалізму як основі розвитку соціалістичної культури та мистецтва з чітко окресленим культом Сталіна, що в тридцяті роки супроводжувався масовим знищенням лідерів української культури та мистецтва (Михайло Бойчук та його школа, послідовники Леся Курбаса з його театром «Березіль»).

Тоталітарні режими Сталіна, Гітлера мають аналог. До Сталіна Ленін також не сприймав модерні вияви в мистецтві. В Україні тридцяті роки увійшли в історію як десятиріччя більшовицької інквізиції, коли фізично знищували людей через голодомори, коли в мистецтві, як свідчить дослідник, панував великий страх. Створені у 20-ті роки мистецькі цінності зазнавали остракізму. Ці проблеми трагічного розвитку українського мистецтва в 30-ті роки автор ґрунтовно досліджує, розставляючи важливі акценти. У мистецтві, як твердить учений, соціалістичний реалізм був узаконений, зведений до тлумачення панівного стилю, а усе інше, що не вписувалося в розставлені пастки Кремля як центру терору, формувалося як формалістичний метод. Сорокові роки пройшли під гаслами домінації класиків марксизму-ленінізму, в ореолі уславлення росії-матері, братерських народів та російського реалістичного живопису. У 50-ті був розвінчаний культ особи, але офіційне сприйняття соціалістичного реалізму залишилося незмінне, як свідчить дослідник, провідний метод у радянському мистецтві набував статусу офіційного, залишаючись таким і в наступні десятиліття, особливо у застійну епоху правління Брежнєва.

Ми не ставили перед собою завдання перелічити українських митців післяреволюційної доби, повторювати за автором імена видатних мистців і факти, адже все розглянуто належним чином у книзі О. Роготченка. Автор, представляючи мистецтво так званого українського ренесансу, докладно аналізує пластичні здобутки напередодні 1932 року, притому робить наголос на такому важливому факті української культури, як Українська академія мистецтв на чолі з геніальним Г. Нарбутом, на діяльності українських мистецьких товариств й угруповань, на творчості провідних мистців цієї незабутньої доби.

Розкрито явище нонконформізму, значну увагу приділено українському театру з його авангардними пошуками постреволюційної доби, діяльності в ньому у 30-ті видатних майстрів сцени, режисерів, сценографів, мистців І. Курочки-Армашевського, О. Хвостенка-Хвостова, А. Петрицького, Г. Юри. Згадані творчі пошуки митців, що працювали у театрі в роки Другої світової і після неї. Конкретний аналітичний погляд автора спрямовано на український театр, правдиво наведено факти про видатних майстрів сцени (Д. Нарбут, В. Василько, Л. Писаренко, Ф. Нірод) у Харкові, Києві. У Львові працював Мирослав Радиш до переїзду в США, де він скоро відійшов в інший світ. Автор пише в монографії і про діяльність мистецтвознавців, і про роботу наукових закладів у системі АН УРСР, працю над архівними джерелами, з творчістю відомих дослідників. Не залишилися поза увагою О. Роготченка й відомі майстри декоративного цеху, архітектори, які демонструють працю в галузі синтезу мистецтв. Розкрито зв'язки українських митців у Баухаузі та в діяльності архітектурно-дизайнерської школи. Проаналізовано роботи конкретних постатей в архітектурі, скульптурі. Автор дослідив і соціокультурний складник. Детально описав трагедію знищення Михайлівського золотоверхого монастиря.

Олексій Роготченко своєю працею зробив вагомий внесок у дослідження розвитку української скульптури, графіки, декоративного мистецтва довоєнної та післявоєнної доби. Ґрунтовно висвітлено творчі здобутки українських живописців ХХ століття. Приємно читати про наших та його друзів зі Львова, Буковини, Закарпаття, Слобожанщини, Центральної України. Не обходить автор досягнення в декоративно-ужитковому мистецтві, конкретизуючи вірогідні факти.

Детально описано в монографії маловідомі загалу факти із життя ковалів та ювелірів України. На наш погляд, пояснення полягає в тому, що автор книги сам чверть століття працював у царині металопластики і створив високохудожні, знакові твори, що увійшли в історію декоративного мистецтва України. З радістю та приємністю читав про мого товариша – коваля зі Львова Олега Боньковського, як, зрештою, і про десятки інших знаних і забутих майстрів пензля, різця, олівця, глини.

Ми з нетерпінням чекатимемо другої книги талановитого мистецтвознавця.

Олександр Федорук,
академік НАМ України, доктор наук, професор

НОВИЙ ПОГЛЯД

Мистецтвознавчі та культурологічні дослідження такого рівня, як монографія Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України», є унікальним явищем не лише в українській культурі, але й у культурі світовій. Попри те, що у вітчизняному культурному полі сьогодні не бракує професійних розвідок стосовно українського зображального мистецтва, усе ж залишається достатньо «білих плям», невизначеності, неодержаних відповідей на цілу низку запитань. Особливо це стосується важких років панування тоталітаризму в українському зображальному мистецтві, літературі, театрі, архітектурі. Для багатьох учених з різних країн світу мистецтво держав, що пережили тоталітарні режими, сьогодні не є головним для дослідження. Констатуючи високий рівень академічної майстерності художніх творів та архітектури тих часів, учені ставляться до зазначених питань як до другорядних. Можливе пояснення такого ставлення у швидкоплинності сьогоднішнього часу з його постійними війнами, трагедіями, стихійними лихами відсуває на другий план те, що трапилося в історії сто чи навіть п'ятдесят років тому. Для багатьох дослідників питання спотворення художніх процесів в окремо взятих країнах стає неактуальним. У європейських мистецьких закладах вищої освіти під час лекцій з теорії мистецтва культури тоталітарних країн здебільшого увага зосереджується на високому рівні виконання творів, спровокованих невільним соціумом.

Як констатує автор: «В Україні дослідження мистецьких процесів, які проходили в епоху тоталітаризму, стало можливим лише з певної часової віддалі існування незалежної держави». А це значить, що протягом довгих років правда про реальний розвиток подій у мистецтві була схована. Таке становище наразило мистецтвознавчу науку на необ'єктивну в багатьох випадках оцінку процесів, що відбувалися протягом 1920–1980-х років. Гальмування і спотворення мистецьких процесів української зображальності призвело до перекосу в розвитку наступних періодів. Одні види та жанри зображального мистецтва, такі як портрет, жанрова картина, ряд графічних технік, практично зникли з художніх виставок. Натомість заборонене за часів радянської влади ковальство, ювелірне мистецтво, сакральний живопис, абстрактний живопис, артвіжн розвинулися з новою силою, значно випередивши аналогічне мистецтво у європейських країнах та світі. Необхідність детального вивчення та оприлюднення невідомих фактів вітчизняної історії мистецтва стала очевидною. Олексій Роготченко п'ять десятиліть своєї мистецтвознавчої практики віддав дослідженню мистецтва, що сьогодні називається «мистецтвом тоталітарного періоду». Відкриті ним сховані раніше архіви, що стосувалися життя митців, діячів культури, письменників, архітекторів, інтерв'ю з учасниками процесу пролили світло й у багатьох випадках пояснили те, що ж насправді відбулося протягом шести десятиліть тоталітарної сваволі. Вкрай важливим було звернення автора до мистецтва часів війни, забутого в культурологічних та мистецтвознавчих розвідках нашого часу. Та, певне, найголовнішим досягненням пропонованої праці є реабілітація незаслужено забутих, а часом і зовсім викреслених з історії вітчизняного образотворчого мистецтва митців, які жили та працювали в зазначеному періоді, та їхніх творів. Олексій Роготченко оприлюднив сотні імен художників того часу, про яких сучасні дослідники та мистецький соціум забули. Автор вкотре нагадує, що тогочасне, забуте сьогодні українське мистецтво було й залишається винятковим явищем європейського та світового культурного поля. Авторське осмислення процесів тоталітарного минулого в царині культури держави пропонує максимальну наукову об'єктивність. Ця титанічна праця вкрай важлива саме зараз, коли йде кровопролитна війна. Недосліджена власна історія наражає суспільство на страшні помилки, яких можна було уникнути.

Тетяна Міронова,
доктор філософії, мистецтвознавець,
директор Київської міської
галереї мистецтв «Лавра»

ПАРАЛЕЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ТОТАЛІТАРНОГО МИСТЕЦТВА

Прочитання книги Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» дає читачеві відповіді на цілу низку запитань, які ще вчора були не на часі або й зовсім випадали з поля зору багатьох людей. Фантастичне за розміром зібраної та опрацьованої інформації мистецтвознавче, філософське, культурологічне, соціокультурне дослідження спонукає до роздумів, що, на мій погляд, реабілітують велику кількість суджень та тверджень стосовно багатьох дій та фактів, які були впродовж цих важких шести десятиліть минулого століття в царині зображального мистецтва. Пропоноване видання написано для широкого загалу читачів, що, безумовно, корисно для інтелектуального розвитку соціуму. Я – не мистецтвознавець, я – юрист, але прочитане в книзі дозволило переоцінити багато істин не з погляду мистецтвознавства та культурології, а саме з бачення моєї професії правника. Культурні процеси, що відбувалися в Україні від 1920-х до 1980-х постають у принципово новій редакції. Певен, що, як і я, багато людей не знали й навіть не замислювались над тим, що в нашій державі ідеологія практично повністю витісняла творчий пошук, а описовість, гігантоманія та реалістичне зображення героя стали обов'язковою нормою зображального мистецтва країни. Раніше не було порушено значення колективної думки та колективної відповідальності в царині зображального мистецтва.

Відомо, що політика панівної (у цьому разі державної) влади майже завжди була опозиційною до культури. Але те, що тоталітарна влада зуміла підкорити образотворче мистецтво й примусила його виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з найбільш незрозумілих досі феноменів минулого сторіччя. Також стає зрозуміло, чому заляканий державною владою митець так швидко підкорився й погодився працювати в канонах, запропонованих урядом. Страх за власне життя та життя родини змушував виконувати вказівки спеціальних відділів культури при ЦК комуністичної партії, Комітету державної безпеки, що опікувалися питаннями культури, яку називали передовим кордоном ідеології, а також мистецьких очільників, які були вихідцями з мистецьких кіл і працювали в Спілках художників, письменників, композиторів, архітекторів. Пропонована радянськими ідеологами концепція любові та ненависті, на перший погляд, не мала нічого нового. У реальності ж усе зображальне мистецтво періоду, що досліджувався, а також література підпорядковувалися кільком модулям. Якщо стосовно першого завдання, що зобов'язувало продукувати зображення народної любові, діячів комуністичної партії, керівників країни, а також переможців соціалістичних змагань, колгоспників, військових, спортсменів, трударів, усе зрозуміло, то щодо другого – сповідування в мистецьких творах ненависті – виникає низка запитань. Серед митців культивується почуття ненависті до ворогів. У першій фазі ворогами стають куркулі, п'яниці, шпигуни, колишні царські військові. У другій, повоєнній – це політв'язні, священнослужителі, бракороби, митці-нереалісти тощо. З тексту монографії стає зрозуміло й інше, а саме – як були проголошені та втілені в життя принципи класової боротьби в оцінках того, що відбувалося навколо у, здавалося б, мирному повоєнному громадському житті країни. Олексій Роготченко пояснює й те, чому стають виправданими та ще оспівуються у творах літератури, живопису, графіки, скульптури злочини, пов'язані з руйнуванням храмових споруд, знищенням цілих напрямків у зображальному мистецтві та художній літературі. Наче відомі факти з історії України в новій трансформації, що стала можливою лише після

розкриття заборонених раніше для вивчення архівних документів, набувають інших акцентів, особливо в сенсі психологічної оцінки митця у тодішньому невільному соціумі. Пояснюється і втручання каральних органів у формування світогляду мас та утримання їх у стані покори. Автор детально відтворює історію знищення спочатку сталінським, а далі хрущовським та брежнєвським режимами української культури, адже протягом усіх цих періодів відбувався реальний вплив на митця і спотворення розвитку мистецтва країни. Вважаю монографію Олексія Роготченка «Шістдесят тоталітарних років: зображальне мистецтво України» вкрай потрібною саме зараз, під час кровопролитної війни росії проти нашої держави. Адже історія боротьби Добра і Зла ще не закінчена.

Вадим Попко,
Заслужений юрист України,
доктор юридичних наук, професор,
професор кафедри порівняльного
і європейського права
Навчально-наукового інституту міжнародних
відносин КНУ імені Тараса Шевченка,
адвокат, керуючий партнер Адвокатського
об'єднання «Брати Попко та Партнери»

СВІТ І ДОСЛІДЖЕННЯ

Пропонована типологія тих явищ і подій мистецького життя, про які пише автор, базується на дослідженні й опрацюванні величезного масиву інформації наукового категоріального апарату. Складність мистецьких процесів задекларованих років стає більш зрозумілою читачу завдяки висвітленню таких понять, як тип, пропонований обов'язковий образ, соціалістичний реалізм, обмеження реалізації та самоактуалізації творчої людини – художника, письменника. Олексій Роготченко пропонує власну версію двобою головних мистецьких напрямків: конформізму та його антипода – нонконформізму.

Насправді ця тема вже достатньо широко висвітлена вітчизняним і світовим мистецтвознавством, але автор цього дослідження фіксує переважно ті факти з культурного життя України, у яких сам безпосередньо брав участь або про які йому розповідали учасники процесу. Першою його офіційною роботою була посада вантажника третього розряду в Дирекції художніх виставок УРСР далекого 1969 року. Разом з іншими працівниками він привозив до виставкових залів сотні, а може, й тисячі творів зображального мистецтва, брав участь у розвішуванні експозицій, тому художнє життя пізнавав не з книжок, а зсередини. Взаємини між митцями, тиск художніх рад, табуйованість небажаних тем і спекуляції довкола «правильних» образів, зображених у живописі, скульптурі, графіці, майбутній мистецтвознавець вивчав безпосередньо, працюючи в системі Спілки художників та Художнього фонду УРСР. Можливо, саме це пояснює такі глибокі знання з історії образотворчого мистецтва країни. Те, про що багато дослідників періоду взагалі не знали, було його повсякденним життям довгі роки. Мешкаючи в Будинку художника на вулиці Курганівській, 3, Олексій, зрозуміло, спілкувався з великою кількістю митців та їхніх родин. Це той неоціненний досвід, який не можна опанувати, прочитавши чиєсь чуже дослідження, статтю, книгу чи матеріал, пропонований мережею «Інтернет».

Події з митецького життя, відвідування творчих майстерень друзів, навчання в Київському художньому інституті, мистецтвознавча діяльність у Музеї народної архітектури та побуту України, асортиментному кабінеті Київського заводу художнього скла, Центральному художньому конструкторсько-технологічному бюро «Укрхудожпрому», а згодом членство в молодіжному об'єднанні і вступ до секції критики та мистецтвознавства Київської організації НСХУ розширили можливість дослідницької роботи.

Олексій Роготченко під час етнографічних експедицій пройшов пішки пів країни, вивчаючи народний побут, замальовуючи зразки старовинної архітектури – хати, степки, повітки, млини, церкви, а також орнаменти на тканих виробах, керамічному посуді, предмети ковальського мистецтва. Ці неоціненні знання проросли власним баченням проблем культурного поля країни. Як професійний мистецтвознавець, він досліджував складне зображальне мистецтво, докопуючись до глибин мистецького буття.

Нині вже сформований професіонал Олексій Роготченко пропонує власну версію розвитку зображального мистецтва періоду суперечливих років в історії країни. Але, на відміну від переважної більшості дослідників, він не критикує людей, які жили й працювали в мистецькій сфері періоду 1920–1980-х, а навпаки, намагається крізь призму власного досвіду пояснити сьогоднішньому читачеві, що ж насправді трапилося протягом означених років в українському мистецтві.

Ірина Ситник,
митець, доктор філософії, член НСХУ,
керівник творчої студії-майстерні
«STIVI ART STUDIO»

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Шановний читачу! У свої сімдесяті роковини звітую перед Вами малою частиною того, що зробив у мистецтвознавстві та культурології за 55 років відданого служіння професії.

Моя перша журнальна публікація побачила світ 1970 року. У липневому номері харківського журналу «Ранок» був оприлюднений матеріал «Троє з однієї майстерні». У ньому йшлося про трьох художників-графіків, випускників Київського державного художнього інституту Олександра Агафонова, Георгія Казакова та Юрія Рубашова. Стаття закінчувалася фразою: «Молоді митці вийшли на шлях великого мистецтва. Хай супроводжує їх радість напруженого творчого життя». Певно, підсвідомо я написав ці слова і про себе. Бо вже через п'ять років закінчив цей найкращий у світі мистецький заклад за спеціальністю 2228 «Історія і теорія образотворчого мистецтва».

Власне, щодо вибору професії інших думок і не було. Батько – Олексій Петрович Роготченко – письменник, мама – Зоя Костянтинівна Стрелова – мистецтвознавець. Я з дитинства знав, ким хочу бути й ким стану. Мама працювала в кабінеті живопису Київського художнього інституту з 1958 року під керівництвом Лідії Петрівни Рачковської. Мені тоді було чотири роки, і дитинство моє проходило між гіпсових скульптур і живописних творів у коридорах КХІ. А з 1964-го мама стала референтом секцій графіки, декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавства та військової комісії в Спілці художників Києва, де і пропрацювала до початку 1990-х. На захисті моєї докторської дисертації професорка Ольга Миколаївна Петрова дуже влучно сказала, що «є сини полку, а Олексій був сином Спілки».

Я виростав у спілчанській бібліотеці, спілкувався з митцями і мистецтвознавцями, щороку їздив до Плютів, Седнева та Гурзуфа в спілчанські будинки творчості. Про мистецьке життя тих років – офіційне і неофіційне – знаю не з книжок. Тому темою своїх головних мистецтвознавчих досліджень й обрав творче життя країни 1920–1980-х.

Мистецтвознавство – це одне з найбільш загадкових, недосліджених і для більшості людей незрозумілих понять. Мистецтвознавство не лише наука. Це комплекс знань, помножених на почуття, історичну справедливість, детективний складник і глибоко прихований зміст твору чи процесу, що стає зрозумілим під час дослідження спочатку лише фахівцеві, а вже згодом читачеві оприлюдненої праці. Мистецтвознавство – це всеосяжний складник істини, схованої в тенетах завуальованих міфів. Мистецтвознавство – наука про долі та



Київ. Солом'янка. У дворі батьківського будинку. 1962



Батьки. 1954

вчинки – логічні й алогічні, чесні й безчесні, такі, що рятують, і такі, що нищать життя своє й чуже. So… Отже. Мистецтвознавство.

Мистецтвознавство – це надто складна наука, що дається далеко не всім і вже зовсім не кожного допускає до глибин своїх істинних знань. Мистецтвознавство – це наука, яка сама обирає собі слугу та стає його господарем, другом, порадником, підмінюючи собою вічний почуттєвий ряд – дружби, любові, ненависті, поваги, зневаги, самоствердження. Раз на рік, починаючи новий цикл лекцій, я розказую майбутнім критикам про мистецтвознавство як науку. Щороку й щоразу це визначення в моїй інтерпретації стає змістовнішим і глибшим, адже додаються нові факти, висновки, у які й сам починаю щиро вірити. Але не договорюю лише одного. Мистецтвознавство – це солодкий наркотик, скуштувавши якого хоча б раз, стаєш залежним на все життя. На превелике щастя, це стосується не кожного з тих, хто проходить повний курс світової історії мистецтва в закладах вищої освіти.

Мистецтвознавство – це глибоко національна, інтернаціональна, водночас інтровертна та екстравертна, багатошарова, багатовекторна наука, що складається з величезної кількості різноманітних головних і вторинних допоміжних знань, які доводять або спростовують головну мету науковця – істину. Мистецтвознавство стримить на вершині всіх інших «знавств», бо об'єднує та скеровує їх. Мистецтвознавство – наука про людські почуття, і тому вона не може бути до когось чи до чогось подібна, адже двох однакових почуттів у природі не існує.

Мистецтвознавство – наука напрочуд логічна та чітка. У мистецтвознавстві, на відміну від зображального мистецтва, не буває випадковостей. У мистецтвознавстві все підпорядковано логіці, щоправда, зовсім не кожний це може побачити та відчути.

Я віддав служінню професії п'ятдесят п'ять років. І, озираючись сьогодні на пройдене, не шкодую, що вибрав такий шлях. Життя – як довга нива. Цілком слушне і справедливе визначення.

Бувало різне. У моєму мистецтвознавстві, початок якого випадає на ще у школі написане дослідження, яке несподівано здобуло на всеукраїнській (як тоді говорили, республіканській) олімпіаді призове місце, аж рясніє епізодами. Я досліджував історію вітчизняного народного мистецтва, народної архітектури, декоративно-ужиткового мистецтва: ткацтва, гончарства, ковальства, ювелірної металопластики, писав про живопис, скульптуру та графічні мистецтва в контексті вивчення вітчизняної зображальності 1920–1980-х, про архісучасне мистецтво України та світу, репрезентоване на різних бієнале та форумах, і, звичайно, писав про творчість друзів – українських художників та мистецтвознавців.

На мій погляд, мистецтвознавство ділиться на два магістральні напрями. Перший – історико-культурознавчий – коли вивчаються факти і події історії. Другий – контемпоральний – дослідження мистецьких процесів, які щойно відбулися та є тут і зараз. Ще з'явився підвид – мистецтвознавство комерційне. Це коли замовник замовляє, а мистецтвознавець виконує, доволі часто пишучи нісенітницю або й відверту брехню. Але це не про нас.

Моєму перу належить перша в Україні монографія про професійного скляра Івана Аполлонова і перша на Сході монографія про тоталітарне вітчизняне мистецтво під назвою «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм». 2011 року я був призначений головним куратором Українського проєкту «Post-vs-Proto Renaissance» на 54 Інтернаціональній артвиставці – Венеційському бієнале, що проходив під девізом «Illumination». Це найвищий рівень професійних досягнень, які може здолати мистецтвознавець. Моїм співкуратором став всесвітньо відомий Акілле Боніто Оліва.

У моєму житті кілька напрямів були обов'язковими: мистецтвознавство, служіння у війську, екстремальні види спорту, мисливство, риболовля, металопластика. Я належу до тих киян, рід яких прожив у місті понад сто років. Батько моєї бабусі Любові прибув до Києва пароплавом зі Ржищева 1879-го. 1898 року в родини Дринів – моїх прабабусі Євдокії Порфирівни та прадіда Порфирія Григоровича, який, зрештою, 50 років працював ковалем на КПВРЗ (Київський паровозо-вагоноремонтний завод), – уже була власна двокімнатна квартира з літньою кухнею і дров'яним сараєм у пайовому будинку (щось на кшталт нинішніх будівельних кооперативів) на вулиці Ігнатіївській, 71. Там я народився і жив до 1965 року, аж поки тодішня вулиця, перейменована на честь революціонера Урицького, не потрапила під реконструкцію.

Я – національно свідомий інтернаціоналіст, адже подальше життя проходило у великій комунальній квартирі на вулиці Пушкінській, 25. Серед 36 мешканців київської комуналки були українці, росіяни, євреї, чехи, німці, поляки, гагаузи. Знаю точно: люди можуть мирно жити. Чуття єдиної родини – це про моє дитинство та юність.

У своїй мистецтвознавчій творчості я взяв за основу два правила. Перше – оприлюднювати лише перевірену інформацію, не домислювати і не вигадувати можливі факти або версії того, що могло б відбутися. Друге – ніколи не шкодити своїми текстами тим, про кого пишу, або їхнім родинам і нащадкам.

У цій книзі багато недописаного. Недописане саме тому, що оприлюднені факти можуть стати вироком. Без пояснення, чому людина вчинила саме так, або написала таке, або намалювала таке, робити жодні висновки, на мою думку, неможливо. Лещата, прикручені до столів у кабінетах слідчих, примушували зізнаватися в найнеподіваніших гріхах, які люди не те що не робили, але навіть так і не думали.

Я прошу пробачення в тисяч митців, про творчість яких не згадую і роботи яких не експоную. Сподіваюся, що в наступних книжках подам більше інформації про митців, мистецтвознавців, працівників художніх шкіл і художньо-виробничих комбінатів, ливарних майстерень, ювелірних, ткацьких, керамічних цехів, кузень.

Недостатньо досліджена робота творчих відділень Спілки художників, архітектурних майстерень, будинків творчості, виставкових залів, редакцій журналів та відділів, які видавали книжки та каталоги до художніх виставок, що



О. Роготченко – науковий співробітник відділу «Полісся»



Зліва направо:
робітник музею, О. Роготченко, В. Візир, В. Романов

Село Дорогинка Фастівського району Київської області. Перевезення Храму святого архистратига Михаїла до Музею народної архітектури та побуту в селі Пирогово під Києвом. 1971



Київ. Хрещатик. 1974



Олексій Роготченко. У пошуках бірюзи.
Кордон з Афганістаном. 1979

сьогодні є безцінним джерелом знань про минулі періоди. Також не оприлюднені десятки інтерв'ю, розмов, спогадів, що могли б значно більше прояснити етимологію художнього життя невільного соціуму. Мені дуже хочеться дослідити творчість Ніла Хасевича – художника УПА та тих українських митців, які малювали свої твори на сторінках шкільних зошитів у ГУЛАГах.



Експедиція «Укрхудожпрому» до Закарпаття. 1978

Шановний читачу! Ця монографія не є підручником. Зрозуміло, що все оприлюднене може використовуватися мистецтвознавцями і передусім студентською молоддю для кращого розуміння важких років минулого. Це не викладена історія зображального мистецтва задекларованих років. Пропонований текст – це моя власна версія розвитку та нищення зображального мистецтва шести десятків тоталітарних років минулого століття.

Тож мушу перепросити за оприлюднення російських джерел та згадки про їхніх авторів. З перших днів війни я з дружиною, її братом і племінниками стояли зі зброєю в руках на блокпості у загоні територіальної самооборони однієї з областей Київщини. Тричі на день ми обходили територію, пильнуючи, аби через річку Десну не переплив ворожий десант. У садовому кооперативі за кілька кілометрів від нашого будинку окупанти знищили все чоловіче населення і зґвалтували багатьох жінок. Моє ставлення до росії – однозначно негативне. Але для широти мистецтвознавчого, культурологічного дослідження пропоную джерела та посилання на них, що дають змогу глибше усвідомити ту трагедію і шкоду, яку нанесло російське мистецтвознавство українській культурі взагалі та її зображальному мистецтву зокрема.

На сторінках монографії я часто дискутую та вступаю в полеміку з тими версіями розвитку мистецтва, що пропонували з москви. Також мовою оригіналу показую унікальні документи каральних органів, доноси, стенограми засідань, пленумів та з'їздів Спілки художників України, що станом на сьогодні вже розсекречені та їх можна використовувати в розвідках. Сподіваюся, що написане мною і прочитане Вами буде корисним для відновлення істини, правильного розуміння тих процесів у вітчизняній культурі, які були замовчані і не згадувалися впродовж довгих років. Віднайдені в пожовклих каталогах, журнальних і газетних статтях, домашніх архівах митців фотографії робіт живописного, графічного, скульптурного цехів, твори декоративно-ужиткового й театрального мистецтва доби 1920–1980-х допоможуть встановити істинний перебіг подій у царині культурного поля України. Я сповідую істину, оприлюднену моїм колегою Андрієм Пучковим: «Історику мистецтва властиво виходити з неминучості того, що відбулося».

Ваш Олексій Роготченко

ВСТУП

Сьогодні українським історикам, теоретикам і критикам мистецтва доводиться переживати нелегкий період переоцінки багатьох явищ і подій. На шляху реконструкції цілісного образу української культури та мистецтва, зокрема її «верхніх» шарів, тобто нещодавно минулого XX ст., відбувається активне заповнення численних «білих плям», переосмислення спотворених історичних фактів. Повертаються з небуття незаслужено забуті, насильно й надовго витіснені з наукового обігу явища, мистецькі угруповання та школи, імена і творчі доробки окремих художників.

Нерідко доводиться стикатися з думкою, що немовби не варто уже говорити про тоталітарне минуле: слід жити проблемами нинішнього дня й майбутнього. Проте суть полягає в тому, що досвід розбудови нашої держави свідчить: без ретельного вивчення та належної оцінки нещодавнього періоду тоталітаризму рух уперед може виявитися надто повільним, а то й цілком безперспективним. Лише тверезий, неупереджений аналіз фактологічного матеріалу з виважених, наукових, позаідеологічних позицій допоможе поставити крапку на багатьох проблемах вітчизняної зображальності.

Європейські учені, сприймаючи деформації в ділянках зображального мистецтва в умовах тоталітарних режимів як константу, підкреслюють разом з тим високу академічну майстерність художників цього періоду. Для більшості з них соціальні проблеми тоталітарного мистецтва вже стали немовби другорядними. На перший план виступає суто професійне дослідження мистецьких творів, принципів їхнього композиційного та кольорового вирішення, техніки виконання тощо. Практично в кожній вищій школі Європи, де вивчають історію і теорію мистецтва, у програмі присутні цикли лекцій, які докладно висвітлюють специфіку мистецтва тоталітарних держав і його вплив на розвиток світової культури.

В Україні дослідження мистецьких процесів, які проходили в епоху тоталітаризму, стало можливим лише з певної часової віддалі існування незалежної держави. Саме сьогодні з'явилися реальні шанси об'єктивної оцінки всього комплексу змін, що відбувалися в мистецькому середовищі за радянських часів. При цьому особливої ваги набуває детальне та всебічне вивчення докорінного перелому 1930-х рр., викликаного насильницьким впровадженням методу соціалістичного реалізму та ліквідацією всіх мистецьких організацій і творчих течій. Особливим з погляду переоцінених цінностей вимальовується період воєнного лихоліття, коли ненадовго змінюється ставлення правлячої верхівки до інтелігента й особливо до творця потрібних образів – художника, літератора, композитора. Відновлені та розсекречені факти минулої післявоєнної історії проливають світло на вчинки художників і той мистецький продукт, що вироблявся протягом відбудовчого періоду аж до славнозвісного XX з'їзду КПРС. Саме розуміння того, що період 1920–1980 рр. є одним із найважливіших у новітній історії українського мистецтва, спонукало автора написати й оприлюднити цю розвідку.

Напрям дослідження обрано відповідно до державних наукових програм, спрямованих на створення об'єктивної історії української культури, а також тем «Особливості розвитку художнього процесу в Україні 1930–1950-х» та «Нонконформізм українського зображального мистецтва другої половини XX – початку XXI століття: прояви і смисли», що розробляли в Інституті проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Над темою, висвітленою в монографії, автор працює впродовж п'ятдесяти років.

Метою дослідження було вивчення на основі багатого фактологічного матеріалу природи змін в українському зображальному мистецтві та шляхів його розвитку в першій та другій фазах становлення радянського тоталітарного режиму.

Шановний читачу, я намагався дослідити зображальне мистецтво радянської України 20–80-х рр.

ХХ ст., творчий доробок, специфіку світосприйняття й відтворення навколишнього світу тогочасними живописцями, скульпторами, графіками, архітекторами. Для виразності мистецтвознавчих узагальнень монографії подано короткий аналіз змін у галузі архітектури, яка творила основу розвитку зображальних мистецтв і яскраво демонструвала особливості запроваджуваного творчого методу.

Предметом дослідження стали соціокультурні та художні процеси, які відбувалися в УРСР у мистецьких сферах у період 1920–1980-х.

Дослідження української зображальності 1920–1980-х вимагало авторського осмислення всього комплексу джерел того часу з позицій максимальної наукової об'єктивності. Вибір методів дослідження та специфіка розглянутої джерельної бази були зумовлені проблематикою монографії. Передусім було застосовано системно-порівняльний аналіз: українське радянське мистецтво 1920–1980-х розглянуто в контекстному зіставленні з іншими типологічно близькими явищами, а також порівняльно-типологічний метод, який розкрив подібність генетично не пов'язаних позицій. При вивченні спеціальної літератури, архівних джерел та їхньої систематизації я використав метод індукції. У межах історико-культурного й мистецтвознавчого підходів – порівняльно-історичний (компаративний) метод, що дав змогу зрозуміти світогляд митця, пояснити його мистецькі твори. При розгляді українського мистецтва 1920–1980-х на соціокультурному тлі – контекстуальний метод. Окрім цих загальних методів, своєрідність аналізу творчого набутку української зображальності вимагала застосування численних спеціальних методів дослідження.

Для порівняння й зіставлення поглядів у теорії культури (мистецтвознавстві), історії мистецтва, психології, соціології на різні аспекти досліджуваної проблеми, для розгляду теоретичних питань з метою визначення понятійно-категоріального апарату, обґрунтування сутності, закономірностей, принципів і морфологічних ознак зображального мистецтва України використано також традиційні хронологічний, ретроспективний, прогностичний, контекстуальний підходи, метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу, історико-теоретичний мистецтвознавчий аналіз, історико-культурний підхід, проблемно-цільовий і нормативно-порівняльний підходи, контент-аналіз, герменевтичний аналіз джерел, крос-культурний аналіз. Метод класифікації та типологізації дозволив структурувати українську зображальність 1920–1980-х.

Загальна типологія художніх явищ у мистецькому житті обраного часу ґрунтується на окресленні цілої низки наукових категорій: тип, художній образ, тоталітарне мистецтво, соцреалізм, художнє мислення, нонконформізм. Ці терміни проаналізовано крізь призму конкретного історичного часу та з урахуванням конкретних художніх проявів мистецької діяльності. Методом класифікації було здійснено розробку своєрідної моделі дослідження творів соцреалістичної доби. Біографічний метод дослідження, у якому важливе місце належить інтерв'юванню та біографічному опису, дозволив значно розширити коло персоналій, які активно впливали на тогочасний культурно-мистецький процес, і допоміг вибудувати загальну модель поведінки митця та критика в тогочасних умовах.

Отже, використання поліметодологічного підходу, на мій погляд, дало можливість вибудувати реальну картину художнього життя й визначити теоретичну модель стильових особливостей вітчизняної зображальності періоду, що описується. Науково-теоретичне узагальнення дозволило підбити логічні підсумки дослідження.

Хронологічні межі дослідження, з одного боку, визначають 1920-ті, окреслені загальноприйнятим у європейському мистецтвознавстві терміном «тоталітарне мистецтво першої фази», з іншого – 60–80-ті роки ХХ століття – час «відлиги» та закінчення третього, останнього, етапу панування творчого методу соціалістичного реалізму. Зосередження на цих хронологічних межах якнайповніше демонструє динаміку розвитку зображального мистецтва України від тотального соцреалізму до появи явища нонконформізму.

Територіальні межі дослідження. У праці досліджено творчість художників і соціокультурні мистецькі процеси, які відбувалися в центральній, західній і східній частинах радянської України в 1920–1980-х. Для порівняння використано коротку характеристику тогочасного мистецького середовища в Галичині, Закарпатті та Буковинській Україні. Живопис, скульптура, металопластика України розглянуті на прикладі київського мистецького середовища. Графіку, текстиль, фарфор, кераміку, сценографію досліджено на прикладах робіт, створених у Західній, Центральній та Східній Україні.

Для встановлення історичної правди сучасним культурологам і теоретикам мистецтва необхідно переоцінити багато фактів з історії вітчизняної культури, зокрема ті мистецькі моделі, які супро-

воджували й формували художні явища протягом Другої світової війни і наступних чотирьох десятиліть.

Величезна кількість мистецтвознавчого матеріалу, який ніхто не досліджував, знищені митці та їхні роботи, творчі угруповання, мистецькі напрями та школи, політизовані перекручення реального життя – все це спонукало мене осмислити, що ж відбувалося в царині мистецького життя більш як пів століття тому. Сучасне українське мистецтвознавство продовжує збагачуватися новими фактами, іменами, творами, ґвалтовно вилученими із мистецького життя. Проблеми, які супроводжували тодішнього митця та формували принципові засади його художнього світогляду, стають усе більш зрозумілими з огляду на велику кількість розсекречених матеріалів. Архівні документи, оприлюднені після 70-річної заборони, уможливлюють переосмислення спотворених фактів нашої історії, повернення українській культурі творчого доробку призабутих митців, чиї роботи не експонувалися на художніх виставках Спілки художників та Міністерства культури УРСР. Тож особливості розвитку культури, художньо-стильові ознаки мистецтва України 1920–1980-х є унікальними з погляду формування культурного середовища і виявів явищ мистецтва в контексті світового культурного процесу. Тому дослідження конкретної історичної моделі української зображальності крізь призму культурологічного підходу дає змогу окреслити загальну картину мистецького середовища, адекватно відтворивши проблеми існування митця в тоталітарному суспільстві.

У світовій мистецтвознавчій літературі період 1920–1980-х в українському мистецтві є одним із дуже «незручних» для тлумачення і тому найменш вивчених у сучасній культурології та історії мистецтва. Сьогодні не всі художні критики одностайні в поясненні термінів «тоталітарне мистецтво», «мистецтво тоталітарних країн». Багато країн світу, які мали досвід тоталітаризму, про своє тоталітарне минуле практично не згадують.

На українського митця 1920–1980-х впливали чинники, яких взагалі не існувало в цивілізованих суспільствах: насадження почуття страху, ненависті, «обов'язкової любові», поваги до керманичів і панівної партії, сповідування єдиного напряму в мистецтві, відмова від релігії тощо.

З кінця XX ст. проблему існування ідей тоталітаризму в мистецтві українські дослідники починають трактувати під принципово іншим кутом зору: не з позицій «тотального соцреалістичного аналізу», а з позицій об'єктивної відповідності. Зростає увага до вивчення соціокультурних феноменів, пов'язаних із мистецьким середовищем означеної доби.

В Україні до студіювання мистецьких процесів періоду 1920–1980-х культурологи, естетики та мистецтвознавці почали активно звертатися останніми роками. Опрацьована джерельна база дозволила з іншого погляду характеризувати факти, наведені в дослідженні.

Особливим є період воєнного лихоліття, коли ненадовго змінюється ставлення панівної верхівки до особи інтелігента, зокрема до художників, літераторів, композиторів, акторів – як до творців ідеологічних образів, потрібних для керівної в СРСР компартії. Знайдені та розсекречені документи (факти) минулої повоєнної історії проливають світло на вчинки художників і той мистецький продукт, який вони створювали впродовж 1920–1980-х.

Сподіваюся, практичне значення праці полягає в тому, що досліджуваний фактологічний матеріал маловідомий не лише широкому загалу, а й фахівцям, його основні висновки й теоретичні положення можуть бути використані під час підготовки відповідних розділів нового видання історії мистецтва України, а також у мистецтвознавчих і культурологічних розвідках, присвячених історії українського мистецтва XX ст., проблемам мистецтвознавства радянської доби, становленню художньої культури соцреалізму. Я мрію, аби зроблені теоретичні узагальнення стали в пригоді при написанні підручників і навчальних посібників, методичних розробок і спеціальних лекційних курсів з історії культури й мистецтва та у викладанні дисциплін мистецтвознавчого й історико-культурного циклу в закладах освіти мистецького спрямування. Вони також допоможуть музейним працівникам у процесі формування фондових колекцій та переосмислення експозиційного матеріалу, представленого в сучасних музеях України.

Теоретичною базою представленої монографії стали методологічні напрацювання, що визначили провідну лінію розробки нового бачення історії розвитку української зображальності доби 1920–1980-х у дослідженнях українських учених-мистецтвознавців і культурологів (В. Бадяка, М. Батога, Л. Березницької, Ю. Варварецького, Н. Велигодської, Л. Владича, Л. Волошиної, О. Гладун, О. Голубця, Д. Горбачова, В. Даниленка, Я. Кравченка, О. Кодьєвої, М. Криволапова, О. Лагутенко, Б. Лобановського, І. Міщенко, А. Пучкова, Л. Соколюк,

В. Скуратівського, В. Соловйова, М. Станкевича, Л. Смирної, О. Федорука);

– філософсько-естетичні праці закордонних учених (М. Бовна, Л. Геллера, Б. Гройса, Х. Гюнтера, А. Б. Оліви, О. Ронена), що стосуються дослідження проблем тоталітарних культур та тоталітарного мистецтва;

– філософсько-культурологічні праці, що стосуються проблем українського та західноєвропейського культурного розвитку (В. Ванслова, С. Вейля, Ю. Габермаса, М. Гайдеґґера, С. Грабовського, С. Жижека, В. Їльге, С. Кройцбергера, Е. Левінаса, В. Личковаха, В. Маніна, І. Мантойффеля, Г. Маркузе, Ч. Міллоша, Г. Островського, Г. Саймона, П. Слотердайка);

– дослідження проблем розвитку декоративного мистецтва (І. Богуславської, О. Гаркуса, О. Голубця, В. Гудака, В. Данилейка, Л. Данченко, Л. Жоголь, А. Жука, Р. Захарчук-Чугай, Т. Зіненко, Т. Кара-Васильєвої, О. Клименко, Ю. Лащука, О. Ноги, О. Найдена, О. Пошивайла, М. Селівачова, В. Ханка, З. Чегусової, Р. Шмагала, О. Школьної);

– дослідження становлення і розвитку вітчизняної сценографії (О. Безгіна, О. Вериківської, Г. Веселовської, А. Бассехеса, І. Бурячка, В. Габелка, В. Гайдабури, М. Гринишиної, А. Драка, Н. Єрмакової, О. Клековкіна, В. Фельзенштайна, В. Фіалка, В. Філлера, Р. Яціва);

– дослідження проблем соціокультурного поля зображального мистецтва (О. Бажана, В. Барана, С. Білоконя, І. Дзюби, Ю. Зайцева, В. Ковалинського, Л. Крупник, Т. Кудрі, С. Кульчицького, В. Еггелінга, О. Шевчука, В. Шейка);

– праці, у яких досліджено вітчизняний мистецький супротив (О. Авраменко, О. Аккаш, О. Заплотинської, О. Котової, Л. Медведєвої (Смирної), І. Павельчук, О. Петрової, В. Сидоренка, Г. Скляренко);

– праці про сутність тоталітаризму, мистецтво тоталітарних культур (О. Бажана, А. Буллока, І. Голомштока, Х. Гюнтера, В. Даниленка, Л. Крупника, В. Паперного, У. Пелеха, М. Рикліна, Л. Фінберга, Ю. Шаповала).

За роки написання цих текстів було проаналізовано та введено до наукового обігу фонди з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, Архіву Спілки художників України, Архіву «Укоопхудожник», Художнього фонду Спілки художників України, Дирекції художніх виставок України Міністерства культури і мистецтв України, Колекції творів зображального мистецтва з художніх виставок України, Колекції театральних афіш і програм, Архіву Львівської національної академії мистецтв.

З документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України проаналізовані та введені до наукового обігу персональні фонди українських митців. У Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України був залучений фонд із матеріалами Міністерства культури України, що стосувалися проблем розвитку зображального мистецтва 1940–1960-х.

Були опрацьовані особові справи та документи спеціального зберігання у відділах кадрів Київської, Харківської, Чернігівської, Сімферопольської, Луганської, Ялтинської організацій Національної спілки художників України та у відділі кадрів Національної спілки художників України.

Опрацьовано також архіви й експозиції Національного музею Тараса Шевченка, Національного художнього музею України, Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького, Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Національного музею українського народного декоративного мистецтва, Музею книги і друкарства, Полтавського художнього музею, Національного музею народної архітектури та побуту України.

До джерельної бази дослідження увійшли матеріали з архівів Спілки ковалів України, підприємства «Художній керамік» в Опішному, Київського заводу художнього скла.

Крім того, значно розширене коло персоналій, які активно впливали на тогочасний культурно-мистецький процес і допомогли вибудувати модель поведінки митця та критика в тогочасних умовах, зокрема представлено авторські інтерв'ю з О. Артамоновим, Є. Афанасьєвим, І. Блюміною, Н. Велигодською, Л. Владичем, Л. Євтушенком, В. Куткіним, Ю. Малишевським, В. Мельниченком, О. Міловзоровим, Л. Міляєвою, А. Рибачук, Е. Чеканюк, Т. Яблонською, А. Якутович та іншими.

Також у науковій розвідці використано матеріали з мережі «Інтернет».

Результати дослідження опубліковані в монографіях, журналах та мистецтвознавчих збірниках, акредитованих ВАК України, а також у журналах, що входять до наукометричних баз даних Scopus та Web of Science, у збірниках матеріалів наукових конференцій, у наукових культурологічних часописах, інших періодичних виданнях; проголошені на наукових форумах, у виступах на телебаченні та в публічних лекціях.

СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ЗМІНИ І ПЕРЕДИСПОНУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ 1920–1980-х

Перемога «національного за формою та соціалістичного за змістом» мистецтва виявилася «неминучою» насамперед через втручання комуністичної партії, її моралі та ідеології, підтриманих каральними органами та можливістю безпосереднього впливу на творця. Це – перший важливий фактор в об'єктивному розумінні подальшого розвитку культури 1920–1980-х взагалі й зображального мистецтва зокрема[1]. Наступною є проблема дослідження реальної передачі зображуваної дійсності. Вона була нормою практично у всіх мистецьких школах світу, але стала трансформована у творчий метод спочатку в одній країні – СРСР, а згодом у державах усього соціалістичного табору. Ця проблема пов'язана з аналізом сприймання масами у невільному соціумі мистецтва взагалі й реалістичного – зокрема. Вивчення різних поглядів та їх висвітлення, а головне – пояснення мистецьких процесів критиками, мистецтвознавцями, партійними діячами, художниками, що жили і працювали в період 1920–1980-х рр., а також теоретиками мистецтва та істориками доби сьогоднішньої дають необхідну можливість зіставлення фактів та подій, пояснення дій митців, що опинилися у становищі підлеглого[2].

Ще за життя В. Леніна до високої влади прийшли малоосвічені, войовничі люди, чия обізнаність із питаннями мистецтва була мінімальною. Теза, що «мистецтво мусить бути народним, а митець має бути особою політичною»[3], стала логічним продовженням ідеології переможців. Народний комісаріат внутрішніх справ разом з відповідними органами на місцях контролювали виникнення і діяльність творчих об'єднань у «відповідності всієї діяльності політиці Радвлади і партії» (інструкція НКВС № 531 від 22 листопада 1930 р. «Про порядок затвердження статутів добровільних товариств і спілок і нагляду за їхньою діяльністю»)[4]. Витяг з документа, датованого раніше часом, говорить сам за себе: «Радянська держава здійснювала керівництво творчими організаціями, що конкретно проявлялося в державному нагляді і контролі за їх виникненням і діяльністю» (Циркуляр НКВС № 282 від 8 вересня 1922 р. «Об установлении цели общества и союза»)[5]. Виходило, що: «В окремих випадках державні органи могли прямо втручатися в діяльність товариства, регулювати склад керівних органів, достроково ліквідувати ці товариства»[6].

Упродовж двадцятих років були зроблені «вагомі» кроки у справі спотворення художнього процесу. З 2000 митців, репресованих за 1920–1950-ті рр. в СРСР, на думку професора історії Ю. Шаповала, 700 осіб були українцями.[7] Репресивна політика влади щодо діячів української культури продовжувалась до початку Другої світової війни.

Розпочавшись ще за життя В. Леніна, боротьба партії за використання мистецтва як політичного інструмента набула ознак державного піклування і підтримки 1925 р. у резолюції ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури». У документі йдеться про те, що партія в цілому не може залежати від прихильності митця до якогось напрямку в мистецтві[8]. Письменники і художники мусять робити мистецтво, що буде зрозумілим мільйонам трудящих, звісно, і форма цього мистецтва має бути зрозумілою. Проголошену тезу, що мистецтво «мусить бути зрозумілим» народним масам, державне керівництво сприйняло буквально. Не маси мали дорости до розуміння художніх витворів, а мистецтво опуститися до рівня розуміння його народними масами. Таким чином, у визначенні нового методу з'являється слово «народність». Теоретик культури М. Бухарін у тому самому 1925-му продовжив та розгорнув партійну думку, додавши від себе, що «кадри інтелігенції мусять бути натреновані ідеологічно і …ми будемо штампувати інтелігентів, виробляти їх, як на фабриці»[9].

Водночас формується новий прошарок «митців-керманичів» оновленого мистецтва. Формула про «українське радянське мистецтво

[1] Попович М. Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище. *Український театр XX століття.* Київ, 2003. С. 233.

[2] Богомазов Олександр. Живопис та його елементи / упоряд. Т. та С. Попови ; вступ. ст. Д. Горбачова. Київ, 1996. С. 5–8

[3] Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. Москва, 1956. С. 282–291.

[4] Бюллетень НКВД РСФСР «О порядке утверждения уставов добровольных обществ и союзов и надзора за их деятельностью», № 36-а от 22 ноября 1930 г. Москва, 1930. С. 531.

[5] Бюллетень НКВД «Об установлении цели общества и союза», № 282 от 8 сентября 1922 г. Москва, 1922. С. 282

[6] Творческие Союзы в СССР. Москва, 1970. С. 29.

[7] Шаповал Ю. Україна XX століття: Особи та події в контексті важкої історії. Київ, 2001. С. 19–35.

[8] Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / под ред.: В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва, 1977. С. 31.

[9] Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов / под ред.: В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва, 1977. С. 31.

як передовий рубіж ідеології» була прийнята без суперечок. Тоталітарна система з усіма своїми поплічниками унеможливила і вихолостила навіть натяк на опозиційність лінії в мистецтві на взір тієї, що передувала протягом повоєнних часів.

Така «культурна» політика, безумовно, гальмувала творчий процес українського радянського зображального мистецтва, літератури та архітектури[1]. Країна нерівних можливостей сформувала й відповідну культуру. За В. Леніним, «у суспільстві, що базується на приватній власності, художник виробляє товари для ринку, він потребує покупців. Наша революція звільнила художника від гніту цих вельми прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в захисника і замовника»[2].

До середини 1920-х СРСР (за винятком Середньої Азії, де продовжували опір басмачі) був під більшовицьким контролем. Між 1924 і 1934 рр. закінчилась структуризація Союзу. Проте прагнення народів різних національностей до самовизначення залишалося постійною загрозою для стабільності держави. Сталін розумів і визнавав, що питання національних культур пов'язане з питанням політичної відданості Москві. Тому особлива увага приділялась визначенню самої природи неросійських культур у радянській державі[3].

У травні 1925 р. Сталін виголосив промову «Про політичні завдання університету народів Сходу», в якій сказав: «…Що таке національна культура? Як узгодити її з пролетарською культурою? Хіба не говорив Ленін ще до війни, що культур у нас дві – буржуазна і соціалістична, що лозунг національної культури є реакційний лозунг буржуазії, яка намагається отруїти свідомість трудящих отрутою націоналізму? Як узгодити будівництво національної культури, розвиток шкіл та курсів рідною мовою і створення кадрів з місцевих людей з будівництвом соціалізму, будівництвом пролетарської культури? Чи немає тут непереборної суперечності? Звичайно, немає! Ми будуємо пролетарську культуру. Це цілком вірно. Але вірно також і те, що пролетарська культура, соціалістична своїм змістом, набирає різних форм і способів виразу у різних народів, втягнених в соціалістичне будівництво, залежно від відмінності мови, побуту і т. д. Пролетарська за своїм змістом, національна за формою – така є та загальнолюдська культура, до якої йде соціалізм. Пролетарська культура не скасовує національної культури, а дає їй зміст. І навпаки, національна культура не скасовує пролетарської культури, а дає їй форму»[4]. Так, уперше в державних документах з'являється словосполучення «національне за формою». Це передусім стосувалося боротьби правлячої партії за мистецтво. Мистецтво Росії, України, Білорусії до уваги на XVI з'їзді партії взагалі не бралося.

«Національне за формою» їх не стосувалося. Упродовж наступних п'ятдесяти років це словосполучення використовувалося мистецтвознавцями держави без розуміння його первісного завдання, поставленого ще Й. Сталіним.

Це визначення було співзвучне з партійним рішенням цього року щодо художньої літератури, в якому також підкреслювалось поєднання революційного змісту із свободою форми. Ідея конкретизувалася Сталіним у 1930 р. на тому ж XVI партійному з'їзді, коли він сказав: «Що таке культура під час диктатури пролетаріату? Це культура соціалістична за своїм змістом і національна за формою»[5]. Отже, ця формула культури – «соціалістична за змістом, національна за формою» – повинна була стати основним принципом культурної політики стосовно неросійських народів на всій території Радянського Союзу. Хоча в різні часи це тлумачилося партією в різний спосіб.

З двох європейських республік – України і Білорусії – Україна мала значно яскравіший мистецький світ. 1926 р. у Києві почалося суперництво між двома основними мистецькими угрупованнями: АХЧУ (Асоціація митців Червоної України), яка підтримувала гасла та декларації АХРР (Асоціація художників революційної Росії), лідером якої був Федір Кричевський, і АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), де значний вплив мав художник Михайло Бойчук, який створював фрески і малюнки в стилі, навіяному старим сакральним та наївним мистецтвом. Колектив учнів і однодумців Михайла Бойчука став відомим як

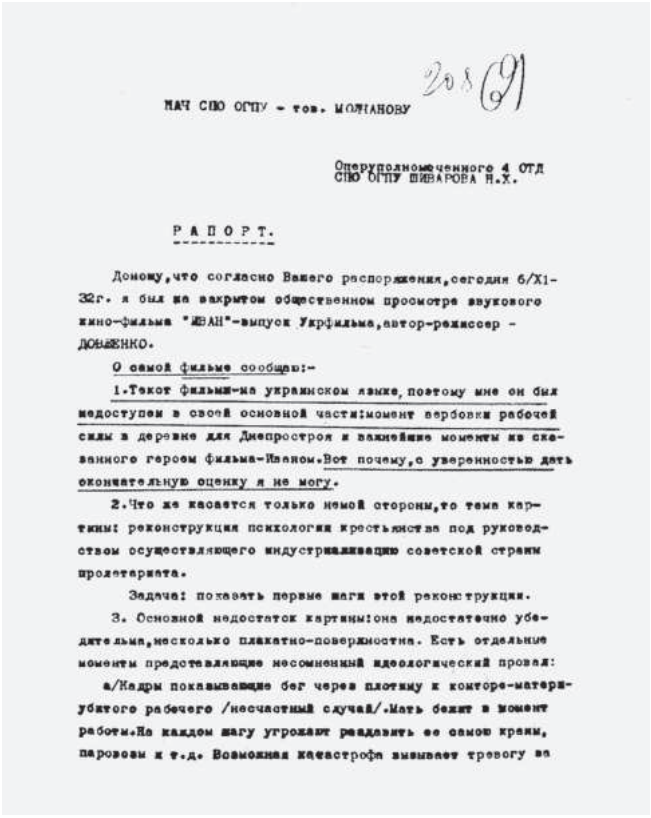
[1] Єжов В., Пучков А. Сучасна архітектура радянської доби (1917–1941 рр.). Київ, 1998. С. 31.

[2] Ленін В. Повне зібрання творів : у 55 т. Київ, 1970. Т. 12. С. 539.

[3] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. C. 148.

[4] Сталін Й. Про політичні завдання Університету народів Сходу (Промова на зборах студентів КУТС. 18 травня 1925 р.). *Твори* : у 13 т. Київ, 1948. Т. 7. С. 415.

[5] Сталін Й. Політичний звіт на XVI з'їзді ЦК ВКП(б). *Твори* : у 13 т. Київ, 1948. Т. 12. С. 204.



НАЧ СПО ОГПУ - тов. МОЛЧАНОВУ

Оперуполномоченного 4 ОТД
СПО ОГПУ ШИВАРОВА Н.Х.

Р А П О Р Т.

Доношу, что согласно Вашего распоряжения, сегодня 6/XI-32г. я был на закрытом общественном просмотре звукового кино-фильма "ИВАН"-выпуск Укрфильма, автор-режиссер - ДОВЖЕНКО.

О самой фильме сообщаю:-

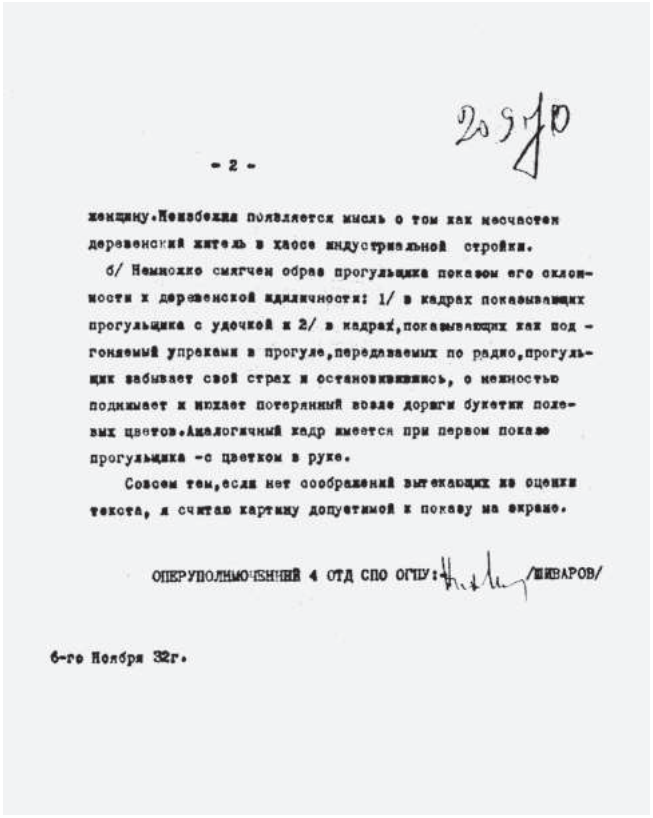
1. Текст фильмы-на украинском языке, поэтому мне он был недоступен в своей основной части: момент вербовки рабочей силы в деревне для Днепростроя и важнейшие моменты из сказанного героем фильма-Иваном. Вот почему, о уверенностью дать окончательную оценку я не могу.

2. Что же касается только немой стороны, то тема картины: реконструкция психологии крестьянства под руководством осуществляющего индустриализацию советской страны пролетариата.

Задача: показать первые шаги этой реконструкции.

3. Основной недостаток картины: она недостаточно убедительна, несколько плакатно-поверхностна. Есть отдельные моменты представляющие несомненный идеологический провал:

а/ Кадры показывающие бег через плотину к конторе-матери убитого рабочего /несчастный случай/. Мать бежит в момент работы. На каждом шагу угрожают раздавить ее самой кранн, паровозы и т.д. Возможная катастрофа вызывает тревогу за



- 2 -

женщину. Невольно появляется мысль о том как несчастен деревенский житель в хаосе индустриальной стройки.

б/ Немножко смягчен образ прогульщика показом его склонности к деревенской идиличности: 1/ в кадрах показывающих прогульщика с удочкой и 2/ в кадрах, показывающих как под - гоняемый упреками в прогуле, передаваемых по радио, прогульщик забывает свой страх и остановившись, с нежностью поднимает и нюхает потерянный возле дороги букетик полевых цветов. Аналогичный кадр имеется при первом показе прогульщика -с цветком в руке.

Совсем тем, если нет соображений вытекающих из оценки текста, я считаю картину допустимой к показу на экране.

ОПЕРУПОЛНОМОЧЕННЫЙ 4 ОТД СПО ОГПУ: /ШИВАРОВ/

6-го Ноября 32г.

Рапорт оперуповноваженого ДПУ УРСР про враження після закритого громадського перегляду звукового кінофільму «Іван». 6 листопада 1932 р. ЦДАЛМУ: ф. 1196, оп. 2, спр. 5

«бойчукісти»[1]. Інші значні групи – це мистецьке товариство Костанді, яке базувалося в Одесі, складалося з художників-реалістів і проіснувало до 1929 р., ОСМУ, або ж, як його ще називають, ТСХУ (Товариство сучасних художників України), яке було утворене в 1927 р. як окрема гілка АРМУ, лідером якого став футурист В. Пальмов[2].

У Білорусії мистецьке життя сконцентрувалося у Вітебську. Тут працювала Народна мистецька школа (раніше нею керував М. Шагал, потім – К. Малевич). Заклад було перейменовано в 1923 р. на Вітебський технікум мистецтва. На відміну від України з її потужним викладацьким складом, проблеми художнього закладу Білорусії одразу далися взнаки. Валентин Волков, який жив у Білорусії з 1919 р., був найздібнішим реалістом серед відносно слабкого контингенту. В 1920-х рр. він створив серію малюнків на революційну тему. З 1921 р. регулярно почали проходити виставки в Мінську, який став столицею республіки. Загалом мистецьке життя Білорусії було не таким насиченим і яскравим, як в Україні, багато художників-початківців поїхали до Москви, Ленінграда чи Києва на навчання. Перша мистецька організація художників була утворена лише в 1927 р. і не мала чіткої програми. Можливо, саме це і врятувало білоруських митців від масового терору наступних десяти років.

Ідеологічна боротьба в мистецтві була характерною рисою для Москви, Ленінграда, значною мірою для Києва[3].

Найбільша мистецька подія в країні – ювілейна виставка мистецтва народів СРСР у 1927 р. в Москві – була присвячена десятій річниці революції. Вона мала два розділи – зображальне мистецтво та декоративне. Критики визнали найбільш значущими експозиції України і Грузії. Я. Тугендхольд відзначив посмертну виставку картин Н. Піросмані як найбільш привабливу в грузинській експозиції. У своєму відомому дослідженні національних коренів мистецтва[4] він звернув увагу також на ворожість М. Гуді-

[1] Голубець О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспективи XX століття. *Мистецтвознавство'2000* : наук. зб. Львів, 2001. С. 17–35.

[2] Криволапов М. Крізь роки: Спілка художників України. Сторінки історії. Київ, 1988. С. 8–10.

[3] Искусство и идеологическая работа / Ю. А. Лукин, В. А. Дмитриев, М. А. Грибанов и др. ; Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Москва, 1976.

[4] Тугендхольд Я. Искусство народов СССР. *Печать и революция*. Москва,1927. С. 46–58.

ашвілі до іранського мистецтва, вказав на захоплення бойчукістів українським сакральним мистецтвом, відзначив політику відродження національного оздоблення XI–XVII ст. художнім технікумом у Вітебську. Такі дослідження для ідентичності могли, звичайно, бути виправдані заголовком «соціалістичне за змістом, національне за формою», але вони також продемонстрували, що національний, патріотичний дух дозволив свободі, придушеній зусиллями Червоної армії, існувати в мистецтві[1]. Це було підкреслено лідером українського мистецького світу, головою АРМУ і ректором Київського художнього інституту, критиком І. Вроною. Він різко проводив свою патріотичну лінію, допомагаючи бойчукістам, які створили свою специфічну мистецьку школу. АХЧУ він дорікав у тому, що об'єднання є республіканським еквівалентом АХРР і «намагається відродити в Україні дореволюційну гегемонію російського мистецтва»[2].

Таким чином, політика була скерована на те, щоб не лише підкорити, але й примусити мистецтво служити державі, здевальвувавши художню якість жанрів. Натомість літературна розповідь у живописі, графіці, плакаті, скульптурі доби 1930-х виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний образ[3]. Об'єднання політики з ідеологією призвело до народження раніше не баченого мистецтва. Цей феномен не має конкретної адреси, бо схожі мистецькі процеси відбудуться одночасно в різних місцях і в різних країнах з принципово іншими мистецькими традиціями, соціальними системами, віросповіданням і географічним розташуванням[4].

* * *

Між тридцятими й вісімдесятими роками минулого сторіччя в Україні, як і на всій іншій території СРСР, панував принципово новий вид мистецтва, окреслений як соціалістичний реалізм. Цей напрям був винайдений і запрограмований зовсім не митцями, а тодішніми політиками, і штучно втілений у творче життя держави[5].

Треба віддати належне тому, що не вся номенклатура СРСР негативно ставилася до культури і мистецтва. А. Луначарський, не погоджуючись із завідувачем художнього відділу Наркомосу Р. Пельше, говорив: «Я є рішучий ворог такого роду твердої політики, яка стала б свого роду комуністичною аракчеївщиною… Вводити командування мистецтвом з Наркомосу я не маю наміру і завжди буду проти цього»[6]. Незгода з магістральною лінією коштувала наркому кар'єри.

Термін «соціалістичний реалізм» вперше з'являється 25 травня 1932 р. на сторінках «Літературної газети», а через кілька місяців його принципи були запропоновані як головні для всього радянського мистецтва[7]. Напівбайки, напівлегенди ще до війни розповідали про народження терміна. Майже завжди згадувалась неформальна зустріч творчої інтелігенції – О. Герасимова, І. Бродського, Є. Кацмана (різні джерела описують різну кількість присутніх) та Й. Сталіна, К. Ворошилова. Були також «…інтригуючі розмови про пізнє застілля на квартирі у Горького, коли тов. Сталін начебто і охрестив вперше знайдений творчий метод його сьогоднішнім іменем»[8]. Про зустріч художників з вождями можна прочитати в мемуарах І. Бродського, у листуванні Є. Кацмана[9]. Ім'я конкретного винахідника словосполучення, якому судилося увійти у світову історію, досі невідоме. Існують думки, гіпотези і припущення, що це винахід А. Жданова, М. Горького чи навіть самого Й. Сталіна. Явної ж помилки тут немає, проте піонерство ідеї безперечне. Адже «соціалістичний» від «соціум» міг належати будь-якій державі, «реалізм» як поняття, як назва зображуваного сягав у сиву давнину. Академічне реальне, або натурне, відображення в пластичних мистецтвах і літературі було і залишається у всьому світі найзрозумілішим для народних мас, а в Радянському Союзі

[1] Морозов А. Конец утопии. Москва, 1995. С. 125.

[2] Критерии и суждения в искусствознании : сб. ст. / Совет. нац. секция Междунар. ассоц. художеств. критиков ; редкол.: В. М. Полевой и др. Москва, 1986. С. 213.

[3] Недошивин Г. Очерки теории искусства: вопросы искусства социалистического реализма. Москва, 1953. С. 250.

[4] Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 134–145.

[5] Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр XX століття*. Київ, 2003. С. 276–321.

[6] Луначарский А. Воспоминания и впечатления. Москва, 1968.

[7] Роготченко О. Національний за формою, соціалістичний за змістом. *МІСТ*. Київ, 2003. Вип. 1. С. 147–162.

[8] Манин В. История из истории. *Творчество*. 1989. № 7 (3). С. 12–15.

[9] Манин В. История из истории. *Творчество*. 1989. № 7 (3). С. 168.


ЗАМ НАРКОМА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СОЮЗА ССР

тов. БЕРИЯ Л.П.

Направляю донесение

Управления НКВД по Харьковской области

об антисоветских настроениях

кино-режиссера ДОВЖЕНКО.

4 отдел 1 упр НКВД СССР
Получено 9 СЕН 193
33563

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СОЮЗА
КОМИССАР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ 1 РАНГА

15 сентября 1938 года

Лист українського відділення НКВС до Л. Берії
з резолюцією Б. Кобулову. 1938 р.

це стосувалося ще й трудової інтелігенції. Дарма сперечаються вчені щодо терміна. Народився він зовсім не в Москві на квартирі пролетарського письменника, а у Словенії ще 1896 року, де один зі священників, який спостерігав за змінами в соціал-демократичній літературі, зазначив, що «відбувається народження не просто соціального, а "соціалістичного реалізму"»[1].

Соціалістичний реалізм як метод було проголошено на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників[2]. Так були продемонстровані майбутні принципи тоталітарної культури – культ вождя, що після святкування 50-річчя Й. Сталіна набирав загрозливих масштабів, і однодумність у висвітленні будь-яких рішень. Результатом з'їзду стала сформована художня ідеологія, а не лише головний творчий художній метод радянського мистецтва, як спочатку сподівалися. І ще один аспект, мало згадуваний у дослідженнях періоду, ставив проголошений метод у ранг священної недоторканності. Соцреалізм народився як інструмент класової боротьби. У чиїх руках він опинявся, тому і служив. Можливо, одним із перших це зрозумів Горький у боротьбі зі своїми опонентами. Голова Спілки радянських письменників боровся з модерністами в мистецтві, а період 1907–1917 назвав «самым позорным в истории русской интеллигенции»[3].

Вселенська ідея соцреалізму у величезному СРСР мала опиратися на міжнародний досвід (скажімо, на такий, як інтернаціонал у політиці) й особливо утверджуватися творчістю попередніх (нерадянських) прогресивних художників, культурних діячів. Предтечею її перемоги, таким чином, ставали неіснуючі, вигадані передумови культурної революції та її головного досягнення – утвердженого соцреалізму, що сприймався вже не лише як метод, а як спосіб життя мистецького соціуму[4]. Розпочата в 1930-х рр. у всьому СРСР, зокрема і в Києві, боротьба з музейними колекціями, що залишилися державі у спадок від старих хазяїв, є прикладом розгорнутої агітації на підтримку й утвердження нової культури на державному рівні. Музей як храм з самого початку не сприймала комуністична влада, адже «новому» глядачеві не потрібна була історія попередніх поколінь. Новий пролетарський ідеал мусив бути несхожим на ідеали минулих епох. «Є принципова різниця між ідеологією фрондуючої групи або партії і начебто тією ж ідеологією, але коли вона прийняла державний статус. Зосередження влади в одних руках, в руках більшовицької партії, докорінно змінило зміст і раціоналізму, і емпіризму, й утилітаризму»[5]. Метою комуністичної ідеології стало переорієнтування всієї культури на громадську практику. В цьому разі не виникало потреби інтеграції в стару культуру, порушувався зв'язок поколінь у мистецтві і, що найсуттєвіше, відкривався шлях до офіційного руйнування попередніх досягнень. За знищення старої культури виступала переважна більшість правлячої верхівки. «Важкі» (за Ю. Шаповалом) 1930-ті рр. почалися

[1] Соцреалистический канон. СПб, 2000. С. 114.

[2] Разумный В. О партийности искусства. Полемические очерки. Москва, 1971. С. 67.

[3] Горький М. Сочинения : в 30 т. Москва, 1953. Т. 27. С. 296.

[4] Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 109–118.

[5] Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 117.

з руйнації храмових споруд і будівництва нової архітектури саме на місці знищеного, зрозуміло, не через брак будівельних майданчиків.

Традиційна марксистська теорія оцінювала минулу культуру як культуру панівних класів, «мистецтво поміщиків-кріпосників», «мистецтво імперіалістичної епохи»[1]. Для виправдання знищеного (у переважній більшості культового будівництва), а ще більше для виправдання залишеного владою висувалася теорія, що все мистецтво завжди належало пригніченим верствам населення і було незаконно присвоєне панівними класами, хоч має належати народу. Політичний хід був дотепним, грамотним і влучним. Резиденції, що здобули нових власників, і партійні новобудови ставали виправданими. Уся попередня культурна діяльність людства була визнана передумовами до новітньої суперкультури нового типу, тобто соціалістичного реалізму (в цьому разі в архітектурі та містобудуванні)[2]. Прикладом може слугувати полеміка, що розгорнулася в Києві ще 1932 р. з приводу майбутнього будівництва Пролетарського парку культури на схилах Дніпра (замість наявних на той час ще дореволюційних Палацового та Маріїнського). 21 квітня 1932-го відбулася нарада партійних, профспілкових, громадських організацій із залученням музейних та клубних працівників.

Від інтелігенції серед інших були присутні архітектори В. Риков та В. Кричевський, режисер О. Довженко. Нагадаємо думку Олександра Петровича Довженка у виступі спочатку на міській конференції, а потім у газеті: «Я думаю, що при розв'язанні проблеми будівництва парку культури Михайлівський монастир попроситься «уйти», він оджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть, що ці стіни кому-небудь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то побудова парку дасть належний ефект»[3].

Після матеріалів у пресі та багаторазових виступів комуністичних ідеологів перед творчою інтелігенцією з втручанням у справу державних органів і найвищих посадових осіб потреби в особливій агітації в 1933 вже не було. «Теорія соцреалізму складалась з публічних висловів художників та критиків, які в цілому були солідарні: солідарність і була головним інституціональним та естетичним змістом нового мистецтва», – цілком слушно зауважить у книзі «Русское искусство XX века» московська дослідниця цього періоду Катерина Дьоготь. І далі: «…творчі спілки та соцреалізм були народжені не як феномени із специфічною програмою, але як тотальні та безальтернативні. Обидва проєкти, Спілка художників та соціалістичний реалізм (як і проєкт СРСР), будувались на презумпції консенсусу і структурно являли собою насильницький синтез. Кордони понять "соцреалізм" та "радянське мистецтво" збігалися»[4]. У московських мистецтвознавчих колах це поширена думка, хоча з багатьма критеріями такого твердження погодитися важко. Зрозуміле академічне мистецтво – головні засади соцреалізму – між тридцятими роками і Другою світовою війною практично одночасно розповсюдилося в країнах тоталітарних режимів. Щодо кількості та «якості» СРСР зовсім не був лідером такого зображального мистецтва ані в пластичних мистецтвах, ані в архітектурі[5]. Більш детально про це ми згадаємо далі.

Отже, у Радянському Союзі соціалістичний реалізм головним державним художнім методом було проголошено 30 серпня 1934 р. Цей день в історії можна вважати знаковим. Майже на 60 років запанувала тоталітарна доба, культ вождів, втручання в культуру каральних та партійних органів та беззаперечна однодумність у прийнятті та висвітленні будь-яких мистецьких проблем. З'їзд не лише виголосив, але й сформував нову художню ідеологію, стосовно застосування методу якої ніяких сумнівів уже не залишалося[6]. Власне, це вже ставало і не першочерговим, бо нагальнішим зазвучало питання не як намалювати фігуру чи образ, а як фізично залишитися живим у країні тотальних репресій, воєн і знищеної релігії. Тож досліджувати мистецтво цього періоду та робити висновки не можна, обходячи політичну ситуацію країни й місце митця в тодішньому соціумі. Лише в такий спосіб можна наблизитися до розуміння творчості переважної більшості українських художників радянського періоду та дати відповідь на цілу низку питань стосовно тем, образів, кольорових сполучень, технік виконання, тодішньої філософії та психології митця. А також у вивченні про-

[1] Соціологія : корот. енциклопед. слов. / уклад. В. Воловича. Київ, 1998. С. 590.

[2] Заболотный В. Тридцать лет советской архитектуры на Украине : доклад / Акад. архитектуры УССР. *Материалы к IV сессии.* Київ, 1948.

[3] Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ.* Київ, 2003. № 1. С. 79–82.

[4] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва, 2002. С. 54.

[5] Маркин Ю. Помпезная затея. *Декоратив. искусство СССР.* 1988. № 11. С. 2–6.

[6] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 5. Київ, 1967. С. 390–408.

цесу варто пам'ятати про ідеологію всієї держави і про технології утримування мас у покорі.

Перші твори літератури та мистецтва, революційно-пролетарські за своєю спрямованістю, з'являються в другій половині XIX ст. («Інтернаціонал» Е. Потьє, графіка Т. Стейнлена у Франції, живопис М. Касаткіна в Росії, О. Мурашка, О. Богомазова, В. Пальмова та ін. в Україні). Для соціалістичного реалізму пори його народження характерні твори, що відображають героїку революційної боротьби, особливо її діячів, а вже потім змальовують життя широких народних мас під впливом революційного руху. Зрозуміло, що класичне використання такого методу в другій половині двадцятих років XX ст. зумовило б тільки часткове здійснення поставленої мети. Саме звідси випливає принцип класової оцінки явищ навколишнього політичного життя, що повністю згодом виправдає злочини, пов'язані зі знищенням культури, науки, релігії, окремих стилів і напрямків, а також конкретних людей – представників угруповань чи спілок, яких не сприймала офіційна влада.

Зверталася вже увага на те, що «канали та форми соціально-політичного тиску, під який потрапляє мистецтво у 1920–1930-х, – специфічні. Зрозуміло, в кожному випадку насилля над творчою особою мало свою вищу санкцію у соціальній телеології революції, а подекуди і просто волі революційної влади. Вожді Революції ніколи не любили інтелігенцію»[1]. Висилка В. Леніним цвіту російської думки на «філософському пароплаві» 1922 р. і згодом у липні того самого року фактичне запровадження цензури з боку ВЦВК над усіма громадськими художніми заходами, інші подібні акції, звичайно, багаторазові висловлювання Ілліча свідчать про це так само красномовно, як і сталінські репресії. Улюблене посилання мистецьких критиків періоду боротьби з формалізмом на предтечу нового методу – передвижництво, за вдалим висловом Б. Лобановського, «…було відверто перебільшеним»[2]. Ідеолог нового методу М. Горький пропонує розділяти мистецький процес за гуманістичними принципами. Виникає два полюси споконвічних проблем: Любов – Ненависть. На перший погляд, нічого нового. Насправді все нове мистецтво підпорядковується двом модулям. Перший – любов до народу, партії, Й. Сталіна (далі М. Хрущова, Л. Брежнєва), до переможця соцзмагання, колгоспника, військового, спортсмена, трударя. Другий – ненависть. Ненависть до ворогів. Ворогом стає бракороб, куркуль, п'яниця, шпигун, колишній царський полковник, політв'язень, священник, митець-нереаліст тощо. Звідси беруть витоки принципи класовості в оцінках того, що відбувається навколо в громадському житті країни[3]. А згодом це стане виправданням і, ба більше, оспівуванням злочинів, пов'язаних з руйнуванням храмових споруд (Михайлівський Золотоверхий собор у Києві)[4], доносництва (П. Морозов), знищення окремих стилів в зображальному мистецтві (бойчукізм)[5] і художній літературі (М. Хвильовий, М. Драй-Хмара та ін.)[6]. Те, що політика державної влади, яка практично завжди є опозиціонером до мистецтва, зуміла підкорити зображальність і примусити її виконувати соціальне замовлення, сьогодні можна розцінювати як один з незрозумілих досі феноменів тоталітарних країн. Звичайно, страх за життя змушував підкоритися та працювати в канонах, запропонованих урядом. Тут йдеться не лише про СРСР. На початку 1930-х Гітлер розігнав, а фактично знищив Баухауз – найцікавіший архітектурний осередок-лабораторію тодішньої Європи – через нелюбов до архітекторів-євреїв[7]. Незрозумілим залишається інший феномен: опір митців-нереалістів практично припинився в 1932-му р. після масових арештів інтелігенції в Україні (в цей же час героїчний реалізм перемагає в Італії, Іспанії, Німеччині), а переважна більшість художників не лише цілком сприймає, але й сповідує академічні реалістичні засоби в побудові твору, композиційному вирішенні, кольоровому виконанні і, звичайно, у виборі сюжету. Виставки другої половини 1930-х у Москві й Києві свідчать про остаточну перемогу нового напрямку. За свідченням Лені Ріфеншталь, сотні (!) художників стояли в черзі до кабінету Гітлера з пропозиціями увічнення світлих образів[8]. Творчість митців Берліна, Москви, Києва, Харко-

[1] Кисунько В. Подмена. *Декоратив. искусство СССР.* 1989. № 11. С. 12–17.

[2] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу.* Київ, 1998. С. 14.

[3] Роготченко О. Національний за формою, соціалістичний за змістом. *МІСТ.* Київ, 2003. Вип. 1. С. 147–162.

[4] Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ.* Київ, 2003. № 1. С. 79–82.

[5] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. виставки / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 8.

[6] Дзюба І. Пастка. 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. Київ, 2003. С. 93.

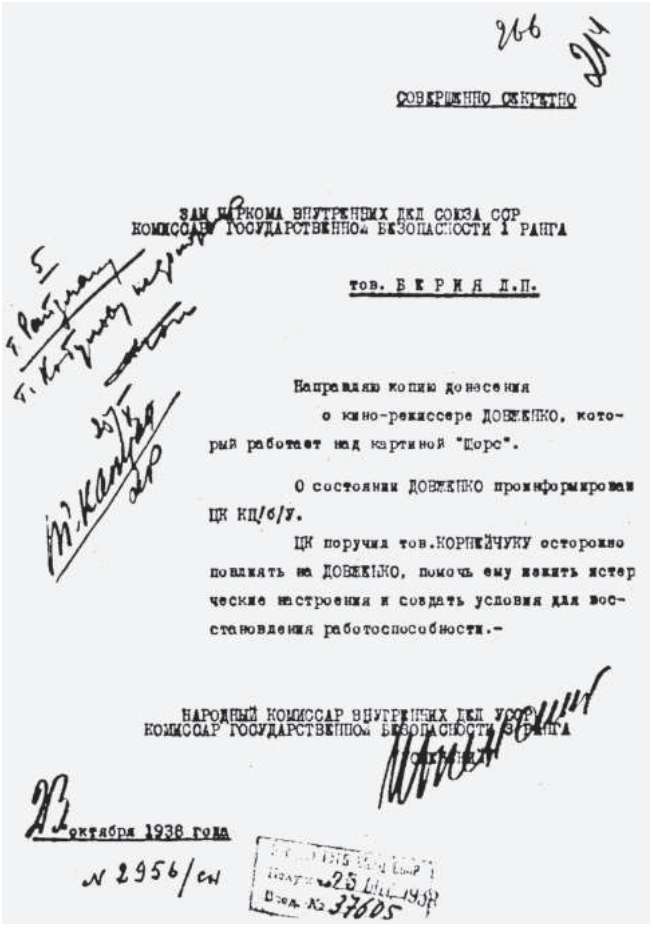
[7] Даниленко В. Дизайн. Харків, 2003. С. 18.

[8] Щелков К. Лени Рифеншталь. *Бульвар.* 2003. № 12. С. 6–7.

ва, Мадрида, Рима до самого початку Другої світової війни стає схожою між собою в магістральних напрямах[1]. Зрозуміле глядачеві зображення конкретного героя в конкретній дії для свідомості та підсвідомості пересічного німця, росіянина, українця чи італійця після страждань Першої світової війни, голоду, революційних заколотів, змін урядів та правлячих династій відіграло роль бажаного й очікуваного задоволення. В Німеччині – в образах кінних воїнів, в СРСР – в образах хліборобів, сталеварів, колгоспників, піонерів, комсомольців, дніпробудівців глядач бачив себе. Спорідненість смаків найбільш переконливо проявляється у довоєнному зображальному мистецтві.

Тогочасні засоби масової інформації – газети, радіо, а пізніше кіно – допомогли новому мистецтву стати своїм, зрозумілим. Насправді ж корегування мистецьких уподобань і настроїв відбувалося зовсім не так примітивно, як це може здатися з першого погляду чи доноситься до читача декотрими із сучасних теоретиків. Найбільш ґрунтовними є праці про згадуваний період колишнього радянського, а зараз німецького мистецтвознавця Бориса Гройса. Це його фантазії належить словосполучення «стиль Сталін»[2].

У центральних часописах СРСР – в Москві у «Правді», в Києві у «Правді України», «Радянській Україні», «Радянському слові», а практично в усіх газетах величезної держави – починаючи з 1930-х, майже в кожному номері поруч із шельмуванням ворогів народу з'являється інформація про державного діяча – більше Сталіна, а в союзних республіках – про першу чільну особу – Л. Кагановича, М. Хрущова, В. Молотова, у якій ідеться про ліричний бік персони. Вождь з дівчинкою, з колгоспниками, трударями[3]. (Як навмисне віддзеркалення дії в довоєнній Німеччині – Гітлер з дівчинкою, Гітлер з білочкою.) І обов'язковий лист до уряду чи до вождя особисто. Такий лист пишеться від імені трудового колективу або переможця колгоспного змагання. У такий спосіб розповідь про розстріл ворога народу нівелюється позитивним настроєм листа трударів, ба більше, створюється враження, що на прохання трудового колективу знищено пухлину на здоровому тілі нації, з'являється колективна причетність



СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО

ЗАМ. НАРКОМА ВНУТРЕННИХ ДЕЛ СОЮЗА ССР
КОМИССАРУ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ 1 РАНГА

тов. БЕРИЯ Л.П.

Направляю копию донесения о кино-режиссере ДОВЖЕНКО, который работает над картиной "Щорс".

О состоянии ДОВЖЕНКО проинформирован ЦК КП(б)У.

ЦК поручил тов.КОРНИЙЧУКУ осторожно повлиять на ДОВЖЕНКО, помочь ему изжить истерические настроения и создать условия для восстановления работоспособности.-

НАРОДНЫЙ КОМИССАР ВНУТРЕННИХ ДЕЛ УССР
КОМИССАР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ 3 РАНГА

23 октября 1938 года

№ 2956/сн

Лист українського відділення НКВС до Л. Берія. 1938 р.

до скоєного. (Цим прийомом через чверть століття дуже вдало будуть користуватися на Сході Мао Цзедун і Кім Ір Сен, а на Заході – Хрущов і особливо Брежнєв, тільки «персональна» участь яких у суспільній свідомості могла допомогти будувати залізниці, піднімати цілинні землі, збирати врожаї, видобувати корисні копалини.)[4]

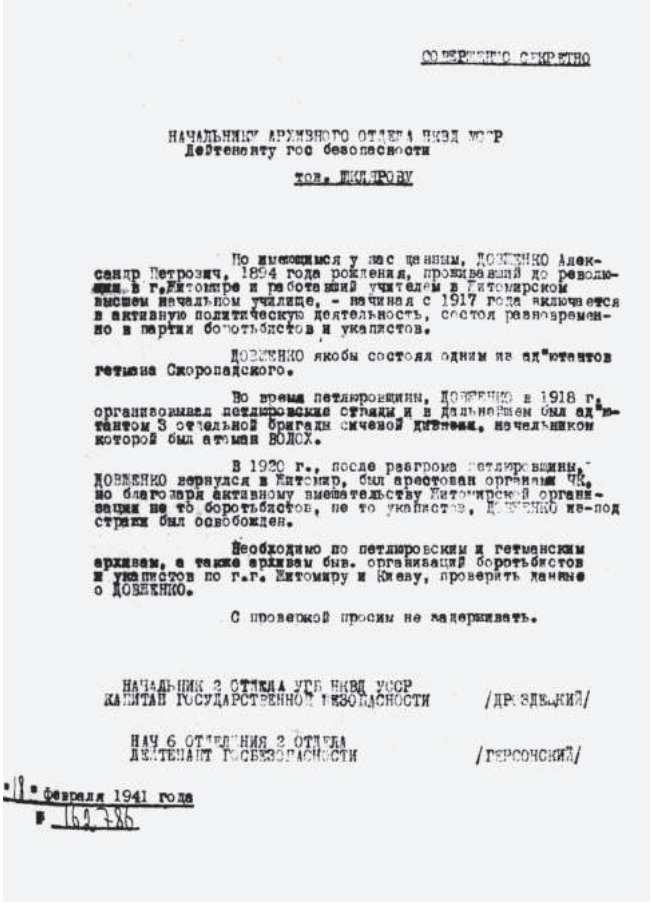
Загальновідомі факти вітчизняної історії в новій редакції, можливій після оприлюднення суворо засекречених архівних документів, набувають принципово іншого звучання, особливо в плані психологічної оцінки інтелектуала у тодішньому соціумі. Роль держави у формуванні світогляду та її впливу на утримання в покорі творчої інтелігенції набуває не бачених раніше рис. «Більше того, вжиті Сталіним заходи під час прийняття 1 п'ятирічного плану 1928 року, коли він мав майже повний контроль над партією, доводять, що перетворення класів на маси і, відповідно, викорінен-

[1] Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994.

[2] Гройс Б. Стиль Сталин: утопия и обмен. Москва, 1993.

[3] Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930–1950 рр. *Мистецтвознавство України :* зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 3. С. 274–282.

[4] Роготченко О. Національний за формою, соціалістичний за змістом. *МІСТ.* Київ, 2003. Вип. 1. С. 147–162.



СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО

НАЧАЛЬНИКУ АРХИВНОГО ОТДЕЛА НКВД УССР
Лейтенанту гос безопасности
тов. ПИЛЬРОВУ

По имеющимся у нас данным, ДОВЖЕНКО Александр Петрович, 1894 года рождения, проживавший до революции в г.Житомире и работавший учителем в Житомирском высшем начальном училище, - начиная с 1917 года включается в активную политическую деятельность, состоя равновременно в партии боротьбистов и укапистов.

ДОВЖЕНКО якобы состоял одним из адъютантов гетьмана Скоропадского.

Во время петлюровщины, ДОВЖЕНКО в 1918 г. организовывал петлюровские отряды и в дальнейшем был адъютантом 3 отдельной бригады сичевой дивизии, начальником которой был атаман ВОЛОХ.

В 1920 г., после разгрома петлюровщины, ДОВЖЕНКО вернулся в Житомир, был арестован органами ЧК, но благодаря активному вмешательству Житомирской организации не то боротьбистов, не то укапистов, ДОВЖЕНКО из-под стражи был освобожден.

Необходимо по петлюровским и гетьманским архивам, а также архивам быв. организаций боротьбистов и укапистов по г.г. Житомиру и Киеву, проверить данные о ДОВЖЕНКО.

С проверкой просим не задерживать.

НАЧАЛЬНИК 2 ОТДЕЛА УГБ НКВД УССР
КАПИТАН ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ /ДРОЗДЬКИЙ/

НАЧ.6 ОТДЕЛЕНИЯ 2 ОТДЕЛА
ЛЕЙТЕНАНТ ГОСБЕЗОПАСНОСТИ /ГЕРСОЧСКИЙ/

18 февраля 1941 года
№ 162/786

Лист Управління державної безпеки НКВС УРСР архівному відділу НКВС УРСР про перевірку біографічних даних О. Довженка періоду 1917–1920 рр. 18 лютого 1941 р. ЦДАЛМУ: ф. 1196, оп. 2, спр. 13

ня будь-якої групової солідарності є умовою sine qua non для тоталітарного панування»[1]. 2002 р. український читач зміг врешті ознайомитися в українському перекладі з однією з найбільш ґрунтовних праць, що досліджує феномен тоталітаризму. Це книга Ханни Арендт (1906–1975) «Джерела тоталітаризму»[2]. Авторка вважається чи не першим ученим-дослідником світового тоталітаризму. Ханна Арендт послідовно зіставляє дві форми тоталітаризму – націонал-соціалістську та інтернаціонал-більшовицьку. «Поєднуючи теоретико-структурний підхід з історико-генетичним, – пише в післямові до видання Леонід Фінберг, – Х. Арендт ґрунтовно розглядає головні джерела тоталітаризму – антисемітизм, що пройшов численні стадії розвитку, та імперіалізм, який витворив інший специфічний феномен XX ст. – натовп»[3]. З цим авторським баченням проблеми, на наш погляд, можна погодитися лише як з однією з можливих версій, бо, наприклад, 1930-ті рр. в Україні були відносно спокійними в питаннях антисемітизму, а під час зовсім не імперіалістичного, а радянського терору, під час розкуркулювання, колективізації й Голодомору «натовпом» стало саме корінне населення республіки. Жорстокий спалах антисемітизму – космополітизму 1947–1949 рр. і наступний – 1953–1956 рр., під жорна якого, крім єврейського населення, потрапили й інші нації,[4] став, скоріше за все, наслідком тоталітарної системи, а не її причиною.

Практично всі сучасні дослідники, характеризуючи 1930-ті, пов'язують тоталітарні країни і тоталітарні системи в єдине ціле щодо мети і методів її досягнення. Відома пророча фраза Гітлера (1935 р.), коли, маючи на увазі будівництво, що розгорнулось у Третьому рейху, він промовив: «І якщо врешті смерть замкне вуста останнього живого свідка… тоді почне говорити це каміння». Камені справді «заговорили» – «Не в Німеччині, де від них мало що залишилося, у колишньому Радянському Союзі. Архітектура сталінського часу ефективно реанімує зараз міф загального благоденства, виконуючи цим свою головну – пропагандистську функцію!»[5]. Третій рейх Гітлера проіснував 12 років. Це саме ті 12 років, які між початком 1930-х і перемогою СРСР у Другій світовій війні породили словосполучення «німецький фашизм» і «націонал-соціалізм німецького зразка». Порівняльна характеристика націонал-соціалізму німецького та соціалізму радянського як тоталітарного світу, що «…ним було охоплено значну частину Європи»,[6] все ж залишається без кінцевого висновку, а стосовно питань нищення національних еліт, культурного надбання, літератури, зображальних мистецтв, то тут і взагалі кожен з тоталітаризмів – німецький, італійський, іспанський, російський і український – мав свої «стильові» ознаки і був схожим лише в магістральних напрямках. У боротьбі за інтелігенцію фашизм і націонал-соціалізм, вочевидь, програвали більшовизму. Однак розповсю-

[1] Арендт Х. Джерела тоталітаризму. Київ, 2002. С. 312.

[2] Арендт Х. Джерела тоталітаризму. Київ, 2002.

[3] Фінберг Л. Попередження Ханни Арендт (Передмова до книги «Джерела тоталітаризму»). Київ, 2002. С. 6–8.

[4] Запис розмови з В. Микитою. Київ, 6 травня 2003 р. Фонотека О. Роготченка. Касета 1/1.

[5] Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. Київ, 2001. С. 114.

[6] Фінберг Л. Попередження Ханни Арендт (Передмова до книги «Джерела тоталітаризму»). Київ, 2002. С. 8.

джені уявлення, ніби їхні відносини з інтелігенцією характеризуються лише взаємною ворожістю й очужінням, є надто спрощеними. Досить згадати такі імена, як Ф. Марінетті, Д'Анунціо, Е. Паунд, К. Гамсун, Г. Бьоль та ін. Знаменита фраза «коли я чую слово "культура", я хапаюсь за револьвер», яку вперто приписують то Гітлеру, то Геббельсу, то Герінгу, насправді належить одному з персонажів п'єси нацистського драматурга Г. Йоста і стосується тієї культури, якої нацизм не приймав», – читаємо в книзі «Пастка» Івана Дзюби[1]. Німці спалювали книжки, організовували виставки «Дегенеративного мистецтва» і, ведучи могутню пропаганду, знищували переважно чужих митців і діячів культури, озброївшись громадською думкою. Більшість архітекторів неарійського походження, що працювали в Баухаузі, мали змогу виїхати з країни після його закриття. «Без сумніву, та обставина, що тоталітарне правління, попри свій явно злочинний характер, спирається на масову підтримку, викликає велике занепокоєння. Тому не дивно, що вчені, а також державні діячі нерідко відмовляються визнавати цей факт», – пише 1949 р. у передмові до «Джерел тоталітаризму» Ханна Арендт[2]. Б. Муссоліні мало що тямив у мистецтві. Переслідувані його режимом діячі культури здебільшого мали нетрадиційну сексуальну орієнтацію, що не подобалося італійському лідеру 1930-х. У Росії було репресовано чимало митців, але їхня частка в зіставленні з тими, що залишалися на волі, не йде в жодне порівняння з кількістю української творчої інтелігенції, фізично винищеної в 1932–1941 рр. Отже, сумний висновок підтверджує, що тоталітарний режим, де б він не зародився, у Китаї чи в Іспанії, обов'язково нищить культуру. Але лише український тоталітаризм практично винищив національну культуру держави (республіки), в деяких випадках – до ста відсотків. Так, наприклад, після 1930-х в Україні майже повністю зникло художнє ковальство і творче ювелірне мистецтво як такі види художньої творчості, що обслуговували панівні класи до жовтневого заколоту 1917 р.[3]

Для остаточної внутрішньої перемоги та знищення протистояння в партії радянському керівництву знадобилося два десятиліття. Лише наприкінці двадцятих Кремль зумів приступити до будівництва того суспільства, яке вимальовувалось як соціалістичне, але насправді ніколи таким і не стало. Дуже короткий період з 1928-го до 1940-го сформував остаточну перемогу радянського суспільства в одній «окремо взятій державі». 1928-го року ще не було культу особи Йосипа Сталіна. Початком «культу особи» доцільно вважати 21 грудня 1929 р. – п'ятдесятилітній ювілей Й. Сталіна. Саме 21 грудня головні центральні газети надрукували спеціально підібрані й добре продумані замовником статті. Центральний орган ВКП(б) «Правда» цього дня вийшла одразу з кількома матеріалами – «Керманич більшовизму» М. Калініна та «Залізний солдат ленінської гвардії» А. Мікояна, К. Ворошилов підписався під панегіриком «Сталін і Червона Армія», С. Орджонікідзе під «Твердокам'яний більшовик». Знаковою стала публікація А. Бубнова «Ленінець, організатор, вождь». Таким чином, означення «вождь» перейшло від Леніна до Сталіна, а вся країна дізналася, хто такий Йосип Віссаріонович. Мине лише кілька місяців, і вже з літа 1929 р. відкрито стане декларуватися «революція зверху». Культ вождя переріс у вищу стадію – репресії, з яких і почався наступний 1930-й рік[4]. Терор у країні був і раніше, щоправда, у набагато меншій мірі. Засобом державного керівництва він стає з початку тридцятих. «Якщо ворог не здається, його знищують», – слова зі статті в «Правді» від 15 листопада 1930 року. Страшний цей вираз належить першому пролетарському письменнику М. Горькому (цитуємо за книгою М. Геллера і О. Некрича «Утопія при владі»)[5]. Саме цій фразі судилося стати пророчою на наступні десять років мирного життя, п'ять немирного і ще на чотири десятиліття, що минули після воєнних лихоліть.

З 1930-го до 1960-го радянська Україна пережила боротьбу з куркульством, колективізацію першу і другу, голод, Голодомор, культурну революцію, великий терор 1937–1938 рр., культ особи, початок війни, окупацію, державну зраду, боротьбу з українськими буржуазними націоналістами, з космополітами, з імпресіонізмом та формалізмом. Наша мета – розповісти докладніше про етапи знищення сталінським режимом української культури, бо кожен з вищезгаданих

[1] Дзюба І. Пастка. 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. Київ, 2003. С. 87.

[2] Арендт Х. Джерела тоталітаризму. Київ, 2002.

[3] Рубан В. Василь Кричевський і українська художня культура XX століття. Київ, 2004. С. 31–40.

[4] Литвин В. Україна: доба війн і революцій (1921–1938). Київ, 2003. С. 213.

[5] Геллер М., Некрич А. Утопия у власти. Москва, 2000.

періодів мав конкретний вплив на спотворення розвитку мистецтва держави.

Як ішлося в дослідженні раніше, 1920-ті рр. в Україні, особливо їхня друга половина, увійшли в історію загальним піднесенням культури, серед якої література й зображальні мистецтва в кількості та якості народжених шедеврів могли змагатися з будь-якою розвиненою державою світу. Одним із пояснень такого бурхливого злету українського культурного феномену 1920-х може слугувати українізація[1]. Відомий український критик і перекладач Микола Зеров винайшов небачений раніше напрямок – неокласицизм, який врешті став могильником філософії, теорії та практики пролеткульту – магістрального мистецького культурного спрямування періоду. Як наслідок боротьби напрямків у культурному середовищі країни виникає чимало творчих угруповань. В літературі це такі, як «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ» та ін., у театрі – «Березіль», в зображальних мистецтвах – АРМУ, АХЧУ, УМО, «Жовтень», ВУФХО, ВУАПМИТ[2]. Велика кількість угруповань, творчих напрямків й уподобань в зображальності свідчила про розвинену інфраструктуру мистецького соціуму держави.

Тридцяті роки почалися із застрашування. Роз'яснення з'явилося в пресі 21 січня 1930 р. – в газеті «Красная звезда». Це був розлогий текст про куркуля, якого треба ліквідувати як клас. Хоча ні за кількістю, ані за політичною силою куркульство (заможне селянство) класом не було. Генофонд селянина-трударя нищився заради політичної авантюри. Цей факт стає ключем до розуміння багатьох інших наступних дій влади, коли політична гра формувала ситуацію, що народжувалася лише через деякий час, а її початок міг логічно ніяк не пов'язуватись із бажаним закінченням. Сьогодні важливо не забувати, чиїми ж руками проводилося розкуркулення. Як відомо, «механізм кампанії розкуркулювання був опрацьований політбюро ЦК на чолі з В. Молотовим»[3]. Знищення 3–5% сільського населення, нехай і найкращого, було сприйняте владою як цілком логічне задля «світлого майбутнього». Після успіху в боротьбі з куркульством уряд наразився на народний опір і змушений був відступити. 10 березня 1930 р. Сталін розміщує статтю «Запаморочення від успіхів» у «Правді». Головна ідея публікації могла бути запозичена з доповідної П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом і в якій українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію[4]. У березні того самого року ЦК ВКП(б) ухвалює постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі». Іншими словами, це був урок партійній номенклатурі, що не впоралася з народними масами. Постраждало дрібне керівництво. Але ж і висновки були зроблені. Відтоді загострена боротьба партії з народом набуває інтелектуальних ознак. Для нашого дослідження ця постанова цікава тим, що вона демонструє цілковиту залежність будь-якої дії в тодішньому соціумі від ЦК Компартії. Це особливо важливо зрозуміти з огляду на те, що життя в СРСР і УРСР, у тому числі й творче, вже було повністю кероване диктатурою, що остаточно перемогла, і наступна постанова «Про літературно-художні організації» від 23 квітня 1932 р. буде нести в собі стовідсоткову незаперечуваність шляхам мистецтва, окресленим «згори». Вона зобов'яже перебудувати все культурне життя з погляду єдиного правильного напряму в мистецтві – соціалістичного реалізму.

Жонглювання ставало нормальним явищем партійної номенклатури. На дрібних виконавців «провальних» акцій в Україні за московською вказівкою чекала жорстока розправа[5].

Перша колективізація через опір місцевого населення провалилася до 1 жовтня 1930 року, але вона стала предтечею ще більш страшного лиха – другої колективізації та її останнього акорду – спровокованого голоду. Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні Голодомору 1932–1933 рр.[6] Насправді ж протиприродна смертність в Україні протягом 1932 р. сягнула позначки 144 тисяч чоловік. Селяни гинули з голоду. Надвисокі плани оподаткування, як зараз це стало зрозумілим, стали відповіддю на провальну колективізацію і на небажання гуртуватися в колгоспи. Але найстрашніше було попереду.

---

[1] Горбачов Д. На карті українського авангарду. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ, 2000. С. 93–105.

[2] Криволапов М. Крізь роки: Спілка художників України. Сторінки історії. Київ, 1988. С. 8–10.

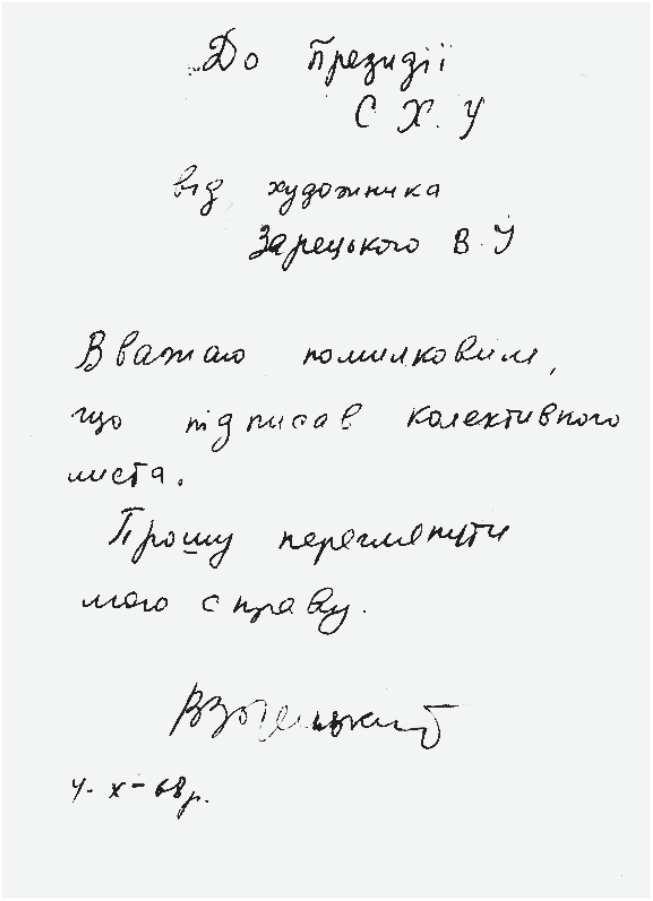
[3] Литвин В. Україна: доба війн і революцій (1921–1938). Київ, 2003. С. 207.

[4] Литвин В. Україна: доба війн і революцій (1921–1938). Київ, 2003. С. 207.

[5] Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам. Сборник документов за 50 лет. 1917–1967 гг. : в 5 т. Москва, 1967. Т. 2. С. 311.

[6] Литвин В. Україна: доба війн і революцій (1921–1938). Київ, 2003. С. 207.

1932 р. став третім роком колгоспного устрою та початком кризи колгоспного ладу в СРСР і, звичайно, в Україні. Короткостроковий великий кредит зарубіжжя за технічне устаткування, що прибуло до СРСР двома роками раніше, обернувся утворенням «чорної біржі» для Москви через загальну світову економічну кризу. Реалізація музейних скарбів і наступний за нею відкуп векселів у 1931–1932 рр. призупинили борг, але ненадовго. Наступною найбільш конвертованою валютою ставав хліб урожаю 1932 року. Український хліб. Вже із середини літа «боротися» за урожай в Україну прибули з Москви В. Молотов та Л. Каганович. Затверджені ЦК ВКП(б) в липні 1932 р. 356 млн пудів для України були непосильні. Незважаючи на п'ять голодуючих районів, Третя всеукраїнська партконференція ЦК ВКП(б) затверджує постанову «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 року». До червня 1932 р. Україна спромоглася зібрати 3 мільйони пудів. Шок у партійних органах тривав недовго, і уже 20 липня листом Сталіна до Кагановича й Молотова з патологічною жорстокістю виноситься вирок українському селянству: за саботаж – мінімум 10 років позбавлення волі, максимум – смертна кара. Наступна постанова ЦК КП(б)У в жовтні 1932-го «Про заходи по посиленню хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання в населення схованого хліба. Дві наступні постанови уряду узаконюють каральні заходи і вводять нове покарання для мирного населення – «натуральний штраф». Цей штраф став справжнім лихом, бо дозволяв забирати все, що знаходили продзагонівці. Наступним рішенням було зменшення норми хліба для міського населення. В містах поширювався міф про селянина, що не дає місту їжі. Прірва між верствами населення збільшувалася. 700 судово-слідчих бригад, що працювали в республіці, підтримували розбрат між класами. За останніми даними і документами, що відкрито у спецархівах, втрати від голоду 1932 і 1933 рр. становлять 5 млн чоловік[1].

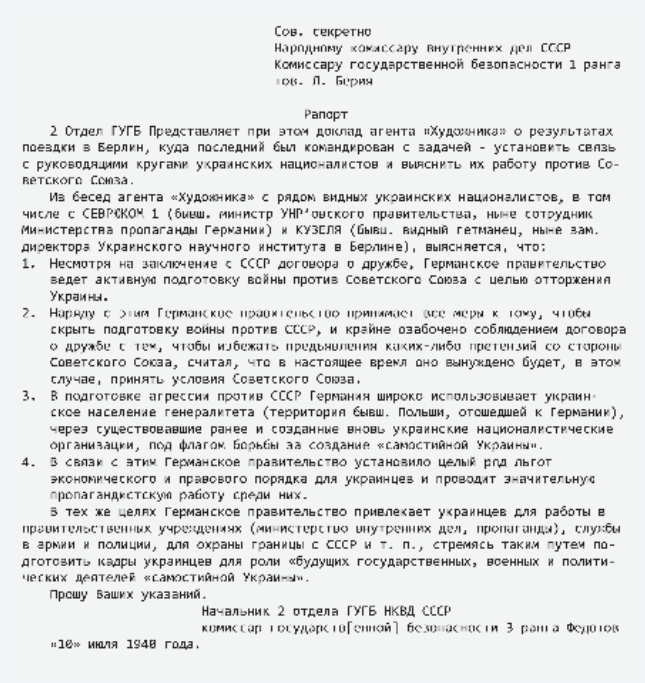

До Президії
С Х. У
від художника
Зарецького В. Й
Вважаю помилковим,
що підписав колективного
листа.
Прошу переглянути
мою справу.
В. Зарецький
4. х – 68 р.

Документ з особової справи члена НСХУ
В. Зарецького. Архів НСХУ

З січня 1933 року, після пленуму ЦК ВКП(б), на якому критикуються помилки в справі провальної колективізації та незадовільної національної політики, керівні кадри радянської країни зміцнюються направленими в Україну Павлом Постишевим, Михайлом Хатаєвичем та Володимиром Балицьким, який одразу обіймає посаду Голови ГПУ, а наркомом внутрішніх справ стає Ізраїль Леплевський (до кінця 1937-го). З січня 1938-го його змінює Амаяк Кобулов, а Першим секретарем ЦК КП(б)У стає Микита Хрущов. З їхнім переїздом відбувається кадрова чистка в державних структурах і починається наступний – другий період масового терору, нищення села та національної інтелігенції, що триватиме до кінця 1935 року. 1936-й стане роком відносного спокою, щоб завершитися 1937-м – найстрашнішим періодом довоєнної вітчизняної історії. Саме на 1937–1938 рр. випадають жахливі злочини влади проти народу і його інтелігенції. В історію ці роки увійшли за назвою «Великий терор». Ні тоді, ні зараз не було і немає чіткого визначення мети кривавої акції. Донедавна (до відкриття в 1991 р. архівів ЦК ВКП(б)) роль Сталіна у знищенні української інтелігенції здавалася другорядною[2]. Тим паче побутувала

[1] Нікольський В. Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920-х – 1930-ті рр.). Іст.-стат. дослідж. Донецьк, 2003.

[2] Нікольський В. Репресивна діяльність органів державної безпеки СРСР в Україні (кінець 1920-х – 1930-ті рр.). Іст.-стат. дослідж. Донецьк, 2003.



Сов. секретно
Народному комиссару внутренних дел СССР
Комиссару государственной безопасности 1 ранга
тов. Л. Берия

Рапорт

2 Отдел ГУГБ Представляет при этом доклад агента «Художника» о результатах поездки в Берлин, куда последний был командирован с задачей - установить связь с руководящими кругами украинских националистов и выяснить их работу против Советского Союза.

Из бесед агента «Художника» с рядом видных украинских националистов, в том числе с СЕВРЮКОМ 1 (бывш. министр УНР'овского правительства, ныне сотрудник Министерства пропаганды Германии) и КУЗЕЛЯ (бывш. видный гетманец, ныне зам. директора Украинского научного института в Берлине), выясняется, что:

1. Несмотря на заключение с СССР договора о дружбе, Германское правительство ведет активную подготовку войны против Советского Союза с целью отторжения Украины.
2. Наряду с этим Германское правительство принимает все меры к тому, чтобы скрыть подготовку войны против СССР, и крайне озабочено соблюдением договора о дружбе с тем, чтобы избежать предъявления каких-либо претензий со стороны Советского Союза, считая, что в настоящее время оно вынуждено будет, в этом случае, принять условия Советского Союза.
3. В подготовке агрессии против СССР Германия широко использовывает украинское население генералитета (территория бывш. Польши, отошедшей к Германии), через существовавшие ранее и созданные вновь украинские националистические организации, под флагом борьбы за создание «самостийной Украины».
4. В связи с этим Германское правительство установило целый ряд льгот экономического и правового порядка для украинцев и проводит значительную пропагандистскую работу среди них.

В тех же целях Германское правительство привлекает украинцев для работы в правительственных учреждениях (министерство внутренних дел, пропаганда), службы в армии и полиции, для охраны границы с СССР и т. п., стремясь таким путем подготовить кадры украинцев для роли «будущих государственных, военных и политических деятелей «самостийной Украины».

Прошу Ваших указаний.

Начальник 2 отдела ГУГБ НКВД СССР
комиссар государственной безопасности 3 ранга Федотов

«10» июля 1940 года.

ГДА СБ України.
Ф. 60. Спр. 88160. Т. 1. Арк. 137–138

думка, що ініціатором і виконавцем злодіянь залишалася місцева номенклатура. Зараз зрозуміло, що участь Сталіна була вирішальною. Український 1937-й почався 4 вересня 1926-го, «…коли заступник Голови ГПУ УРСР Карл Карлсон, помічник начальника Секретного відділу Ошер Абугов і начальник СВ Борис Козельський підписали службовий обіжчик під назвою "Про український сепаратизм". Цим секретним документом настанова на недовіру до української інтелігенції підсилюється новою тактикою – т. зв. "культурною роботою". Серед інших ворогів виокремлюється Українська Автокефальна Православна Церква – "могутній оплот націоналізму і чудове агітаційне знаряддя" та Всеукраїнська академія наук, яка "зібрала навколо себе компактну масу колишніх примітних діячів УНР"», – напише професор історії Ю. Шаповал в одній із перших вітчизняних розвідок, зробленій після відкриття заборонених справ[1]. Українська інтелігенція проходитиме у трьох найгучніших карних справах ще до Великого терору. Це «Спілка визволення України» (1929–1939), «Український національний центр» (1931–1932), «Українська військова організація» (1933) та багато інших.

2003 р. В. Нікольський проаналізував й оприлюднив статистику репресій: 1935–1936 рр. заарештовано 50 656 чоловік, 1937–1938 рр. – 265 669 чоловік, за 1939–1940 р. – близько 62 000. 62 відсотки в'язнів розстріляно[2]. 10 січня 1939 р. Сталін надіслав шифровку секретарям обкомів, ЦК національних Компартій, наркомам внутрішніх справ. У документі роз'яснювалось, що застосування фізичного впливу в практиці НКВС було допущено з 1937 р. з дозволу ЦК ВКП(б)[3]. Необхідно згадати про ту шкоду, яку заподіяла науці саме «ідеологічна» точка зору. Ці висновки стосуються української, тоді радянської, науки на теренах колишнього СРСР, бо критичні статті в московській пресі, критичні виступи на з'їздах чи партконференціях, де йшлося про зображальне мистецтво імперії, обов'язково підтримувалися українськими партократами, а всі вказівки чи побажання щодо жорстокого ставлення до митців та мистецтвознавців виконувалися бездоганно. Наявність однієї правлячої партії та її ідеології спотворила увесь розвиток культури держави і, звичайно, мистецтвознавства як складової частини[4].

У питаннях вивчення історичних процесів до 1917 р. неточностей і вільного трактування подій теоретиками мистецтва трапляється менше, бо існують аналоги досліджень серед науковців інших країн. Однозначно «правильними» були оцінки радянського мистецтвознавства, пов'язані з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз зображального мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі століть XIX–XX, набував насамперед політичного звучання. Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення й об'єктивне розуміння питання, абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення, для багатьох старших колег сьогодні залишилося неможливим[5]. Більше пощастило тій галузі мистецтвознавства, що вивчала народну твор-

[1] Шаповал Ю. Україна. XX століття: особи та події в контексті важкої історії. Київ, 2001. С. 558.

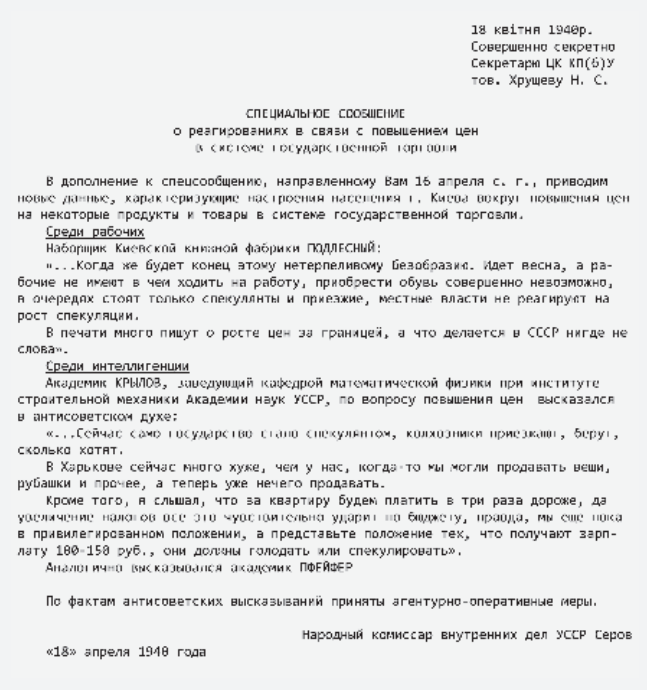
[2] Бюллетень НКВД «Об установлении цели общества и союза», № 282 от 8 сентября 1922 г. Москва, 1922.

[3] Шаповал Ю. Україна. XX століття: особи та події в контексті важкої історії. Київ, 2001. С. 590.

[4] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу.* Київ, 1998. С. 14.

[5] Литвин В. Україна: доба війн і революцій (1921–1938). Київ, 2003. С. 213.

чість[1]. З огляду на «ідеологічну правильність» тлумачення подій були зафіксовані й досліджені зразки вишивки, ткацтва, гончарства та багатьох інших різновидів народної творчості, осередків, майстрів, проблем. Ці безцінні надбання зберегли для майбутніх учених живий матеріал, знайдений і опрацьований фахівцями минулого. Бо, на превеликий жаль, багато чого з мистецтва залишилося тільки в спогадах, фотографіях, малюнках. Це стосується зруйнованої архітектури – храмів великих і малих, християнських церков, католицьких костьолів і каплиць, караїмських кенас, мусульманських мечетей, єврейських синагог, придорожніх знаків, усипальниць, молитовних домів, а також спалених бібліотек, розтрощених ікон і дерев'яної церковної скульптури, розбитих дзвонів – шедеврів ливарного мистецтва – і просто всього того, що не влаштовувало ідеологію влади. Потрібно віддати належне тим мистецтвознавцям, котрі в той чи інший спосіб (прикриваючись цитатами з Леніна – Сталіна і посилаючись на партійні документи) зафіксували, вивчили та донесли людству зразки знищеного[2]. Однак не можна зменшувати силу деяких «критичних» творів, наслідками яких ставали понівечені долі, знищені твори мистецтва, а подекуди роки заслань у сталінських, хрущовських та брежнєвських таборах. Першого березня 1936 р. в газеті «Правда», що розповсюджувалася по всіх куточках колишнього СРСР, з'явилася сумнозвісна стаття «О художниках-пачкунах». Матеріал був редакційний, тобто без конкретного підпису, але разом з тим всі знали, хто автор. За свідченням С. Маршака, анонімом був публіцист-мистецтвознавець Д. Заславський, який виконував соціальне замовлення панівної верхівки. Кінцева мета статті – ствердження методу соціалістичного реалізму. Звичайно, автор розумів, що паплюжить ні в чому не винних митців – росіянина В. Лебедєва й українця В. Конашевича, які ілюстрували знамениті дитячі вірші про перемогу над Дніпром, про хлопчика, що написав листа Ворошилову, та про народних героїв Дядю Стьопу та пожежника Кузьму. Директивна стаття була навмисно надрукована перед початком масових репресій серед інтелігенції. Спілки художників ще не існувало (в Україні Спілка з'явиться лише



18 квітня 1940р.
Совершенно секретно
Секретарю ЦК КП(б)У
тов. Хрущеву Н. С.

СПЕЦИАЛЬНОЕ СООБЩЕНИЕ
о реагированиях в связи с повышением цен
в системе государственной торговли

В дополнение к спецсообщению, направленному Вам 16 апреля с. г., приводим новые данные, характеризующие настроения населения г. Киева вокруг повышения цен на некоторые продукты и товары в системе государственной торговли.

Среди рабочих

Наборщик Киевской книжной фабрики ПОДЛЕСНЫЙ:

«...Когда же будет конец этому нетерпеливому безобразию. Идет весна, а рабочие не имеют в чем ходить на работу, приобрести обувь совершенно невозможно, в очередях стоят только спекулянты и приезжие, местные власти не реагируют на рост спекуляции.

В печати много пишут о росте цен за границей, а что делается в СССР нигде не слова».

Среди интеллигенции

Академик КРЫЛОВ, заведующий кафедрой математической физики при институте строительной механики Академии наук УССР, по вопросу повышения цен высказался в антисоветском духе:

«...Сейчас само государство стало спекулянтом, колхозники приезжают, берут, сколько хотят.

В Харькове сейчас много хуже, чем у нас, когда-то мы могли продавать вещи, рубашки и прочее, а теперь уже нечего продавать.

Кроме того, я слышал, что за квартиру будем платить в три раза дороже, да удорожание налогов все это существенно ударит по бюджету, правда, мы еще пока в привилегированном положении, а представьте положение тех, что получают зарплату 100-150 руб., они должны голодать или спекулировать».

Аналогично высказывался академик ПФЕЙФЕР

По фактам антисоветских высказываний приняты агентурно-оперативные меры.

Народный комиссар внутренних дел УССР Серов

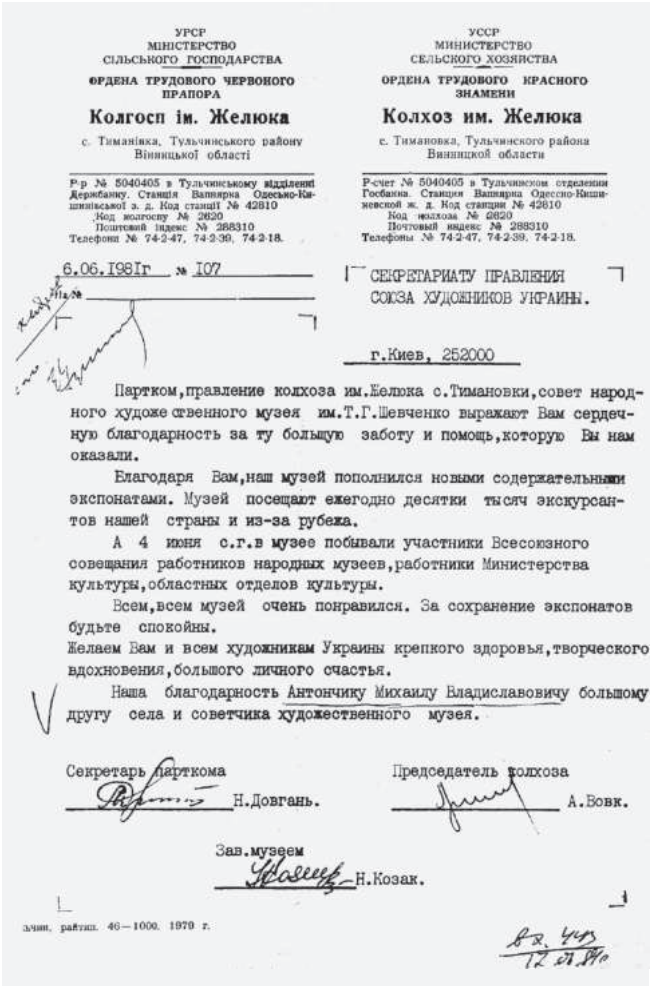
«18» апреля 1940 года

ГДА СБ України.
Ф. 16. Оп. 33 (1951 р.). Спр. 83. Арк. 133–137

1938-го), але всі митці одностайно заявили про свою підтримку позицій соціалістичного реалізму. Атмосферу Великого Страху було створено. Наступна хвиля наступу на мистецтвознавство поновилася в післявоєнні п'ятдесяті. Система брала реванш за статті І. Будника, І. Врони, В. Татліна, Л. Владича. Кампанія проти космополітизму почалася 1949 року. Головні звинувачення – «низькопоклонництво перед Заходом», оспівування формалізму та імпресіонізму. Знаковою фігурою несправедливості в Україні став Леонід Владич. Боротьба з космополітизмом у мистецтвознавстві, літературі, зображальному мистецтві не обов'язково вибирала жертвою єврея. Зарахованого до «підспівувачів космополітів» чекала партійна розправа. Із виступів на Шостому розширеному пленумі Спілки радянських художників України, що відбувся 17 травня 1949 р. в Києві, досить навести промову мистецтвознавця Я. Затенацького: «Во второй статье "За більшовицьку ідейність в українському зображальному мистецтві" А. С. Пащенко, критикуя мой доклад о графике на 8-й выставке, правильно указывает на ряд ошибочных положений. Однако он сам скромно умалчивает о своих порочных положениях в искусствоведении. Тов. Пащенко, например, весьма хвалит в газете порочное формалистическое произведение скульптора Муравина "Клятва". Мне кажется, что тов. Пащенко пора

[1] Селівачов М. Самодіяльна наука: за і проти. *МІСТ.* Київ, 2003. Вип. 1. С. 181–184.

[2] Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки): мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 121–126.



УРСР
МІНІСТЕРСТВО
СІЛЬСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА
ОРДЕНА ТРУДОВОГО ЧЕРВОНОГО ПРАПОРА
Колгосп ім. Желюка
с. Тимаківка, Тульчинського району
Вінницької області

Р/р № 5040405 в Тульчинському відділенні Держбанку. Станція Вапнярка Одесько-Кишинівської з. д. Код станції № 42810
Код колгоспу № 2620
Поштовий індекс № 288310
Телефони № 74-2-47, 74-2-39, 74-2-18.

УССР
МИНИСТЕРСТВО
СЕЛЬСКОГО ХОЗЯЙСТВА
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
Колхоз им. Желюка
с. Тимановка, Тульчинского района
Винницкой области

Р-счет № 5040405 в Тульчинском отделении Госбанка. Станция Вапнярка Одессно-Кишиневской ж. д. Код станции № 42810
Код колхоза № 2620
Почтовый индекс № 288310
Телефоны № 74-2-47, 74-2-39, 74-2-18.

6.06.1981г № 107

СЕКРЕТАРИАТУ ПРАВЛЕНИЯ
СОЮЗА ХУДОЖНИКОВ УКРАИНЫ.

г.Киев, 252000

Партком, правление колхоза им.Келюка с.Тимановки, совет народного художественного музея им.Т.Г.Шевченко выражают Вам сердечную благодарность за ту большую заботу и помощь, которую Вы нам оказали.

Благодаря Вам, наш музей пополнился новыми содержательными экспонатами. Музей посещают ежегодно десятки тысяч экскурсантов нашей страны и из-за рубежа.

А 4 июня с.г. в музее побывали участники Всесоюзного совещания работников народных музеев, работники Министерства культуры, областных отделов культуры.

Всем, всем музей очень понравился. За сохранение экспонатов будьте спокойны.

Желаем Вам и всем художникам Украины крепкого здоровья, творческого вдохновения, большого личного счастья.

Наша благодарность Антончику Михаилу Владиславовичу большому другу села и советчика художественного музея.

Секретарь парткома Н.Довгань.

Председатель колхоза А.Вовк.

Зав.музеем Н.Козак.

бы подвергнуть уничтожающей критике насквозь порочную вредную о нем монографию критика Владича, в которой имеет достаточное место все от низкопоклонства перед Западом до космополитизма и украинского буржуазного национализма. …Почему докладчик не указал на пропаганду импрессионизма в послевоенные годы вплоть до 1947–1948 гг. критиками тт. Раевским и Владичем? В 1945 г. в журнале “Украинская литература”, № 9, в своей статье он просто грубо клевещет на великих русских художников, он пишет: “Грубую ошибку делает тот, кто забывает, что великие русские художники самостоятельными путями пришли к колористическим достижениям импрессионистов”. Вот до чего договорился критик Владич. Какие же это достижения импрессионизма? Из этого видно, какую незавидную роль отводит в истории мирового искусства критик Владич великим русским художникам-классикам русской реалистической школы живописи. Вот это и есть чистейшей воды, хотя и несколько замаскированное, низкопоклонство перед загнивающим искусством Запада – это и есть утеря национальных особенностей, т. е. чистой воды космополитизм»[1].

Таким чином, на психологічний стан митців та мистецтвознавців, які пережили 1930-ті в радянській Україні, впливало чимало чинників, що здебільшого й зумовили саме такий перебіг подій і саме таке мистецтво. Отже, стає зрозумілою обережність у творчості переважної більшості митців. Два почуття – страх і породжену страхом ненависть – сьогодні можна прочитати в багатьох творах періоду, що вивчається[2]. Психологічний стан митця не міг не відбитися на інших якостях – таланті, обізнаності, професійності, які слід правильно сприймати під іншим, деформованим у нормальному розумінні кутом зору.

Отже, як свідчить опрацьований фактичний матеріал, протягом 1930-х рр. в радянській Україні відбувалася деформація митця як творчої особистості. Художник ставав невільним у мистецькому соціумі тоталітарної держави в питаннях обрання творчого методу, теми, стилю, створення образу тощо. Це надзвичайно важливо усвідомити з огляду на те, що 1930-ті рр., особливо їхня перша половина, були останніми в художній практиці держави довоєнними роками, коли існував опір культури державним наказам, підтримуваним страхом фізичного знищення людини.

Наступний супротив митців владі почнеться в середині 1950-х і розквітне лише з середини 1960-х.

[1] Затенацький Я. Український радянський живопис. Київ, 1958.

[2] Херсонский И. Тоталитаризм внутри нас. *Психоанализ.* 2003. № 2. С. 150–155.

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ РЕФЛЕКСІЇ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ

Вивчаючи панораму художнього життя радянської України, невід'ємної складової частини СРСР, необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час творчого методу. У термінологічному означенні цей метод увійшов у світову історію як соціалістичний реалізм. Він поширював свою дію на всі пластичні мистецтва – живопис, графіку, скульптуру, театрально-декораційне, декоративно-ужиткове та самодіяльне мистецтво, а також на архітектуру, музику, літературу, театр, кіно, дещо пізніше на радіо та телебачення. Соціалістичний реалізм як панівний метод проіснував з 1932 р. до початку 1990-х. Крім того, є всі підстави вважати, що він існує й нині, але вже не в статусі панівного напряму, а одного з можливих напрямів в зображальному мистецтві.

Стосовно визначення соцреалізму як терміна, стилю, напряму в мистецтві, а також обов'язкового директивного методу від дня його проголошення до сьогодні вчені, мистецтвознавці, філософи, політологи, культурологи висловлювали чимало діаметрально протилежних думок. Практично ніколи не існувало єдиного бачення, тому ми вважаємо за потрібне проаналізувати в монографії головні положення, які стосуються другого після авангарду стилю радянської імперії.

Соцреалізм переміг інші мистецькі напрями не у відкритому протистоянні, а примусовим, командним шляхом і видозмінювався протягом 60 років щонайменше тричі – за формою і змістом. Єдиною незмінною константою залишалася партійна приналежність, для збереження якої були розроблені мистецькі та естетичні норми новоствореної держави. За роки існування стиль перероджувався і трансформувався, пристосовуючись до політичного замовлення радянської держави. Він винищував митців, які не бажали його підтримувати, підносив та забезпечував матеріально тих, хто його визнавав. Водночас слід визнати, що період домінування соцреалізму відкрив немало нових імен талановитих митців, які, пристосувавшись до невільного вибору, спромагалися створювати справжні шедеври.

Сьогоднішня мистецтвознавча наука виділяє три періоди розвитку соцреалізму – 1930–1945, 1945–1960, 1960-й – кінець 1980-х. У кожному із зазначених періодів бачення проблем було подвійним – офіційним та неофіційним. З перемогою демократії таких бачень стало набагато більше. До часів так званої перебудови наше мистецтвознавство користувалося здебільшого творами вітчизняних учених. Нині проблемами соціалістичного реалізму в СРСР, як і зображального мистецтва колишнього соціалістичного табору, опікуються відомі іноземні філософи та мистецтвознавці. Вони вивчають соцреалізм як унікальний приклад розвитку мистецтва всередині тоталітарних держав. Дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, в нашій праці ми намагаємося використовувати думки вчених різних періодів радянської влади та сьогодення. При цьому максимально зберігається стилістичне, фахове та партійне бачення, що було притаманне кожному з періодів. Для підтвердження філософської, культурологічної чи мистецтвознавчої доктрини часів радянської влади достатньо цитувати літературу практично будь-якої із союзних республік, адже, за винятком часів Другої світової війни, партійні постанови, видані в Москві, дублювали на місцях, і вони були обов'язковими для виконання.

Першими борцями з іще не проголошеним офіційно соцреалізмом стали Пролеткульти, які намагалися запровадити незалежну новітню культуру та мистецтво. Керівництво в боротьбі з Пролеткультами, як відомо, очолив сам В. Ленін. Як це не парадоксально, але саме Леніну належать слова, які стали основою в розробці нового стилю. Клара Цеткін у книзі «Спогади про Леніна» згадує чимало цікавого про мистецтво: «Я не в змозі вважати твір експресіонізму, футуризму, кубізму й інших "ізмів" вищим проявом художнього генія. Я їх не розумію. Я не отримую від них ніякої радості. Нове мистецтво нам не догнати, будемо іти позаду. Але, – продовжував Ленін, – важлива не наша думка про мистецтво. Також важливим є не те, що дає мистецтво декільком сотням, навіть декільком тисячам багатомільйонного населення. Мистецтво належить народу. Воно повинне походити своїм корінням у глибину широких трудящих мас. Мистецтво повинне бути зрозумілим цим масам, і ці маси повинні любити це мистецтво. Воно повинне об'єднувати почуття, думку та волю цих мас, піднімати їх. Мистецтво повинне пробуджувати в них художників і розвивати їх. Чи повинні ми підносити невеликій меншості солодкі, витончені бісквіти, тоді як робітники та селяни потерпають від нестачі чорного хліба? Я розумію це, звичайно, не лише буквально, але й фігурально: ми повинні завжди пам'ятати про робітників та селян. Заради них ми повинні навчитись господарювати, рахувати. Це також стосується і мистецтва та культури. Для того, щоб мистецтво змогло наблизитись до народу і народ

до мистецтва, ми спочатку повинні підняти загальний освітній та культурний рівень»[1].

Радянська влада будувала свою політику на тому, що обов'язково у всьому мусив бути присутнім образ ворога. Як правило, він спочатку з'являвся, а після втручання комуністичної партії, в нашому випадку у справи мистецтва, – зникав. Періодично в політичній та мистецькій сферах життя мала відбуватися обов'язкова перемога комуністичної партії в ланці її опікування культурою держави. Партійне керівництво обов'язково «будувалося на суворо науковій основі»[2]. І це, звичайно, означало, що всі заходи, які проводила партія в галузі художньої культури, перебували у відповідності з «об'єктивними» законами розвитку мистецтва в умовах соціалістичного ладу. Для зручності боротьби за утвердження нового мистецтва було придумано поняття «передова лінія ідеологічного фронту». Мистецтво ставало або політичним і своїм, або аполітичним і чужим: «Животворний дух комуністичної партійності – основна сила революційного радянського мистецтва, всього передового мистецтва соціалістичного табору»[3]. Отже, партійність творчості ставала обов'язком як для партійних, так і безпартійних радянських художників.

Найзрозуміліше про перемогу нового мистецького стилю вже на другий день після його проголошення скаже М. Горький: «В чому я бачу перемогу комунізму на з'їзді письменників? В тому, що ті, хто раніше вважались безпартійними… визнали комунізм єдиною бойовою керівною ідеєю у творчості, в живописі словом»[4].

Друге видання «Нарисів марксистсько-ленінської естетики», підготовлене до друку Академією мистецтв СРСР разом з Науково-дослідним інститутом теорії та історії зображальних мистецтв, побачило світ 1960 р. (перше було датоване 1956 р.). Порівняно з першим на 429 сторінці нового видання зникли хіба що цитати зі сталінських робіт. Концепція, стиль і бачення проблем соціалістичного реалізму залишилися незмінними. Отже, колектив тоді найвідоміших мислителів нового часу – К. Ситник, Н. Дмитрієв, Е. Мартинова, Ю. Колпинський, В. Зименко, Б. Никифоров, І. Масєєв, Ф. Калошин – видав доповнений посібник, обов'язковий для вивчення в усіх творчих і мистецьких закладах середньої та вищої освіти.

Спробуємо проаналізувати основні його положення щодо багатонаціонального характеру радянського мистецтва. Останнім параграфом у розділі «Історична закономірність розвитку мистецтва» всіх посібників з естетики того часу було змалювання мистецтва в епоху капіталізму. Прикриваючись марксистсько-ленінською теорією, в цьому розділі автори мали змогу похапцем розповісти про закордонні течії в мистецтві. Як правило, дуже коротко. «Криза буржуазного мистецтва, що супроводжувалась занепадом ідейно-тематичного живопису, композицій, втратою багатьох цінних якостей реалістичної художньої форми в цілому, була помітною вже починаючи з імпресіонізму»[5]. І далі: «Наступний крок на шляху розриву мистецтва з реалізмом та ідейністю зробили сезаністи, фовісти, кубісти, футуристи, експресіоністи, пуристи та інші "новатори", які завели мистецтво у глухий кут…»[6].

Усі посібники містили розлоге пояснення переваг нового мистецтва соціалістичного реалізму. Наступні розділи, як правило, починалися з глав «Художній образ» або «Художній образ як форма відображення дійсності». Художньому образу приділялася першочергова увага, бо саме образ зображуваного ставав початком головного поняття соцреалізму – теми. Змальований художній образ-тип врешті стає типовим образом, що акумулює в собі багатогранність рис та ознак конкретної епохи. Зрозуміло, що таке бачення й трактування методу стає зручним виправданням змалювання героя і його взаємин із суспільством, бо, крім біологічного відображення, митець у такому творі обов'язково торкається виробничих стосунків, тобто політичної форми. Художній образ у такому трактуванні передбачає розкриття загального через індивідуальне. Тобто індивідуальне потрібне лише як тло.

Тут простежується доволі чітка паралель з політикою, де куркуль-одноосібник знищується лише для того, щоб він не міг протистояти колективу. Зображення особи в соцреалізмі майже обов'язково потребує роз'яснення: чому зображена саме ця персона. Так з'являється необхідна

[1] Цеткин К. Воспоминания о Ленине. Москва, 1955. С. 12–17.

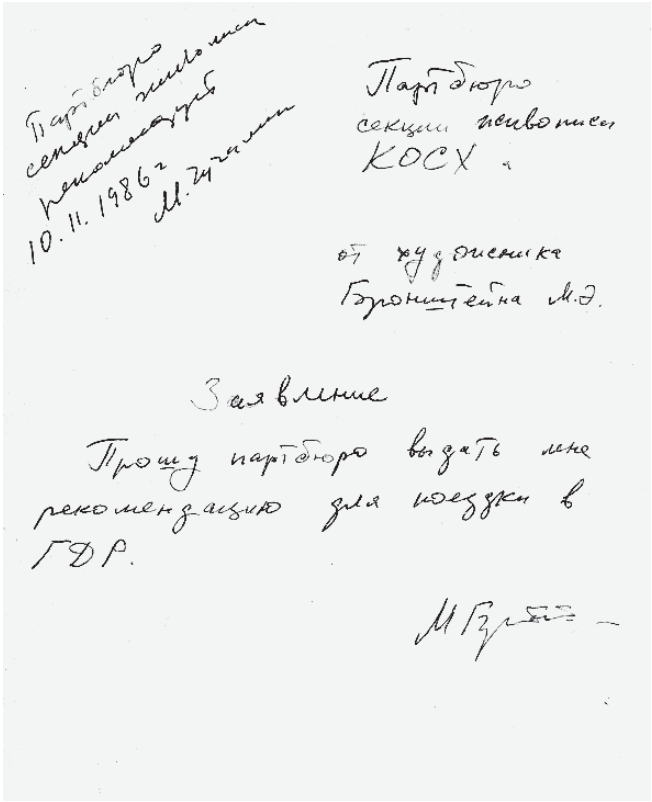
[2] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 508.

[3] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 610.

[4] Горький М. Сочинения : в 30 т. Москва, 1953. Т. 27. С. 338.

[5] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 128.

[6] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 26.



Документ з особової справи члена НСХУ
М. Бронштейна. Архів НСХУ

допоміжна атрибуція, що дозволяє продовжити підсвідому розповідь про зображене, яке може бути корисне та повчальне або некорисне, тобто непотрібне чи малопотрібне. До останніх буде віднесено пейзаж і портрет (якщо він не насичений додатковими деталями для літературного зрозуміння). Отже, запрограмоване мистецтво має бажані й менш потрібні ідеали. Новий устрій вигадує небувалі раніше соціальні сполучення, часто анекдотичні й навіть безглузді, але через свою політичність оспівані зображальним мистецтвом. Наприклад, новоутворення радянського часу – робітник-інтелігент – образ, який буде бажаний у пластичних мистецтвах довоєнного та повоєнного часу й матиме пояснення як характерне явище нової дійсності: «Явища, які вже не переважають кількісно, також не можуть лише за цієї одної причини виключатися зі сфери типового. Все залежить від того, чи здатні вони реально впливати на хід суспільного життя. Тому мистецтво соціалістичного реалізму не вправі ігнорувати негативні впливи нашої сучасності. Якщо у нас зустрічаються розкрадачі суспільної власності, хапуги, бюрократи, хулігани, морально слабкі люди – це не просто випадкові патологічні явища: вони досить симптоматичні для тих ворожих сил, які хоча й доживають свій вік, але міцно тримаються за існування. Їх живлять залишки власництва, користолюбства, індивідуалізму. Розкриваючи в типових образах справжню суть цих явищ, мистецтво повинно здійснювати почесне завдання з викорінення всього застарілого в суспільному житті»[1].

Художній метод у творах післявоєнного мистецтвознавства розглядався виключно як одна з категорій марксистсько-ленінсько-сталінської естетики: «Недарма питання про художній метод, про реалістичний спосіб підходу до відображення дійсності, а саме питання про метод соціалістичного реалізму – найбільше критикується буржуазними теоретиками мистецтва та їх ревізіоністськими прислужниками»[2]. Тобто художнім методом ставала сукупність принципів художнього відбору, узагальнення, ідейно-естетична оцінка та художнє зображення дійсності в мистецтві. Два головні чинники ставали закладинами розуміння методу – зіставлення форми і змісту у творах мистецтва і межа умовності дозволеного в мистецтві. Умовність, без якої в мистецтві зображення залишається фотографічним відбитком, пережила трансформацію від умовних зображень в образах 1930-х до гіперреалістичної передачі образного ряду у творах скульптури чи живопису, які подекуди лише копіювали навколишнє життя, не створюючи ані явного, ані схованого підтексту. Як не парадоксально, такі твори (В. Костецького, О. Шовкуненка, В. Касіяна, К. Трохименка) були найбільш розповсюдженими та зрозумілими в народі.

Формування світобачення глядача відбувалося водночас з формуванням світобачення митця. Головним чином комуністичній партії, під керівництвом якої існувало все радянське зображальне мистецтво, необхідно було перебороти опір митців старшого покоління, які здобули освіту в дореволюційних академіях чи художніх студіях, а тому мали стосовно методу й теми старе розуміння. Страх митця перед загрозою опинитися в таборі «формалістів» спонукав останнього до безумовного зниження своїх потенційних можливостей. До того ж практично щотижня в пресі з'являлася стаття про радянське зображальне мистецтво (це стосувалося усього народу країни) і про правильність шляхів у мистецтві (це стосувалося безпосередньо кожного митця). «Істо-

[1] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 115.

[2] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 174.

ричні» постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про літературу та мистецтво внесли ідейну ясність у свідомість радянських художників, спрямували їхню творчість до гострих проблем сучасності. Українські живописці, графіки, скульптори, майстри монументального та театрально-декораційного живопису, «озброєні» історичними вказівками партії, готувалися тепер до ювілейних художніх виставок. У своїх творах вони славили велич Батьківщини, увічнювали героїзм радянських людей, виявлений у ратних і трудових подвигах, оспівували красу рідної землі.

Введення до першого складу дійсних членів Академії мистецтв СРСР двох видатних українських художників – В. Касіяна й О. Шовкуненка – стало високою оцінкою досягнень українського зображального мистецтва.

Нове українське радянське мистецтво «розвивалося і розвивається в непримиренній боротьбі з розкладницькими впливами формалістичного буржуазного мистецтва, з аполітичністю і безідейністю.

Ось чому, відзначаючи успіхи радянського зображального мистецтва, партія ще раз нагадує нашим художникам, що одним з найважливіших ідеологічних завдань, які стоять перед ними, є боротьба з рецидивами формалістичних впливів буржуазного мистецтва, з найменшими проявами низькопоклонства перед іноземщиною»[1]. Характерною є й така цитата: «Геніально розроблене товаришем Й. В. Сталіним в розділі "Про діалектичний і історичний матеріалізм" положення про неослабну боротьбу нового з старим, того, що народжується, з відживаючим є для всіх радянських митців дороговказом у боротьбі проти пережитків капіталізму в свідомості радянських людей, зокрема в боротьбі проти найживучішого і найнебезпечнішого з цих пережитків – буржуазного націоналізму»[2].

«"Класичний твір" товариша Сталіна дав українським художникам наснагу в роботі над творами до виставки "Ленін, Сталін і Україна". Війна перешкодила відкрити цю виставку. Митці не встигли закінчити розпочаті твори, переважна більшість полотен, творів скульптури та графіки загинула. Але праця над ними не минула марно і втілилася в нових творах українських митців, презентованих на великих післявоєнних виставках, де глядачі побачили ряд яскравих полотен про більшовицьку партію і її вождів».

«Радянські митці не мислять своєї творчості без глибокого вивчення "Короткого курсу історії ВКП(б)", що став нашою настольною книгою. Сталінська книга допомогла і мені в роботі над гравюрами з серії "Ленін і Україна", де я прагнув показати історичну роль більшовицької партії і її вождів у створенні і зміцненні Української радянської держави», – писав В. Касіян у статті «Настольна книга радянського митця»[3].

Але найцікавішим є висновок літературного твору відомого графіка: «Десять років минуло відтоді, як вийшов "Короткий курс історії ВКП(б)". Товариш Й. В. Сталін і його учні продовжують далі розвивати марксистсько-ленінську теорію. Чимало зроблено і в галузі розвитку соціалістичної естетики. Історичні постанови партії про літературу і мистецтво, праці тов. А. Жданова розвивають ленінсько-сталінські принципи більшовицької партійності в творчості і кличуть радянських митців до боротьби за передове мистецтво, вільне від пережитків капіталістичної ідеології, від формалізму і натуралізму, від буржуазного націоналізму, від низькопоклонства перед гнилою культурою буржуазного світу.

Перед художниками Радянської України стоять відповідальні завдання. Одним з найближчих є участь у всесоюзній художній виставці 1949 року. Оспівати в своїх творах велич і могутність партії Леніна – Сталіна, мудрість її вождів, показати історичну роль більшовицької партії і радянської держави у боротьбі за комунізм – святий обов'язок радянських митців. Художники Радянської України прославлять у своїх творах того, хто дав українському народові щасливе соціалістичне життя, хто здійснив одвічні мрії українців і возз'єднав усі українські землі в єдиній соціалістичній державі – невід'ємній частині великого Радянського Союзу, хто веде наш народ до комунізму»[4].

Безумовним результатом негативних діянь радянської влади в питаннях зображального мистецтва було те, що індивідуальність і творча самобутність митця практично нівелювалися. Тотожні поняття «спосіб художньої виразності» та «стиль» за умов тоталітарної доктрини набули різного значення. Основним для розуміння сти-

[1] Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 27 серп.

[2] Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.). С. 14.

[3] Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.).

[4] Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.).

лю в марксистсько-ленінській естетиці є розгляд питання, що стосується і змісту, і форми художнього твору та критики формалістичної теорії стилів: «Буржуазні формалісти-мистецтвознавці, звичайно, беруть будь-яку особливість художньої форми чи технічний прийом і представляють його як основу особливого стилю. Вони, з великими натяжками, відшукують цей прийом у різних видах та жанрах мистецтва, у творах, що не мають нічого спільного ні за методом, ні за характером естетичних ідеалів авторів»[1].

Найсильнішої критики, насамперед у сенсі діаметрально протилежного бачення творчих засад побудови твору, зазнали праці відомого німецького мистецтвознавця Г. Вельфліна, який пропонував у розгляді мистецького твору два найголовніших стилі – лінійний та живописний[2]. Спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це надзвичайно важливо для розуміння того, навіщо комуністичній ідеології була потрібна боротьба зі стилем. Відповідь криється в тому, що в радянському мистецтві був запрограмований і бажаний соціалістичний реалізм, який мусив бути одночасно стилем і методом. Різностильові пошуки відвертали б художника від дотримання єдиного узаконеного методу. Все інше залишалося під забороною: «Твори, що спираються на формалістичні методи, фактично виходять за межі мистецтва»[3]. Під поняття «формалістичне» потрапляло практично все, що не мало академічної, реалістичної основи.

Боротьба з «несоціалістичним реалізмом» буде точитися протягом п'ятдесяти років, можливо, трошки послабившись до середини 1980-х.

Стосовно українського зображального мистецтва 1930-х рр. можна констатувати, що воно було під пильним наглядом не лише місцевого, але й московського мистецтвознавства. Критики українськими фахівцями російського мистецтва за згадувані роки не зустрічаємо, проте повчань московськими метрами українських митців – достатньо.

Провідний радянський художник С. Герасимов писав у передовій статті: «Засвоюючи та розвиваючи на новій соціальній основі високі традиції російської та світової реалістичної класики, традиції українського реалістичного мистецтва, що походять від Т. Г. Шевченка, сучасні українські художники створили у повоєнний період ряд творів, які звучать свіжо та переконливо, які близькі до всіх шарів радянського глядача.

Це стало можливим завдяки тому, що українське радянське зображальне мистецтво під керівництвом мудрої політичної партії Леніна – Сталіна росло й міцніло в боротьбі із будь-якими проявами буржуазної ідеології, та в першу чергу зі спробами українських буржуазних націоналістів відірвати українське мистецтво від найпрогресивнішої, яка постійно оплодотворяє мистецтво братських народів, культури великого російського народу»[4].

Таким чином, підтверджується доктрина про політичність і класову приналежність соцреалізму як засобу боротьби класів, а це означає, що в класовому соціалістичному суспільстві інші напрямки в мистецтві, крім дозволених, існувати не можуть.

Можливо, найповніше дух часу стосовно питань соціалістичного реалізму відтворюють документи з приватного життя творчої інтелігенції тих часів. 2003 р. для загального користування було відкрито архів О. Хвостенка-Хвостова в Музеї-архіві літератури і мистецтва України. Наводимо лист П. Вірського до О. Хвостенка-Хвостова від 24.09.1946 (цитуємо мовою оригіналу): «Дела наши московские идут в свете постановления ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград". А в остальном все как и следовало ожидать. Кое-кто расстрелян, кое-кто уехал отдыхать в Сочи, а Комитет Искусств перестраивает работу со скоростью 1000 километров в час. Я лично буду пробовать писать сценарий балета. Мои 2 сценария "в свете постановления" – провалились»[5]. Інший документ – рукопис А. Петрицького 1949 р. – чернетка тез до виступу на пленумі Спілки художників (цитуємо мовою оригіналу): «Наше искусство как форма идеологии черпает свое содержание из жизни общества. Наше общество, которое создает преимущества социалистической системы, преодолевая трудности, идет к коммунизму… Не может далее мириться с ошибками, совершаемыми отдельными художниками, не желающими

[1] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 179.

[2] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Киев, 1930. С. 17–27.

[3] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Киев, 1930. С. 186.

[4] Герасимов А. К новым достижениям украинского изобразительного искусства. *Правда*. 1948. 20 июня.

[5] ЦДАМЛМУ: Хвостенко-Хвостов Олександр Веніамінович (1895–1968). Ф. 59. Од. зб. 366. Оп. 1.

преодолеть и ликвидировать остатки враждебной идеологии. Тов. Сталин определил метод советского искусства как метод социалистического реализма – искусства идейного, понятного массам – поэтому демократического и познавательного». Далі багато перекреслено, а в решті стенограми пленуму останньої фрази не знаходимо, тобто вона не зачитувалася[1]. Після закресленої фрази А. Петрицький продовжує: «Лучшие образцы идейного и реалистического искусства дает нам Великая Русская (обидва слова написані з великої літери – О. Р.) школа живописи. Я думаю, что едва ли найдется художник в нашей стране, который не убежден в правде жизнеутверждающего реализма как единого метода Советского искусства…»[2].

Отже, методом українського радянського мистецтва в розумінні критиків післявоєнної доби став метод соціалістичного реалізму, що розвивався на основі «високої комуністичної моралі»: «Мистецтво соціалістичного реалізму розвивається на основі високої комуністичної ідейності, його збагачують ідеї марксистсько-ленінського вчення» (переклад з російської)[3].

За два десятиліття, що минули між виданнями «Нарисів марксистсько-ленінської естетики» 1957 р. і наступного колективного твору «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» 1977 р., бачення проблем соціалістичного реалізму доволі сильно зміниться, але магістральний напрямок у розумінні та висвітленні проблем зображального мистецтва ще залишається під сильним впливом комуністичної тоталітарної доктрини. Водночас, за визначенням із Великої Радянської енциклопедії, щодо соцреалізму, він залишається першочерговим завданням, вирішення якого намагається нав'язати митцеві офіційна влада: «В процессе совершенствования метода соцреализма, предполагающего многообразие творческих течений, художественных манер, стилей, жанров, все с большей остротой встает проблема художественного мастерства»[4]. Збірка мистецтвознавчих праць «Із історії радянського мистецтвознавства та естетичної думки 1930-х років» за загальною редакцією В. Ванслова та Л. Денисової[5] була складена з досліджень провідних мистецтвознавців країни А. Дементьєва, Н. Козюри, В. Роговина, С. Червонної, І. Вайсфельда, Г. Масловського, І. Рижкіна, З. Сафарової. Кількість досліджень тих років про соціалістичний реалізм і бачення його функції в житті держави, зрозуміло, порахувати сьогодні вже неможливо. Практично всі мистецтвознавчі твори СРСР, які торкалися проблем сучасного мистецтва, обов'язково починалися з цитування державних документів і висловів чергового комуністичного лідера країни щодо провідного методу радянських художників – соціалістичного реалізму. Пропонована до вивчення книга, як і більшість творів того часу, починається з виступу Л. Брежнєва про радянське суспільство, яке, звичайно, повинні оспівувати митці. Наведена нижче цитата відтворює дух часу, коли радянській владі уже не було потрібно доводити свою правоту, а комуністичним керманичам у мистецтві боротися з формалізмом чи іншими проявами буржуазних мистецтв. Соцреалізм давно переміг, і партійне завдання – лише підтримувати правильний його розвиток і процвітання. На XXV з'їзді КПРС Л. Брежнєв, говорячи про святкування шістдесятиліття Великої Жовтневої соціалістичної революції, вказав на досягнення радянських людей: «Ми створили нове суспільство, якого ще не знало людство. Це – суспільство з безкризовою, процвітаючою економікою, з соціалістичними відносинами, повної свободи. Це – суспільство, де панує науково-матеріалістичний світогляд. Це – суспільство впевненості в майбутньому, у світлих комуністичних перспективах…»[6].

Як бачимо, виявляється, що доносів, партзборів, в'язниць і таборів не було. У згаданій праці 1977 р. їх замінив «процес колективних пошуків». 2000 закатованих у СРСР митців – це «…преодоление пагубных идеологических воздействий на него (соцреалізм) со стороны эксплуататорских классов, церкви, феодалов, буржуазии». Це цитата з виступу М. Горького на 1-му з'їзді письменників[7].

[1] ЦДАМЛМУ: Петрицький Анатолій Галактіонович (1856–1964). Ф. 237. Од. зб. 176. Оп. 2.

[2] ЦДАМЛМУ: Петрицький Анатолій Галактіонович (1856–1964). Ф. 237. Од. зб. 176. Оп. 2.

[3] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва, 1960. С. 426.

[4] Велика Радянська енциклопедія : у 40 т. Москва, 1957. Т. 34. С. 182.

[5] Ванслов В. Разработка эстетического наследия классиков марксизма-ленинизма. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 6–26.

[6] Брежнев Л. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Москва, 1976. С. 105–106.

[7] Ванслов В. Разработка эстетического наследия классиков марксизма-ленинизма. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. М., 1977. С. 6–26.

Цікаво, що в сімдесятих роках стосовно 1-го з'їзду письменників, який породив поняття «соціалістичний реалізм», наводяться зовсім інші цитати та виступи. У багатьох виданнях згадується І. Грабар: «…Немає галузей ближчих одна до одної, як радянська література та радянське образотворче мистецтво… – говорив, звертаючись до письменників, Ігор Грабар. – Ви користуєтесь методом соціалістичного реалізму, і ми користуємось цим кращим із існуючих методів… Ми слухали, як багато з вас говорили, що цей з'їзд їх багато чому навчив. Товариші, цей з'їзд і нас багато чому навчив. Ми сподіваємось використовувати ваш досвід і ваші думки»[1].

Таким чином, соцреалізм в зображальних мистецтвах стає так само законним з 1934 р., як і в радянській літературі.

С. Червонна в матеріалі «Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике», який вміщено в академічній збірці «Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов», показує ставлення офіційних московських радянських мистецтвознавчих інституцій до національних меншин та їхнього мистецтва. Україна, звичайно, належить до нацменшин, а щодо українського мистецтва й критики авторка має цікаві роздуми: «Не слід думати, ніби нахил у бік посилення пошуків національної специфіки був характерний на межі 1920–1930-х рр. лише для художньої критики, що вивчає мистецтво національних меншин далеких глибин та околиць, у яких не було в минулому традицій професійної, "академічної" художньої культури. "Національний ухил" в цей час позначився явно (хоча, звичайно, не всі мистецтвознавці та критики поділяли його) і в деяких інших республіках…»[2].

З безумовно шовіністичних позицій трактує С. Червонна боротьбу за національне мистецтво в Україні початку тридцятих років: «До 1932 р. вирішальне слово в українській художній критиці було за тими, хто на перший план висував завдання формування національної своєрідності українського радянського мистецтва. Ця позиція сама по собі не була однозначною. На правому фланзі вона дійсно поєднувалась із проповіддю "буржуазного націоналізму та куркульства", з культом патріархальності та старовини, зі спробами ізоляції українського мистецтва від усієї багатонаціональної радянської художньої культури. В той же час багато українських художників та критиків намагалися досягнути діалектичної єдності та синтезу соціалістичного змісту і національної форми і зовсім не протиставляли свої пошуки національної своєрідності ні пролетарському інтернаціоналізму в ідеологічному плані, ні реалізму в плані художньої стилістики та творчої методології»[3]. Свідомим мистецтвознавцем у працях С. Червонної постає діяч комуністичної партії України, нарком освіти 1927–1933 рр. М. Скрипник: «…Він відповідно до провідних тенденцій в естетичній думці та художній критиці того часу великого значення надає питанням національної своєрідності, національної форми мистецтва»[4].

У доповіді на засіданні АХЧУ 2 липня 1930 р. М. Скрипник різко засудив вульгарну раппівську критику «бойчукізму» в дусі статей Г. Шкурупія, він бачив у ній «спрощення марксистсько-ленінської методології вирішення соціологічних художніх проблем та відходження в сторону пролеткультівщини»[5]. Водночас треба згадати, що саме М. Скрипник одним з перших в Україні перефразував поняття національного мистецтва, він був незгодним з багатьма постулатами бойчукістів (хоча його доля власна і доля М. Бойчука стали ідентичними – влада знищила обох). У статті 1932 р. «На герць» він питає читача: «І от дозвольте вас запитати, шановні товариші, якби ви як члени партії були мобілізовані в Казахстан, Таджикистан, Закавказзя чи ще куди-небудь, що б змінилось у ваших творах і що залишилось у них національного? Як ви розумієте національну форму в мистецтві, де вона у вас? Я зовсім не

[1] Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 26–63. С. 61.

[2] Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 250–318.

[3] Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 260–261.

[4] Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 260–261

[5] Скрипник М. За самоусвідомлення та пролетарське настановлення в образотворчому мистецтві. Харків, 1931. С. 19.

хочу нав'язувати вам той чи інший стиль, проте мене непокоїть, що насправді ви забули про те, що наше мистецтво є національним за формою, пролетарським за змістом»[1].

Продовжуючи розповідь про українське мистецтво 1930-х рр., С. Червонна згадує пленум ЦК Компартії України, що відбувся 9 травня 1932 р. як офіційна реакція української партократії на постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій». Це явище змальовується як позитивне, а питання пленуму – боротьба з націоналізмом і виховання трудящих у дусі пролетарського інтернаціоналізму – логічними і правильними: «Уроки України не пройдуть безслідно для усіх партійних організацій»[2].

І усе ж у кінці сімдесятих років у мистецтвознавстві, хоча й абсолютно радянському, відчуваються певні демократичні зміни

Щоправда, такої характеристики «столь крупной фигуры, как М. Бойчук» не було з часу появи останньої статті у «Вечірньому Києві» від 29 травня 1929 р.[3] Знадобилося майже 50 років, щоб на офіційному рівні московської преси було надруковано щось схоже на вибачення за скоєні злочини задля розквіту соціалістичного реалізму.

В українському мистецтвознавстві переважна більшість досліджень радянського часу зверталася до терміна «соціалістичний реалізм» при змалюванні сучасного мистецтва. Власне, інакше і не могло бути, бо тоталітарна система знищувала будь-який, навіть найменший, прояв волевиявлення в мистецтвознавчих текстах. Вище були наведені цитати з періодичної української преси, які стосувалися соціалістичного реалізму, де чітко можна побачити, як система підтримувала головний мистецький напрямок і що робили з незгодними. Трансформація бачення соціалістичного реалізму простежується в межах навіть одного покоління вчених.

Вченим, що вивчав проблеми соціалістичного реалізму в Україні, був доктор мистецтвознавства



Михайло Бойчук у своїй реставраційній майстерні Національного музею у Львові. Поч. 1910

В. Афанасьєв. В одній із перших його монографій «Український радянський живопис», опублікованій 1962 р.,[4] у главі «Утвердження на позиціях соціалістичного реалізму» автор пише: «Вирішального значення в піднесенні всього радянського мистецтва, в тому числі і українського, мала сама наша дійсність: історичні перемоги соціалізму на всіх ділянках народного господарства, зримі, відчутні результати титанічної напруженої роботи всього народу по перебудові промисловості і сільського господарства творчо запалювали митців, захоплювали кожного чесного художника. До того ж партія весь час націлювала майстрів мистецтва на зв'язок з життям, з ділами своїх сучасників. Тому-то характерною рисою українського живопису 30-х років є масовий поворот художників до сучасної тематики. Реалістична зрілість таланту, сила художнього узагальнення, жива емоційна привабливість образу в цих творах молодих живописців свідчили про успішне засвоєння українською радянською художньою школою кращих традицій вітчизняного мистецтва, про

[1] Скрипник М. Образотворчий фронт на рівень нових задач. Промова на партнараді в справах образотворчого мистецтва ЦК КП(б)У 9.V.1932. *Скрипник М. На герць: мистецькі фронти на Україні за постановою ЦК*. Харків, 1932. С. 55–85.

[2] Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 250–318.

[3] Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование: письмо с Украины. *Искусство*. 1938. № 5. С. 23–28.

[4] Афанасьєв В. Український радянський живопис. Київ, 1962.

подолання гальмуючих формалістичних і буржуазно-націоналістичних тенденцій, про зміцнення позицій соціалістичного реалізму в усьому українському радянському мистецтві»[1].

В іншій ґрунтовній праці 1967 р. «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» автор змальовує шлях українського радянського мистецтва, звичайно, посилаючись на партійні документи. Одна з глав називається «Так званий бойчукізм»[2]. Широкому загалу читачів, маскуючись у цитатах, В. Афанасьєв розповідає історію М. Бойчука і бойчукізму. Він наводить слова М. Бойчука з виступу на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР 1934 р. При цьому для більшості читачів стають зрозумілими дії системи: «Кожному із нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він – за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер "бойчукізмом"»[3]. Мабуть, і саме закінчення книги, де в бібліографії подано твори Ф. Енгельса, В. Леніна, С. Косіора, М. Скрипника, словами: «Практичне втілення й розвиток принципів соціалістичного реалізму в конкретних художніх творах – це процес постійний і безконечний»[4] – є цілком логічним і сьогодні зрозумілим.

У 1973 р. В. Афанасьєв видає наступну велику книгу «Риси сучасності»[5]. Робота переважно присвячена зображальному мистецтву 1960–1970 рр., але у вступі, висновках і в окремих розділах є звернення до мистецтва 1930-х рр. Словосполучення «соціалістичний реалізм» у книзі трапляється набагато рідше. Та й висловів революційно-агітаційного характеру автор потроху позбувається.

Бачення соціалістичного реалізму докорінно змінилося у 1990-х. і продовжує видозмінюватися й сьогодні. Можемо навести щонайменше чотири різні підходи до проблем і досліджень соціалістичного реалізму, які згруповують навколо себе достатньо мистецтвознавців, філософів, культурологів, політологів, мистецьких критиків. Сьогодні вітчизняні та зарубіжні мистецтвознавці щодо питань розуміння соціалістичного реалізму мають діаметрально протилежні бачення. Одна частина, до якої належать, наприклад, Б. Гройс, В. Паперний, Г. Скляренко, О. Сидор-Гібелинда, О. Новицька, Б. Лобановський, М. Алленов, Д. Степовик, Г. Міщенко, М. Попович, вважають соціалістичний реалізм методом шкідливим, радянським і таким, що не народив самостійного талановитого мистецтва. Іншої думки дотримуються вчені – В. Арсланов, О. Авраменко, М. Бовн, І. Голомшток, Х. Гюнтер, І. Смирнов, Б. Розенталь, У. Юстус, Б. Менцель, М. Риклін, О. Голубець, С. Жижек, О. Морозов, О. Роготченко, Г. Веселовська.

Неоднозначність у висновках щодо соцреалізму підтверджує думку про те, що це зовсім не таке примітивне явище, як намагається його представити О. Сидор-Гібелинда[6].

У сучасному інтернетовому словнику літературних термінів соціалістичний реалізм визначається таким чином: «Соціалістичний реалізм – пізньоавангардистичний напрям у російському мистецтві 1930–1940 рр., який поєднує метод апропріації художніх стилів минулого з авангардистськими стратегіями, орієнтованими на постійне шокування глядача. Найбільший представник – Сталін»[7].

У виданні 1997 р. «Словарь культуры XX века» В. Руднєва про соцреалізм можна було дізнатися таке: «Соціалістичний реалізм – напрям в радянському мистецтві, що являє собою у формулюванні 1930-х рр. правдиве та історичне конкретне зображення», а у формулюванні А. Синявського в статті «Що таке соціалістичний реалізм»: «Напівкласичне напівмистецтво, не надто соціалістичного зовсім не реалізму»[8]. Е. Неізвестний, виступаючи перед студентами художніх вишів 1990 р., намагався зорієнтувати творчу молодь на розуміння проблеми і трагедії стилю, застерігаючи від тих нападок, які колись йому самому довелося зазнати від тоталітарної системи: «Історія знала художника-жреця. Художника-філософа. Художника-революціонера. Художника-божевільного. Соцреалізм – родич монстра – художника-чиновника. І це так неприродно, як пожежник-підпалювач чи лікар-вбивця»[9].

[1] Афанасьєв В. Український радянський живопис. Київ, 1962. С. 22–32.

[2] Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ, 1967. С. 92.

[3] Бойчук М. До перебудови образотворчого фронту : виступ на Першому пленумі Оргбюро Спілки художників та скульпторів УРСР. Київ, 1934. С. 112.

[4] Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ, 1967. С. 160.

[5] Афанасьєв В. Риси сучасності. Київ, 1973.

[6] Сидор-Гібелинда О. Смерть реалізму. *Галерея*. 2002. № 9. С. 37.

[7] Гройс Б. Стиль Сталин: утопия и обмен. Москва, 1993.

[8] URL: http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky.

[9] URL: http://master.parnas.ru/artikler_style/soci.htm.

Серед учених, що жили в колишньому СРСР, чи не найакадемічніше дослідив проблеми соціалістичного реалізму та його спорідненість з німецьким, італійським, іспанським і частково американським мистецтвом 1930–1940-х рр. І. Голомшток, який емігрував з СРСР: «Це реалізм, але реалізм "особливий", відрізняється від усіх реалізмів, що існували та існують в європейському мистецтві. "У формах самого життя" він відображав не дійсність, а ідеологію, міф, нав'язаний як реальність, та бажане, яке видавали за дійсність. Функціями мистецтва "нового типу" було створення універсального міфу, його пропаганда, вплив за його допомогою на свідомість мас. Але за цим всім стояла іще одна – напівезотерична, не завжди висловлена прямо, але, можливо, основна мета тоталітаризму, функція – створення Нової Людини»[1].

Мусимо визнати, що соціалістичний реалізм іще недостатньо досліджений українськими мистецтвознавцями. Бракує теоретичних аналітичних розвідок. Тому публікацію О. Петрової «Соцреалізм у типологічній системі стилів: зміна парадигми чи заміщення понять?»[2] 1999 р. можна вважати одним із перших мистецтвознавчих творів з цієї теми. Автор, зокрема, зазначає: «Відомо, що кожен стиль виникає еволюційним шляхом як результат змін людського світовідношення. Соцреалізм був нав'язаний мистецтву декларативно. Саме тут можна говорити про другу підміну – вульгарну ідеологізацію мистецтва та нехтування саме художньою формою (настанова Сталіна – Жданова про домінанту "марксистського світобачення в мистецтві"). Соцреалізм не виробив стилю, лише репресивний метод одержавленого мистецтва»[3]. Розвідка М. Криволапова «Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини» відкриває перший випуск збірника наукових праць «Мистецтвознавство України». Автор пише: «У повоєнні роки прославляння вождя тривало з посиленою енергією. Цій меті був підпорядкований і сумнозвісний метод соціалістичного реалізму. Під прикриттям цього методу, вигаданого Ждановим та Горьким і впровадженого Сталіним силоміць, у творчому процесі стали звичними суворі заборони на висвітлення негативних сторін дійсності. Силоміць насаджений метод соціалістичного реалізму виключав будь-який вияв інакодумства в мистецтві та літературі, будь-яку спробу критично поглянути на тіньові сторони життя»[4]. А загалом можемо констатувати: є усі підстави до висновку про те, що очевидна на сьогоднішній день різновекторність розуміння соціалістичного реалізму, який характеризує значний період у розвитку українського радянського мистецтва, спонукає до подальшого вивчення цілої низки нерозв'язаних проблем дискусійного характеру.

Автор дослідження розділяє концепцію Г. Веселовської, яку вчена опублікувала в матеріалі «Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950)», щодо стильових особливостей соціалістичного реалізму доби першої фази українського тоталітаризму. Автор також погоджується з твердженням Г. Веселовської про насильну підміну стильових функцій зображального мистецтва зазначеної доби політичним тиском на митця, що призвело до деформації розвитку мистецьких процесів[5].

За останні роки культурологічних, мистецтвознавчих, історичних розвідок, що стосувалися дослідження коренів мистецтва невільного соціуму України, на жаль, не багато. Можливо найбільшою за обсягом і кількістю пропонованих зображень періоду повоєнного часу стала монографія львівського вченого Василя Косіва «Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років». На основі цієї праці була захищена докторська дисертація. В. Косів у вступі монографії пише: «Питання національної ідентичності належить до тих, які найчастіше порушуються в гуманітарних і соціальних науках. Філософи і історики, антропологи, філологи, політологи, соціологи, соціальні психологи та дослідники з інших дисциплін звертаються до нього в контексті

[1] Смирнов И. Соцреализм: антропологическое измерение. *Соцреалистический канон : сб. ст.* / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 186.

[2] Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів: зміна парадигми чи заміщення понять? *Соціалістичний реалізм і українська культура : матеріали наук.* конф. Київ, 1999.

[3] Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів: Зміна парадигми чи заміщення понять? *Соціалістичний реалізм і українська культура* : матеріали наук. конф. Київ, 1999. С. 34–36.

[4] Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. Київ, 2000. Вип. 1. С. 11–26.

[5] Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр XX століття*. Київ, 2003. С. 320.

вивчення локальних і глобальних проблем. Щодо постколоніальних народів, то навіть після отримання державної незалежності впродовж тривалого часу національна ідентичність є предметом суспільних дискусій і темою для творів літератури та мистецтва». Автор слушно привертає увагу дослідників до теми тоталітарного минулого в зображальному мистецтві України, адже кінцевого висновку про шістдесят тоталітарних років так досі й немає.[1]

2023 року було захищено одразу три кандидатські дисертації на теми, дотичні до розвитку зображального тоталітарного мистецтва. У цих дослідженнях приділено увагу розвитку соціалістичного реалізму як провідному художньому методу зображального мистецтва до- і повоєнного періоду радянської України. Це дисертація Тетяни Мячкової «Творчий спадок українського художника І. Дряпаченка (1881–1936): стилістичні та тематичні пошуки»[2], дисертація Оксани Полтавець-Гуйди «Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському зображальному мистецтві другої половини XX – початку XXI століття»[3] та дисертація Ірини Ситник «Художня діяльність Тетяни Яблонської в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століть».[4]

[1] Косів Василь. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років : монографія. Київ : Родовід, 2019. 480 с. URL: www.rodovid.net ISBN978-617-7482-32-0.

[2] Мячкова Т. О. Творчий спадок українського художника І. Дряпаченка (1881–1936): стилістичні та тематичні пошуки : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософії : 023 / Мячкова Тетяна Олександрівна. Київ, 2023. 340 с.

[3] Полтавець-Гуйда О. В. Художньо-історичні домінанти творчості Віктора Полтавця в українському образотворчому мистецтві другої половини XX – початку XXI століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Полтавець-Гуйда Оксана Вікторівна. Київ, 2023. 238 с.

[4] Ситник І. В. Художня діяльність Тетяни Яблонської в українському образотворчому мистецтві XX – початку XXI століть : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософії : 023 / Ситник Ірина Володимирівна. Київ, 2023. 379 с.

ПЛАСТИЧНІ МИСТЕЦТВА НАПЕРЕДОДНІ 1932 РОКУ: ПОШУКИ І ЗДОБУТКИ

На початок 1930-х українське мистецтво стосовно пластичних мистецтв інших республік СРСР, як територіально європейських (Білорусія, Росія), так і закавказького регіону (Грузія, Вірменія, Азербайджан) та середньоазійського осередку (Казахстан, Узбекистан, Киргизія), вже визначило власний шлях розвитку, що спирався на глибинні національні традиції та досягнення тогочасного європейського мистецтва. Боротьба за утвердження національних ідеалів у культурі на теренах України (як Східної, так і Західної) почалася задовго до перемоги соціалістичної революції 1917 р. в Росії. На межі XIX та XX ст. демократичні сили українського народу зазнавали утисків з боку російського імперіалізму. Ситуація змінилася в перші пореволюційні місяці, і вже протягом 1917–1918 рр. були засновані Всеукраїнська академія наук, Українська академія мистецтва, Київський архітектурний інститут, Державний український архів, Українська національна бібліотека, Національна галерея мистецтв, Український історичний музей, Український театр драми і опери, Український симфонічний оркестр, Українська державна капела.

У цей час в Україні «продовжували свою діяльність Київське та Харківське товариства художників, Київська Спілка художників, Товариство незалежних художників у Одесі та Товариство південноросійських художників, – пише в розвідці М. Криволапов. – В країні також існувала Професійна Спілка робітників мистецтва (Робмис), студії Пролеткульту та УКРРОСТА»[1].

* * *

1917 р. була заснована Українська академія мистецтва. До цього часу в Україні не було вищої художньої інституції, тому випускники рисувальних шкіл та училищ Одеси, Харкова, Києва їхали вчитись до мистецьких академій Петербурга, Кракова, Варшави, Відня, Мюнхена, Парижа.

Певною мірою питання формування вищої національної мистецької освіти та роль у цій системі Академії мистецтва в Києві розглянуто в дисертації С. Нікуленко «Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934)»[2]. Першими професорами Академії були затверджені Василь Кричевський, Олександр Мурашко, Федір Кричевський, Георгій Нарбут, Михайло Жук, Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Абрам Маневич. На початку 1918 р. професором Академії був обраний львівський живописець Олекса Новаківський. Ще до офіційного відкриття Академії мистецтва її професори влаштували ретроспективну виставку своїх творів у Педагогічному музеї. Знаковість події полягала в тому, що в тому самому будинку містилась й Українська Центральна Рада. Наступні виставки відбулися в 1920, 1921 й 1922 рр. Остання оприлюднила твори злочинно знищеного професора Олександра Мурашка. Саме йому належала пропозиція «реорганізувати нашвидку організовану Академію в розумінні її статуту і загального художнього плану»[3]. Він наголошував, що Київ для України мусить стати тим, чим Париж для Франції, а Мюнхен для Німеччини. Ідейною основою розбудови мистецької школи, безумовно, залишалася ідея національного ствердження народного генія та глибокої поваги до мистецьких досягнень людства[4].

Як зауважує дослідник цього періоду Дмитро Горбачов, професори Академії (Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук та інші) вже тоді були глибоко закохані в козацьке бароко, народну творчість, у візантійський стиль, що століттями домінував в українському мистецтві. Вихованню творчої молоді пропонувалася така система майстерень: Ф. Кричевський – історико-побутовий жанр, офорт, скульптура; О. Мурашко – портрет; М. Жук – декоративний живопис; В. Кричевський – українське будівництво і народне мистецтво; А. Маневич – декоративний пейзаж; М. Бурачек – інтимний пейзаж, літографія; М. Бойчук – релігійний живопис, мозаїка, фреска, ікона; Г. Нарбут – графіка.

Статут Української академії мистецтва після схвалення Центральною Радою було опубліковано у «Віснику Генерального Секретаріату Української Народної Республіки» (21 грудня 1917 р.). В ньому зазначалось:

– студенти одразу вступають у будь-яку окрему майстерню виключно для художніх робіт під орудою професора-керівника, але за згодою самого професора;

– професори мають право приймати до своїх майстерень з власного вибору студентів, які

[1] Криволапов М. Крізь роки: Спілка художників України. Сторінки історії. Київ, 1988. С. 8–10.

[2] Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934): Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1997.

[3] Шпаков А. Олександр Мурашко. Київ, 1959. С. 26.

[4] Шпаков А. Олександр Мурашко. Київ, 1959. С. 26.

не задовольняють постановленому науковому цензові. Такі студенти іменуються вільними слухачами;

– час перебування студентів у майстерні не обмежений, але в кінці кожного півріччя професор зобов'язаний повідомити студентів, кого з їх він згоден полишити у майстерні для дальшого навчання. Особа, якій одмовлено в цьому, має право вступити до другої майстерні при умовах, зазначених в Статуті;

– художнє навчання студентів по майстернях провадиться виключно по способу і особистому догляду самого професора-керівника, який на початку семестру повідомляє Раду Академії про ті години, коли його майстерня має бути відчинена для заняття»[1].

Першими викладачами-засновниками тут були В. Кричевський, Д. Дяченко, В. Січинський. За словами І. Врони, дії засновників відзначались «яскраво виявленими прагненнями до розробки національних форм архітектури»[2].

Того самого 1918 р. в Києві народжується Товариство художників, яке у травні в стінах Академії проводить перший в історії Всеукраїнський з'їзд художників.

1922-го року в Академії починають працювати В. Меллер, Л. Крамаренко, Є. Сагайдачний, С. Налепінська-Бойчук, А. Богомазов. Її реорганізовано в Інститут пластичних мистецтв, який, однак, не проіснував і двох років. На 1924 р. припадає початок реорганізації Інституту пластичних мистецтв. Установа одержує приміщення на Вознесенському узвозі, 20.[3] «Заснування наприкінці 1917 р. (5 грудня) декретом Центральної Ради Української Академії мистецтв» було «найвизначнішою подією в історії художньої культури і художньої освіти на Україні»[4].

Мистецтвознавець І. Врона, який був ректором Академії з 1924 до 1930-го, залучає до викладацької роботи прогресивних митців з різних міст України й навіть з-за кордону. Так, у стінах Академії з'являється в ролі викладача Олександр Архипенко.

1930 рік стане початком репресій, утисків провідних мистецьких ідей і наступу більшовицької ідеології на культуру й мистецтво. Наступного ректора цього закладу – Бернарда Кратка (1934–1936) – 1937-го розстрільного року репресують. Він потрапить до туркменських таборів-катівень[5].

Одеське художнє училище, засноване 1899 р., перетворюється 1918 р. у Рисувальну школу Одеського товариства заохочування красних мистецтв, пізніше – на Державні художні майстерні, а 1921 р. стане Академією мистецтва, у ролі якої й проіснує до 1934 року.

Після революції на базі Харківського художнього училища утворено художній технікум, а з 1927 року – художній інститут. 1930-го року в Харкові буде відкрито Український поліграфічний інститут.

* * *

Культурне життя початку XX ст. до 1930-х рр. в Україні знаменується численними організаціями й об'єднаннями. Їхні творчі засади, подібності та відмінності, уподобання дослідять в українському та світовому мистецтвознавстві В. Афанасьєв, Є. Афанасьєв, М. Бовн, П. Говдя, Л. Владич, О. Циганко, О. Гладун, Г. Лебедєв, М. Криволапов, Ю. Белічко, Д. Горбачов, О. Голубець, Р. Шмагало, І. Блюміна, І. Бугаєнко, Н. Велігоцька, І. Вериківська, В. Габелко, О. Данченко, М. Юр, А. Жук, Т. Кара-Васильєва, М. Костюченко, З. Кучеренко, О. Клименко, О. Лагутенко, Л. Лисенко, Б. Лобановський, А. Мороз, О. Найден, І. Огієвська, В. Підгора, А. Ревенко, В. Рубан, М. Селівачов, Г. Скляренко, Д. Степовик, О. Федорук, О. Роготченко, М. Протас, В. Щербак, В. Єфремова, Л. Соколюк, Д. Северюхін, О. Лейкінд, Д. Янко та інші.

Діяльність новостворених гуртів митців 1917–1932 рр. у вітчизняному мистецтвознавстві досліджена та проаналізована. Тому в даній роботі обмежимося переліком найбільш потужних угруповань, що проіснували до середини 1930-х, часу зародження Української спілки радянських художників, і були знищені внаслідок постанови про ліквідацію художніх товариств ЦК партії від 23 квітня 1932 року.

[1] Цитуємо за неопублікованим рукописом В. А. Афанасьєва (архів родини). [Афанасьєв В. Київський художній інститут. (Неопублікований рукопис. Київ, 1988 р.; зберігається в архівах родини)].

[2] Врона І. Мистецтво революції і АРМУ. Київ, 1926.

[3] Тут розміщена й працює донині вже як Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА).

[4] Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. *Совет. искусство.* 1926. № 10. С. 12–17.

[5] Б. Кратка, талановитого скульптора, буде реабілітовано лише 1960 року. Справжньою причиною його арешту стало навчання у Варшавській академії та стажування в Італії ще до заколоту 1917 р. [Афанасьєв В. Київський художній інститут. (Неопублікований рукопис. Київ, 1988 р.; зберігається в архівах родини)].

В Україні 1938-й є роком завершення практичної більшості угруповань, що будуть примусово об'єднані в єдину Спілку художників. Переважна більшість вітчизняних, російських, білоруських, американських та центральноєвропейських учених досліджувала першу третину минулого століття і, зрозуміло, вивчала засади товариств і об'єднань як у Росії, так і в Україні. Разом з тим досі не існує єдиного документа, чіткої класифікації з мистецтвознавчим аналізом. На початку тридцятих років така спроба здійснити перелік і дослідити всі наявні на той час організації в Російській Федерації, європейських та азіатських республіках, а також усіх землях, що входили територіально до тодішнього СРСР, була розпочата. Секцією просторових мистецтв ЛІМ (Ленінградський інститут мистецтв) Комакадемії було видано збірку матеріалів та документів «Радянське мистецтво за 15 років» за редакцією І. Маца. Це був один із перших досвідів вітчизняного мистецтвознавства зі збору документальних матеріалів у царині просторових мистецтв за перші 15 років існування радянської влади. З огляду на всю ідейну заангажованість тодішнього мистецтвознавства за кількістю оприлюдненої інформації ця праця досі залишається єдиним джерелом реальних документів, що відображають роки становлення майбутнього соцреалістичного соціуму. Після ліквідації художніх товариств увесь архівний матеріал (справи, документація, протоколи) було передано до Спілки радянських художників. Цікавим фактом є те, що переважна більшість українських документів опинилася не в Харкові чи Києві, а була відіслана спеціальною поштою до Москви. За часи військового лихоліття 1941–1944 рр. архів Спілки практично повністю було знищено. Наступною спробою відродити документи 1917–1932 рр. була збірка «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания»[1]. Попри те, що переважна частина відновлених документів стосується Росії, ця збірка є дуже корисною, бо московські партійні документи практично завжди були дороговказом для України. Видання містить іще один надзвичайно корисний документ, а саме – коротку бібліографію газетних та журнальних матеріалів того часу. Цю безцінну титанічну працю здійснила кандидат мистецтвознавства В. П. Князєва.

Серед таких організацій було Товариство діячів українського пластичного мистецтва, засноване навесні 1918 р. за ініціативи членів Київського товариства художників (існувало з 1907 р.). До нього входили О. Богомазов, М. Бурачек, М. Козик, Ф. Красицький, В. Кричевський, Г. Крушевський, О. Мурашко, П. Носко, Г. Павлуцький, М. Прахов, О. Содомора, К. Трохименко, І. Хворостецький та інші.

Наприкінці 1917 р. в Києві було організовано Центр єврейської культури «Культур-Ліга», у якому працювали Д. Бергельсон, М. Зільберфарб, М. Литваков, Н. Майзель та ін. Єврейською мовою видавали журнали «Схід» та «Початки». Діяльність «Культур-Ліги» була припинена 1925 року.

Між 1922 і 1925 рр. українських митців намагаються залучити до своїх рядів московські колеги. До 47-ї річниці Товариство пересувних виставок розповсюджує листок, у якому надруковано звернення до живописців, що живуть і працюють на теренах новоствореного СРСР, з проханням підтримати реалістичні традиції в новому форматі. Це звучить як запрошення до змалювання з документальною правдивістю в жанрі портрета і пейзажу сучасної радянської дійсності та «зобразити усе трудове життя її різноликих народностей». На надруковану та розповсюджену по мистецьких центрах декларацію з України ніхто не відгукнувся. Так само не знайшов підтримки в Україні й інший документ, що репрезентував російське товариство НОЖ (Новое общество живописцев) (мова оригіналу. – О. Р.). Маніфест НОЖа починався фразою «Аналітичний період в мистецтві закінчився…» Провідним гаслом були запрошення йти дорогою «комуністичного зображення матеріальних споруд», «планової розробки комуністичного міста», дорогою, вимощеною з «марксистських» каменів конструктивізму. У другому параграфі маніфесту НОЖа пропонувалося «Стати на виробничий шлях спекулятивного мистецтва». Зрештою НОЖ на п'ятнадцять років випередив майбутню Спілку художників, яка саме і звернулася до спекуляцій з образами героїв і прославляння керманичів. Але 1922 року, попри схвальні відгуки наркома А. Луначарського на виставці НОЖа в будинку Рабіса в Москві, ніхто з українських митців заклики не підтримав. Поза увагою українців залишилося ще одне московське товариство «Бытие» (рос.), що стало

[1] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. Москва : Совет. художник, 1962. 404 с.

послідовником «Бубнового валета». Провідною метою гурту було оспівування навколишнього матеріального середовища – речей. Ода речам також не сподобалася ані в Харкові, ані в Києві, куди зверталися російські колеги.

Ще менш відомими були товариства «4 Искусства», ОРС (Товариство російських скульпторів), «Октябрь», «Молодой Октябрь», ФОСХ (Федерация объединения советских работников пространственных искусств), РАПХ (Российская ассоциация пролетарских художников), Товариство художників станковістів (ОСТ) та «Изобригада».

Пролеткульти розшифровувалися як масові культурно-освітні й літературно-мистецькі організації пролетарської самодіяльності. До сьогодні їх значення і вплив на українську культуру має діаметрально протилежне осмислення сучасними мистецтвознавцями. Так, Лінн Маллі у статті «Культурное наследие Пролеткульта», вміщеній у найбільшій за останні часи збірці праць і досліджень про соцреалізм «Соцреалістичний канон», доводить безперечну користь цієї організації для загального розвитку європейського мистецтва[1]. Принципово іншу позицію бачимо в публікаціях критиків 1950–1980-х рр.[2]

Пролеткульти виникли восени 1917 р. і розгорнули широку діяльність, претендуючи на роль політичної мистецької організації для «класово чистої» пролетарської культури. Новонароджені організації діяли потужно й мали свої друковані органи в Одесі («Пролетарская культура»), Миколаєві («Творчество труда»), Катеринославі («Пролетарское творчество»), Харкові («Зори Грядущего»), Києві («Мистецтво»). Були пролеткультівські осередки в Полтаві, Чернігові, Єлисаветграді, Первомайську, Кременчуці. У 1921 р. в Харкові було створено Центральний Комітет Пролеткульту, а наприкінці 1922 р. проведено Всеукраїнську конференцію.

У Києві 1919 р. побачив світ перший номер журналу «Пролетарський день культури». Вихід часопису супроводжувався мітингами, лекціями, спектаклями, навіть народним гулянням, що, до речі, було характерно і для подій меншої значущості.

Український авангард підхопив і розвинув ідею так званого виробничого мистецтва. Академік О. Федорук зазначає: «У середині 20-х років в Україні стає модним так зване виробниче мистецтво, що народилося з утилітарної потреби принесення мистецтва на службу новому побутові. Універсальний характер «виробничого мистецтва» випливав з потреби заміни малярства матеріальним предметом, камерний театр – «масовим дійством», музику – «співом токів високої напруги у трансформаторах»[3]. У цих положеннях відчуваємо виразний відгомін ідей Пролеткульту.

В Одесі наприкінці 1921 р. виникає Художнє товариство імені К. Костанді. До нього увійшли В. Філатов, В. Снєжков, М. Куковеров, В. Лазурський, К. Богаєвський, М. Волошин, О. Кальнінга, М. Д. Кузнєцов, П. Нілус.

Межа 1920–1930-х в українській мистецькій політиці увійшла в історію як час буремних колізій. Доволі часто виникали суперечки та непорозуміння серед художніх і літературних еліт, які закінчувалися ідейним протистоянням. Виникнення мистецьких гуртів, що ставали на певний час організаціями, супроводжувалося як спільними проєктами, так і ворожими протистояннями. Серед великої кількості новостворених колективів провідне місце посідали дві всеукраїнські мистецькі організації – АХЧУ та АРМУ.

АХЧУ – Асоціація художників Червоної України була чи не найпотужнішою громадською мистецькою організацією періоду, що вивчається. Крім Києва та Харкова, відділення з'явилися в Херсоні, Одесі, Миколаєві, Полтаві, Чернігові. Від самого заснування АХЧУ організацію очолював Федір Кричевський.

«По 1 мая 1926 г. организованы и функционируют 34 филиала, охватывающие свыше 650 художников (кроме Москвы), из них 100% членов профсоюзов и 8% членов ВКП(б). Кроме того, на Украине (Киев, Харьков, Полтава) организована АХЧУ (Ассоциация художников Червонной Украины) на договорных началах и с единой декларацией АХРР. В стадии организации филиалы следующих 15 городов: Пермь, Тверь, Псков, Минск, Витебск, Иркутск, Якутск, Ставрополь, Севастополь, Чернигов, Житомир,

[1] Соцреалистический канон. СПб, 2000. С. 183.

[2] Недошивин Г. Очерки теории искусства: вопросы искусства социалистического реализма. Москва, 1953 ; Кондрашенко Ф. Житлова культура стандарту. *Нова генерація.* 1929. № 1. С. 69–73.

[3] Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р.* Київ, 1993.

Ашхабад, Краснококшайск, Орел, Армавир», – напише у статті «Філіали АХРР та ОМАХРР» Ф. Богородський[1].

Насправді твердження, що АХЧУ є копією чи послідовником російського АХРР, – некоректне. Спільні завдання митців радянської держави, зрозуміло, робили схожими завдання російських та українських об'єднань. Водночас слід пам'ятати, що кілька відомих старших київських художників – І. Їжакевич, Ф. Кричевський, Г. Світлицький, М. Самокиш – ще у 1922–1923 рр. задекларували створення організації, мета якої була передусім просвітницька. Сповідуючи революційну тематику, митці мали на меті створення системи пересувних виставок. Декларувалася виставкова діяльність не лише у великих містах, а й у малих селищах. Через два роки аналогічна група митців виникла в Харкові. До зими 1925 р. про російський вплив на ці групи взагалі не йшлося. Мова про спорідненість почалася після підписання спільної угоди про взаємну працю між українським АХЧУ та російським АХРР. Київська філія навесні 1926-го року влаштувала потужну мистецьку акцію – виставку «По селах, містечках і містах України».

В першому параграфі Статуту, який було офіційно затверджено в серпні 1926 р., АХЧУ задекларувала завдання та бачення мистецьких процесів: «Асоціація художників Червоної України об'єднує діячів мистецтва на підставі активної участі їх в соціалістичному будівництві України. Це завдання асоціація розв'язує шляхом організації художніх сил зображального мистецтва на ґрунті взаємодопомоги, самодисципліни, самовдосконалення, при цьому художники непорушно зв'язані з революційними робітничо-селянськими масами УРСР та виявляють у своїй творчості почуття, ідеї, волю цих мас у зрозумілих, реалістичних образах, співголосних героїчній Жовтневій добі»[2]. Це пояснює неоднорідність АХЧУ зі схожою організацією російських митців АХРР (Асоціація художників революційної Росії), що, безумовно, воювала за сфери впливу. Початком її оприлюднення в Україні слід вважати 1924–1925 рр. АХРР була достатньо агресивною щодо російських сателітів. Так, наприклад, пропозиція московських представників була зустрінута в Україні з непорозумінням, незважаючи на пропоновані документи, які декларували свободи національному мистецтву (не лише українському, а й усім іншим республікам.) Статут АХЧУ справді був дуже подібним до московського аналога, але лише подібним. Низка ключових положень відповідала національним особливостям. Важко сказати, чи був це компроміс, чи врешті митці домовилися не переписувати папери, але статутні норми і засади, прописані в Москві, врешті були прийняті в Харкові і в Києві. Безумовно, український статут АХЧУ був запозиченим із документів АХРР. Зрештою тут і великої помилки не трапилося, бо векторність Центральної, Південної й особливо Східної України була Московсько-Пітерська. Більшість митців мігрувало між трьома столицями, а з початком весни, протягом літа й осені велика кількість російських художників приїздила до України, Криму.

Протягом двох років кількість членів організації сягнула майже 200 осіб. Взимку 1927 р. відбувся перший з'їзд (у деяких документах – нарада), а влітку другий, де було прийнято важливе рішення щодо консолідації всіх творчих українських сил навколо ювілейної художньої виставки до 10 річниці перемоги в Жовтневій революції. Слід зауважити іще один фактор. Російська організація була визнана тодішнім урядом і мала урядову підтримку. Зважаючи на те, що переважна більшість митців – люди асоціальні, сперечатися з державною інституцією на початку заснування українські художники не стали. Розбіжності виявилися в наступних етапах розвитку художнього процесу новоствореної держави.

Впродовж 1928–1930 було проведено два з'їзди, а виставкова діяльність не припинялася від 1925-го. Пройшли виставки в Києві (1925, 1926), Полтаві (1927, 1928), Чернігові (1928), Харкові (1927), Москві (1927).

Ідеологічні розбіжності почалися 1927 і визріли в конфлікт 1929 року. Група Ф. Кричевського разом з вітчизняними метрами І. Їжакевичем та Г. Світлицьким демонстративно відмежувалася від комуністично налаштованих українських і російських художників і заснувала нове «Українське мистецьке об'єднання» (УМО). АХЧУ залишалася потужною мистецькою ланкою, підтримуваною офіційною владою. У виступах і в деклараціях всіляко підкреслювалися пролетарська єдність і пролетарська складова. 1930-го року АХРР та АХЧУ повністю перетворюються на політичні організації. Мос-

[1] Цитуємо за збірником: 4 роки АХРР. Москва, 1926.

[2] Путівник по Києву 1947 р. Автор тексту та видавництво невідомі. Місце зберігання – приватний архів родини Остапа Вишні. Арк. 20.



Харків. У дворі будинку письменників. Зліва направо: Л. Чернов, П. Іванов, А. Петрицький, І. Дніпровський, О. Копиленко. Фото 1932 р.

ковське керівництво пильно слідкує за українськими філіями, залучаючи до спільних дій. В журналі «Мистецтво в маси» за 1930 р. № 20 (12) буде надруковане звернення міжнародного бюро революційних художників до всіх революційних художників світу. Документ матиме відверто політичний характер: «Гігантські успіхи соціалістичного наступу пролетаріату незаперечні. Саме тому світовий імперіалізм готує війну СРСР. Ми проти фашизму і білого терору і особливо проти скаженого польського фашизму і терору в Західній Україні та Білорусії, проти соціал-фашизму – соціал-демократії». Важко сказати, як цей заклик було сприйнято в колах українських художників. Водночас того ж 1930-го року АХЧУ трансформується у Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (ВУАПМИТ), яка проіснувала до 1932 р. під керівництвом А. Комашка.

«Надзвичайно неоднорідна мистецька ситуація в Україні 1920-х рр. зумовлювалася змаганнями за статус лідера серед різних творчих об'єднань, які намагалися впливати на процеси формування нового мистецтва. Вражаюча на цей час пульсація мистецького життя, інтенсивність виставкової роботи, організація спільних платформ з деклараціями художніх програм, наповнена небаченою енергією, гарячковим поспіхом, за яким притаїлась невпевненість у завтрашнім дні. Відбувались запеклі дискусії, максималістське заперечення альтернативних ідей, конкуренція за престижне місце в суспільстві, врешті, уявна на поверхні спільність, а насправді прихована потаємна, а згодом і видима боротьба між групами АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ, – усе це несло безкомпромісну віру в пріоритети певного напряму, стилю, певної спрямованості», – напише Олександр Федорук у розвідці 1993 року[1].

Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) була заснована на організаційних зборах у Києві 25 серпня 1925 р. і вже до кінця року офіційно затвердила статут, який підписали: І. Врона, В. Татлін, Є. Сагайдачний, Б. Кратко, А. Таран, М. Бойчук, В. Седляр, В. Меллер,

[1] Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р.* Київ, 1993. С. 25.

П. Горбенко. Досі існує думка, що «деякий час Асоціація мала формальні підстави вважати себе єдиною організацією, яка відстоювала інтереси українських художників». Насправді достатньо жорстка як для мистецьких кіл ворожнеча призвела до конкурентного зростання обох найбільших мистецьких угруповань. Провідні сили тодішньої української зображальності все ж розділилися в симпатіях між АРМУ і АХЧУ. В першому пункті статуту АРМУ так визначала свою мету і творчі принципи: «Об'єднати навколо себе всі активні художньо-революційні сили, що стоять на ґрунті марксистсько-матеріалістичного світогляду й стремлять до творення в переходову добу, в умовах радянської дійсності, мистецтва в формах, відповідних до класової ідеології пролетаріату. В фаховій роботі АРМУ звертає особливу увагу на форму й професійну якість, що обумовлює мистецький твір»[1]. АРМУ із самого початку формувалась як сила, яка мала протистояти проникненню АХРР в Україну, боротися проти всіх, хто її тут підтримує. У січні 1926 р. керівництво АРМУ склало «Меморандум» на ім'я наркома освіти О. Я. Шумського, під яким поставили свої підписи 44 відомих тоді діячі української культури, серед них: Л. Курбас, М. Біляшівський, Ф. Ернст, І. Врона, В. Василько, М. Семенко, С. Бондарчук, О. Довженко, В. Пальмов, А. Середа, М. Бойчук, Б. Кратко, М. Жук, В. Татлін, М. Бурачек та інші[2]. Крім перерахованих у цитаті імен, слід додати прізвища активістів руху – О. Богомазова, К. Гвоздика, В. Касіяна, В. Меллера, І. Падалку, С. Прохорова, В. Єрмилова, О. Хвостенка-Хвостова. Насправді організація була напрочуд потужною. Різні джерела згадують про різну кількість її членів. Однак можна з упевненістю сказати, що членів було не менше ніж 1760 осіб. Національна складова провідних документів об'єднання та бажання самоідентифікації в тодішньому світовому мистецькому соціумі привернули увагу творчої молоді. З'явилися філії практично в усіх розвинених мистецьких центрах – Києві, Харкові, Дніпропетровську, Умані, Одесі. «Меморандум» – головний тодішній документ «пройнятий щирою стурбованістю незадовільним станом зображального мистецтва і розвитком художнього життя в Україні, причина якого вбачається у викривленні національної політики, у державному потуранні експансіоністських щодо України прагнень АХРР, у непатріотичних діях АХЧУ, яка пішла на згоду з російською організацією і, отже, представляла її інтереси в Україні. У лютому – березні 1926 р. АРМУ провела ряд доповідей і дискусій в Києві, Харкові, Одесі, основним змістом яких було ставлення до АХРР, її діяльності і мистецьких принципів»[3].

Ці питання були широко обговорені на Всеукраїнському з'їзді АРМУ, що проходив 6–7 червня 1926 р. у Харкові. У дводенних засіданнях взяли участь представники усій філій, запрошені члени літературних угруповань, переважно близьких за декларуванням творчих засад («Березіль»), представники державних установ. У наступних роках АРМУ проведе ще два з'їзди (1929, 1930). Але перший був знаковим саме в декларації провідних засад і визначенні та оприлюдненні головної ідеї – боротьби за впровадження української культури у світовий мистецький простір, що унеможливлювало провінційність, а марксистські повчання сприймалися якщо й не зверхньо, то й не у стовідсотковому підтриманні. Багато виступів звертали увагу на необхідність об'єднання життя мистецького з повсякденним життям держави і створення нової мистецької мови, зрозумілої пересічній людині. Таке бачення пропонувало злиття різних напрямків в зображальному мистецтві. Вперше з'являється термін «практичне мистецтво», і вперше оприлюднюються засади відмови від російської реалістичної школи доби пересувних виставок. Цей з'їзд можна вважати знаковим, бо вперше мистецька інтелігенція спромоглася об'єднати в документальній формі бажання творити національне мистецтво у революційному форматі. Зрозуміло, що коріння таких декларацій крилося в доктрині школи М. Бойчука, що спиралася на візантійську й українську ікону та всіляко підтримувала суто українську національну ідею. І. Врона, вже тоді відомий мистецтвознавець і мистецький критик, був однодумцем М. Бойчука та його групи. Як професіонал, він зумів добрати у виступах і публікаціях зрозуміле для більшості тлумачення. Тандем І. Врона – М. Бойчук був на-

[1] Путівник по Києву 1947 р. Автор тексту та видавництво невідомі. Місце зберігання – приватний архів родини Остапа Вишні. Арк. 20.

[2] Афанасьєв В. Змістовний документ. *Українське мистецтвознавство* : міжвідом. зб. наук. пр. Київ, 1993. Вип. 1. С. 155–163.

[3] Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика*. 1931. № 3. С. 25–27 ; Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись. Теория. Москва, 1993.

стільки потужним, що на певному етапі став не лише домінувати, але й підсвідомо узурпувати певною мірою владу. Із зрозумілих причин така поведінка лідерів подобалася не всім. Разом з тим слід зауважити, що, крім декларацій, велася напружена робота. У Харкові відбулася республіканська виставка АРМУ, асоціація провела в Києві виставку гравюри та рисунка художників Вірменії, Грузії, Білорусії, України (1928), брала участь у загальноукраїнських виставках Наркомосу України (1927–1930), у загальносоюзних виставках «Мистецтво народів СРСР» (1928), «Гравюри СРСР за 10 років». Члени АРМУ здійснили монументальні розписи в Інституті кооперації в Києві (1922–1923) та в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі (1928).

З діяльністю АРМУ, безперечно, пов'язане загальне піднесення мистецького життя Східної України (зокрема, мистецької освіти, художньої критики тощо). Слід згадати, що до АРМУ входив М. Глущенко, який мешкав тоді за кордоном[1]. Головою Центрального бюро Асоціації був мистецтвознавець, ректор Київського художнього інституту І. Врона. Попри всі намагання в об'єднанні творчих зусиль майстрів і творчих напрямків, у реальному житті справи були іншими. Частина учасників процесу не стала миритися з достатньо тоталітарними проявами укорінення засад організації. 1926 р. з АРМУ вийшли В. Татлін, Є. Сагайдачний, 1927 р. покинула Асоціацію і група художників на чолі з А. Тараном, які невдовзі організували Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). 1930 р. Бюро Київської філії разом із членами ОСМУ також покинули АРМУ й заснували об'єднання «Жовтень», яке не проіснувало й року і також розкололося в березні 1931 року, а члени «Жовтня» разом з АРМУ утворили Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ). Цей гурт проіснував до ліквідації всіх мистецьких угруповань у квітні 1932 року, але на яскраві акції чи виставки так і не спромігся. Як й ідеологи АРМУ, вони декларували бажання співпрацювати з провідними митцями європейських країн, але крім поодиноких контактів далі справа не зрушилася.

АРМУ намагалася втриматися в захопленій мистецькій ніші, організовуючи виставки з практично обов'язковим виданням буклетів, проспектів та каталогів. У журнальних та газетних матеріалах доби друкували надзвичайно цікаві матеріали та мистецтвознавчі розвідки, до співпраці запрошували та залучали архітекторів, театральних художників, акторів і режисерів. Велика робота велася задля досягнення єдиної мети – створення моделі нового революційно-національного сучасного мистецтва. Можливо, задекларовані засади були занадто прогресивні для тодішнього соціуму доби зародження тоталітарного суспільства. Криза товариства почалася в 1929 році. Другий Всеукраїнський з'їзд АРМУ проголосив про кризу як всередині організації, так і в стосунках з навколишнім світом. Керівництво АРМУ перейшло до київських художників, але й цей крок організацію не врятував. Наступного року практично розпалося могутнє об'єднання українських митців, що не виконало своєї історичної місії.

Бажання творчого люду бути в гурті зумовило народження ще однієї організації – ОСМУ. Об'єднання сучасних митців України розпочалося з групи колишніх членів АРМУ – А. Таран, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, М. Шаронов. До них приєднався Л. Крамаренко зі своїми учнями (І. Жданко, Д. Шавикін, Ю. Садиленко, І. Штільман) та А. Петрицький. Об'єднання намагалося «утворити ідеологічно спаяну групу нових радянських реалістів». Від своїх членів воно вимагало «матеріалістичного сприймання життя: проймання творчості ритмом та динамікою революційної конструктивної боротьби, виявлення соціальної функції твору та боротьбу за високу професійну якість його». Організація виступала «проти примітивного етнографічного натуралізму» і вважала «за обов'язкове виходити з основних формальних положень фаху, що їх досліджують тепер поступові мистецькі школи СРСР і на Заході»[2]. Якщо відкинути надто вже загальну і претензійну соціологічну фразеологію, то залишиться боротьба за високий професійний рівень творчості та орієнтація на західне мистецтво індустріальної доби. І. Врона писав, що «на протилежність АХЧУ, Об'єднання сучасних митців України – це "рафінована Європа", сприйнята крізь призму російського мистецтва… Це пе-

[1] Микола Глущенко : альбом / авт. тексту І. Бугаєнко. Київ, 1973.

[2] Левада М. Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). *Рад. мистецтво.* 1928. № 6. С. 6.

реважно мистецтво інтелігентських верхівок»[1]. Таке твердження цілком логічне і правильне. Адже провідним гаслом ОСМУ виголошувалося мистецтво як ідеологічна завершеність усього навколишнього життя. Проголошена мораль мусила не лише вчити, а й спрямовувати нову психологію суспільства, що в ідеалі мусила спиратися на робітничо-селянський люд. Ідея не була революційною, але залишалась напрочуд філософською та людяною. Першою скрипкою об'єднання, безумовно, був Анатоль Петрицький – людина освічена й дуже розумна. Це йому належить пропозиція щодо виховної ролі мистецтва серед пересічного населення тодішньої України. Митець розумів, наскільки одірване населення республіки від мистецьких процесів світу, і намагався цю прірву скоротити. Індустріальні досягнення і нова радянська людина не відповідали рівню європейського життя. А. Петрицький власним прикладом заохочував художників ставати вчителями простого люду. Так, він сам, працюючи художником-оформлювачем провідного тодішнього мистецького часопису «Нова Генерація», долучався до виховної місії.

Як новостворення ОСМУ вперше виступила на ювілейній Всеукраїнській виставці 1927 р. Згодом були виставки «Мистецтво народів СРСР» (Москва, 1928), друга і третя Всеукраїнські художні виставки. Самоліквідувалося ОСМУ 1932 року.

1928 р. з'явилася нова абревіатура – ОММУ. Це було Об'єднання мистецької молоді України. До нього переважною більшістю увійшли студенти та випускники Київського художнього інституту. Мистецтвознавець С. Раєвський, молоді художники О. Пащенко, С. Григор'єв, М. Попенко-Коханий, скульптор Г. Пивоваров заснували Об'єднання мистецької молоді України, «яке активно включилося в боротьбу за реалістичний напрям розвитку українського радянського мистецтва»[2]. Юнацький запал молодих митців пропонував братання з усією творчою молоддю республік СРСР, боротьбу за пролетарське мистецтво проти чужої ідеології та формалізму. У боротьбі з ворогами уммовці пропонували об'єднання з молодими літераторами та театралами.

Протягом двох років, починаючи з 1929, існувало малочисельне об'єднання (УМО). Можна сказати, що це була київська філія АХЧУ. До складу УМО входили переважно художники старшого покоління – Ф. Кричевський, К. Трохименко, І. Їжакевич, М. Козик, Ф. Коновалюк, В. Коровчинський, Г. Світлицький, О. Сиротенко, Т. Тимощук, І. Хворостецький, І. Шульга, М. Прахов. Під популярним у ті часи гаслом «Мистецтво – в маси!» УМО організувало в рік свого заснування пересувну художню виставку в Ромнах на Полтавщині, на якій експонувалося близько 150 робіт 22 художників[3]. Об'єднання припинило діяльність в 1931.

Численні згадані мистецькі об'єднання, кількість яких множилася, переставали бути надійним засобом згуртування художніх сил. В мистецькому житті почали перемагати тенденції гурткової замкненості: інтереси своєї організації часом заступали загальні інтереси розвитку мистецтва. У такий час Народний комісаріат освіти України намагається перешкодити вільному зростанню об'єднань та мистецьких групувань. Він висуває ідею «об'єднання усіх існуючих угруповань», – прочитаємо в промові М. Скрипника на партнараді в справах зображального мистецтва ЦК КП(б)У[4]. Була зроблена спроба з'ясувати принципові розходження між двома найчисленнішими об'єднаннями. Однак ні АРМУ, ні АХЧУ сформулювати їх чітко не змогли.

Восени 1930 р. в Харкові відбулась Міжнародна конференція революційної літератури. Цікавим для нас цей факт є тому, що при конференції працювала секція мистецтва. Вона утворила Міжнародне бюро революційних художників (МБРХ) на чолі з угорським художником-комуністом Бела Уітцем, який проживав у Радянському Союзі. Бюро провело конференції мистецьких об'єднань України, а також збори художників у Харкові та Києві, на яких обговорювали звернену до художників усього світу декларацію. Головні її положення були покладені в основу платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО), яку розробили представники всіх наявних на той час мистецьких об'єднань, а також представники Наркомо-

[1] Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. *Совет. искусство.* 1926. № 10. С. 12–17.

[2] Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.

[3] Каталог І-ої пересувної художньої виставки: живопис, графіка, рисунок. Ромни, 1929.

[4] Скрипник М. Образотворчий фронт на рівень нових задач. Промова на партнараді в справах образотворчого мистецтва ЦК КП(б)У 9.V.1932. *Скрипник М. На герць: Мистецькі фронти на Україні за постановою ЦК.* Харків, 1932. С. 55–85.

су і профспілки[1]. Однак і цього разу бажання федеративного об'єднання всіх наявних художніх організацій не трапилося.

Процеси утворення мистецьких угруповань на західних землях України, що перебували під владою Польщі, Румунії та Австро-Угорщини, мали дещо інший характер, аніж у Східній та Центральній радянській Україні. Єдиною об'єднуючою рисою залишалася національна ідея. Якщо радянські українські митці мали тиск з боку панівної комуністичної влади, західні митці доволі часто відчували утиски від іноземних польських, румунських та австрійських чиновників. Як в Україні Східній, так і в Україні Західній виростало й мужніло нове покоління діячів культури. Серед найбільш потужних угруповань слід згадати ГДУМ (Гурток діячів українського мистецтва), АНУМ (Асоціація незалежних українських митців), СУМ (Союз українських митців), Товариство прихильників мистецтва на Буковині, «Руб», Українське товариство прихильників мистецтва, «Artes», «Нова генерація», Львівський професійний союз митців-пластиків, «Спокій» (Варшава), «Зарево» (Краків).

У маловідомій праці М. Горького 1928 р. «Про звеличених і "Початківців"» майбутній світоч соціалістичного реалізму й один з ініціаторів знищення незалежних мистецьких угруповань країни вперше підводить теоретичну базу необхідності об'єднання в єдині Спілки і непримиримість до опонентів. Роблячи це хитро, він посилається на давно мертвого Леніна. «Без бійки не проживеш», – говорив В. І. Ленін. Він завжди говорив те, «що треба», – чудова звичка була у нього. І далі «Так, "без бійки не проживеш". Тому розбіжності, що існують між літературними групами, цілком природні. Вони були б набагато повчальніші і корисніші, коли б "визнані таланти" й літературні пастирі не загострювали їх своїм самолюбством, своїм чванством. Представники окремих літературних груп ведуть дебати між собою в тоні, не гідному товаришів, людей, які роблять єдину колективну справу. Коли б літературні суперечки провадились в тоні, більш строгому ідеологічно, більш серйозно і спокійно, менш чванливо і без брутальних особистих вихваток, – провінціальні літературні гуртки не писали б от таких справедливих заяв: "Однією з перешкод для нашого навчання є гостра боротьба літературних груп і напрямків. Дуже важко писати, та ще вчитись писати, у безперервних бійках і підсиджуваннях"». Невідомі робкори з твору Горького у цитатах зі своїх листів пояснюють відверто мовою партійних керманичів: «…чесній пролетарській душі добре чути в цьому шумі базар, гендлярство», «Ми – чорнороби, нові мітли, які повинні чисто вимести із сміттям все погане», «Я знаю, що неук, але боюся заразитися буржуазною культурою», «Бий, але навчи». Перший пролетарський письменник резюмує: «Ці люди варті найглибшої уваги і всілякої допомоги, бо вони – інтелектуальна сила трудового народу, майбутні «хороші» журналісти, письменники, люди революційно-культурного діла і оплот проти жаб міщанства, що знову починають квакати. Бити їх – б'ють з охотою, але вчать – погано і майже завжди – жорстоко!» Стаття закінчується вироком: «Якщо ми справді хочемо створити нові, більш "людяні" взаємовідносини серед людей, ми, очевидно, повинні розпочати створення "нової культури" у своєму середовищі»[2].

1932-го року напередодні горезвісної постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» Максим Горький створює ще один «шедевр» – статтю «Про літературну техніку». Насправді це керівництво до дії у знищенні тих митців, які працюють не в руслі бажаного методу. «Ми вважаємо талановитими літераторів, які добре володіють прийомами спостереження, порівняння, добирання найбільш характерних класових особливостей включення-уявлення цих особливостей в одну особу; так створюється літературний образ, соціальний тип. Уявлення – один із найбільш істотних прийомів літературної техніки, що створює образ», – напише батько нового методу в популярному в СРСР виданні «Литературная учеба» (№ 5, с. 3–7). До речі, слід згадати, що цей часопис, який розповсюджувався в бібліотеки всіх союзних республік, був рупором тоталітарного замовлення. 1933 р. М. Горький у цьому ж виданні за № 1 опублікує матеріал «Про соціалістичний реалізм», що стане дороговказом для наступних кривавих розправ з творчою інтелігенцією новоствореної держави. «У Союзі Соціалістичних Рад уже хлопчики-піонери на-

[4] Комашка А. Проект платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО). *За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві.* Харків, 1931. С. 51–56.

[2] Стаття вперше була опублікована в № 101 «Известий», від 1 травня 1928 р., на с. 2. Йдеться про статтю 1897–1898 р. «Від якої спадщини ми відмовляємось?» (В. І. Ленін, Твори. Вид. 4. Т. 11. С. 441–481).

вчаються розуміти й розуміють огидно-очевидну істину: цивілізація і культура буржуазії основана на безперервній звірячій боротьбі меншості ситих "ближніх" проти величезної кількості голодних "ближніх". Цілком неможливо "любити ближнього", коли необхідно грабувати його, а якщо він чинить грабежу опір – убивати його. Через те, що діяльність розбійників занадто наочно викрила справжню основу держави багатих, у багатих з'явилась потреба почасти винищувати розбійників, а почасти – залучати їх до справи керування державою». Ця езопова мова напрочуд швидко була засвоєна радбурами (радянська буржуазія) і безпосередніми реалістами – виконавцями брудних замовлень. Саме з 1932–1933 рр. починається масове нищення неслухняного інтелігента-художника, літератора, науковця. Тоталітарна держава витримує всі правила. Донос на інтелігента практично завжди робить людина з його оточення. Письменник на письменника, художник на художника. Так звільнялися керівні посади. Частими були випадки, коли звільнену квартиру жертви займав донощик…

Партійне керівництво СРСР і УРСР вирішило «допомогти консолідувати» художню громадськість країни. В умовах гострої політичної боротьби розпочався тотальний рішучий наступ на будь-яке незалежне вільнодумство. З'явилась відома Постанова від 23 квітня 1932 р., де було визначено єдиний творчий метод радянського мистецтва – соціалістичний реалізм.

Уже в середині 1920-х рр. войовнича критика безапеляційно заявляла, тривожно калатаючи у дзвони пролетарської пильності: «Формалізм – річ цілком не байдужа, але не тим, чим хоче пролетарська влада… Нині формалізмом, "безідейністю" може захопитися тільки ворог революції»[1]. У пресі розпочався наступ на «формалізм», «декадентство», «чисте мистецтво». «Постанова "Про перебудову літературно-художніх організацій" поклала не тільки край протиборству між окремими творчими групами, а й вбила тяжкий ідеологічний клин у затихаюче, але живе тіло українського мистецького авангарду»[2]. Методам і технологіям створення єдиної Спілки художників, утвердження єдиного стилю, що пануватиме в наступні п'ятдесят років, спираючись виключно на комуністичну мистецьку доктрину, присвячені наступні глави дослідження.

[1] Коряк В. Література минулого і Жовтень. *Гарт.* 1924. № 1. С. 123.

[2] Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р.* Київ, 1993. С. 42.

ТВОРЕННЯ ІЛЮЗІЙ ВИНЯТКОВОСТІ І БЕЗКОНКУРЕНТНОГО СЕРЕДОВИЩА: ЗНИЩЕННЯ ШКОЛИ М. БОЙЧУКА

Довкола опіки радянської влади над розвитком національних культур у межах колишнього СРСР було створено чимало міфів. Сьогоднішній день відкриває все більше свідчень справжнього ставлення радянської тоталітарної системи до питань розвитку української культури і мистецтва. Один з найхарактерніших у цьому сенсі прикладів – трагічна доля Михайла Бойчука, унікальної школи, яка увібрала кращі національні традиції, але не замикалася у вузьких межах і претендувала на справді світове значення. Сам Учитель і група його найближчих учнів-однодумців були репресовані та фізично знищені. Розправляючись з когортою художників-монументалістів, фанатично відданих новітнім ідеям розвитку українського мистецтва, радянська влада практично нищила ту основу, на якій могли б і мали б у подальшому розвиватися українська культура і мистецтво впродовж десятиліть. Зусиллями ідеологів навіть саме поняття «бойчукізм» на тривалий період було зведене до певного негативного означення, яке приховувало в собі відверту небезпеку та загрожувало всім, хто його згадував, небажаними наслідками. Ідеї «бойчукізму», піднесено сприйняті в 1920-ті, у період радянської українізації, вступили у відверту суперечність із насаджуваними пізніше ідеями соціалістичного реалізму.

Тому вважаємо за доцільне детальніше зупинитися на творчості М. Бойчука та його школи, простеживши при цьому певну хронологію в розвитку подій. Вихідцю із селянських верств, у дуже нелегкий період панування Австро-Угорщини на західноукраїнських землях М. Бойчуку судилося відіграти надзвичайно важливу роль у складних процесах розвитку національної культури і мистецтва ХХ ст. З позицій сьогодення можемо сміливо стверджувати, що його справді неоціненна сподвижницька місія та унікальний педагогічний талант ще не до кінця нами досліджені та усвідомлені. Не лише сучасні українські мистецтвознавці та культурологи, але й, мабуть, наші державотворці досі перебувають у великому боргу перед цією видатною особистістю.

У молоді роки визначальним для М. Бойчука став приїзд до Львова. У відомому культурно-мистецькому осередку Галичини за підтримки Юліана Панкевича і Наукового товариства Т. Шевченка здійснилися його перші творчі кроки, відбувалися згодом перші закордонні поїздки – до Відня і Кракова. Як і для багатьох визначних художників того часу, вирішальною багато в чому виявилася зустріч митця з митрополитом Андреєм Шептицьким. За його порадою, допомогою та фінансовою підтримкою М. Бойчук побував у Мюнхені, а згодом потрапив у Париж (1907 р.).

Саме в Парижі, далеко від України, вперше формувалися поняття «школа Михайла Бойчука», «бойчукізм», «бойчукісти». Появу школи фактично фіксує експонування у 1910 р. на виставці у відомому в Парижі «Салоні незалежних» 18 колективних праць під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва» (автори творів – Михайло Бойчук, Микола Касперович, Софія Сегно)[1]. Звернімо увагу на особливий характер колективного виконання композицій, який властивий усій подальшій праці М. Бойчука. Сама назва циклу представлених художниками праць свідчила про обрані бойчукістами орієнтири, визначала шляхи всіх подальших їхніх творчих пошуків: «Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народного малярства на Україні. Простота рисунку, золоті фони, ніжність тонів, все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній. Пізнаємо дійсні закони малювання. Станемо керманичами ліній, красок. Не досить спостерігати явища в природі. Вони мусять бути узяті в зсумовану форму»[2].

В Парижі до школи М. Бойчука належали М. Касперович, С. Сегно, С. Бодуен де Куртене, С. Налепінська, Є. Бачинський, Х. Шрамм, Й. Пеленський, Я. Леваковська, О. Шагінян. Їхні дороги згодом, коли Учитель покидає Париж, здебільшого розійшлися, проте кожен з них до кінця своєї творчої діяльності перебував під потужним впливом його новітніх ідей.

У вересні 1910 р., після короткочасної подорожі з Парижа в Італію, М. Бойчук знову повертається до Львова, де розташовується в Науковому товаристві ім. Т. Шевченка, у майстерні знаменитого І. Труша, звільненій з нагоди спорудження останнім власного будинку[3]. У Львові продовжується активна та наполеглива праця. Проте характерно, що тут йому не вдається сформувати потужної творчої групи однодумців, як у Парижі. Новаторські ідеї М. Бойчука у Львові дуже добре сприймаються, але не виокремлюються особливо. Бачення мистецьких проблем М. Бойчуком споріднене з творчими думками, виразниками яких були такі

[1] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 8.

[2] Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: спомини старого емігранта за роки 1908–1950. Нові дні. Торонто, 1952. С. 17.

[3] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 19.

відомі постаті, як О. Кульчицька, І. Труш, О. Новаківський, А. Манастирський, О. Курилас та ін. В сенсі потужного подальшого впливу вирізняється хіба що знайомство з Ярославою Стефановичівною (згодом Музикою) і Миколою Федюком. Зустрічі з М. Бойчуком стали значною мірою вирішальними для подальшого формування творчої долі згаданих художників. Можемо також стверджувати про вплив (хоч і не безпосередній) М. Бойчука на відомого у Львові випускника Краківської академії, «неовізантиста» Михайла Осінчука, якому Наукове товариство ім. Т. Шевченка передало майстерню після виїзду Учителя в Київ[1].

Восени 1917 р. в житті М. Бойчука настає докорінний перелом – його обирають професором новоствореної Української академії мистецтв у Києві та запрошують очолити майстерню монументального мистецтва. Факт заснування унікального навчального закладу в Києві в історичному зрізі усього XX ст. важко переоцінити. Він насамперед підкреслював загальновизнаний європейський рівень тогочасного українського мистецтва. Прикметним можна вважати той факт, що Українська академія принципово відрізнялася від єдиної в тодішній Російській імперії та однієї з найконсервативніших у Європі – Петербурзької академії мистецтв. «У новоствореній Українській академії мистецтв (пізніше – Київський художній інститут) Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню. Викладацька діяльність поєднується в цей щасливий для майстра період з державним замовленням. Разом зі своїми учнями Рокицьким, Шехтманом, Івановою він розписує фрескою наприкінці 1920-х рр. селянський санаторій біля Одеси, склавши таким чином паралель до мексиканської школи Дієго Рівери»[2]. Важливість створення навчального закладу в Києві усвідомлювали видатні діячі культури і мистецтва. Так, зокрема, на Першому всеукраїнському з'їзді художників Олександр Богомазов говорив: «…Тільки створення вищої художньої школи у Києві, вільної від академічної рутини і плазування перед авторитетами, може по-справжньому сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських художніх течій»[3]. Поруч з М. Бойчуком в Українській академії мистецтв викладали досвідчені художники і педагоги – Микола Бурачек, Михайло Жук, Василь і Федір Кричевські, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут та інші. Немало викладачів були відвертими прихильниками новітніх авангардних течій – Олександр Богомазов, Віктор Пальмов, Казимир Малевич, Володимир Татлін. Важливим елементом усього процесу навчання була різноманітність творчих поглядів і методів, можливість їхньої вільної адаптації та вибору студентами. Слід, однак, відзначити, що пріоритетну роль все ж відігравали пошуки національної специфіки сучасного українського мистецтва, поєднання традицій із сучасністю. Святослав Гординський так писав про ті роки: «Творці Академії були і є представниками національного мистецтва, яке виростало з повсякденних потреб, але базувалося на історичному досвіді і національних аспіраціях викристалізувати типові риси українського мистецтва так, щоб воно стало рівнорядне серед мистецтв інших народів. Не дивно, що найбільший вплив на розвиток мистецтва в Україні мали митці, сильно закорінені в традиції: Нарбут у козацькім бароко, Василь Кричевський у народнім мистецтві, Бойчук у візантиці – стилі, що найдовше з усіх домінував в українському мистецтві»[4].

Центральній Раді, очолюваній М. Грушевським, не судилося існувати довго. Після небувалих катаклізмів громадянської війни в Києві остаточно встановлюється радянська влада. У той дуже неспокійний час М. Бойчук не емігрує, як це зробили чимало художників, а залишається на викладацькій роботі й загалом позитивно сприймає проголошені ідеали Жовтневої революції. Увесь свій талант і подальші зусилля він надалі скеровує на всебічне теоретичне обґрунтування та практичне створення сучасної школи українського монументального живопису. В її базові підвалини закладається насамперед висока духовність, міцну основу якої творять традиції візантійської культури, давнього українського іконопису, мистецтва народного примітиву. Така основа, проте, могла видаватися міцною лише її творцям. Для радянської ж влади подібне підґрунтя не могло бути в будь-якому разі прийнятним. Адже тоталітарна система була побудована на очевидному релігійному нігілізмі та атеїзмі, вона масово нищила церкви та спалювала безцінні творіння минулого – ікони.

[1] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 14.

[2] Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ, 1996. С. 8.

[3] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов: від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу*. Київ, 1998. С. 18.

[4] Гординський С. Люди, ідеї, твори: 50 років українського образотворчого мистецтва. *Зб. Об'єднання українських письменників «Слово»*. Нью-Йорк, 1968. С. 457.



М. Бойчук. Дівчина біля дерева. Поч. 1910

За таких умов теоретичні концепції М. Бойчука радянські ідеологи могли витримувати лише до того моменту, коли було запущено «маховик» репресій. Учитель та його школа були практично приреченими. «Майстерня монументального малярства М. Бойчука, до якої записалося чи не найбільше учнів, з огляду на настанови і мистецькі мотивації часу, – підкреслює О. Федорук,[1] – була для свого часу авангардною, що б там про неї не говорили, і увібрала вона досягнення не тільки сучасних майстрів, а й давнього мистецтва, насамперед Візантії й Київської Русі, проторенесансу, а також глибокі основи народної творчості. Майстерні судилося дуже швидко перерости в школу національної культури. Принципи лінійно-ритмічної організації образності в системі творчості, що сповідували її учасники, були виявом дисциплінованої свободи, до якої закликав М. Бойчук: "Вільно наслідуючи будь-яку течію, нехай кожен з вас виявляє себе, але ваша праця повинна бути творчою"»[2].

Важливо відзначити той факт, що київський період діяльності М. Бойчука не починався з нової позначки, а був практичним продовженням його праці в Парижі: «Перші кроки київської школи Бойчука мають багато спільного з паризькою в концептуальному й пластичному смислі. В них особливо відчутна заангажованість мистецтвом народного примітиву, прихильність до елегійних мотивів, ідилічних селянських образів, улюблених алегорій, сповнених розважливості, зосередженості й щирої простоти. Цим творінням не раз бракує професійного досвіду, зате є принадна наївність, довірливість, глибоке почуття»[3].

У Києві М. Бойчук у своїй творчості та педагогічній діяльності надалі дотримується певних встановлених ним принципів. Поряд із формуванням творчої індивідуальності він віддає насамперед перевагу створенню колективу однодумців, творців-ремісників високого класу, які досконало володіють усіма технологічними секретами та засобами реалізації свого задуму.

Проте головну роль все ж таки відіграє не ремесло, а творчість, і не просто творчість, а творчість з особливим, великим духовним піднесенням і любов'ю. Певні паралелі в цьому разі цілком очевидні. Саме такий процес творчості, ставлення до ремесла як до духовної справи є характерним для іконописців і народних майстрів. У процесі творчих пошуків бойчукісти дотримуються певних образів-символів, властивих загалом традиційному українському мистецтву – Сад, Садівник-творець, Сім'я, Мати, Материнство, Дитина тощо. Їхня духовна наповненість і глибинна міфопоетика надзвичайно виразні і характерні.

У 1920-х рр. творчість бойчукістів розвивається в специфічній, живій атмосфері активного протистояння різноманітних мистецьких об'єднань. Вони приєднуються до одного з найчисельніших – АРМУ. У другій половині цього десятиліття їхні творчі здобутки стають особливо вагомими, а їхні праці експонуються на чисельних міжнародних виставках, виставках радянського мистецтва за кордоном, вони також привертають значну увагу на Всесоюзній виставці, присвяченій 10-річчю Жовтневої революції в Москві, і на престижній Венеційській бієнале. Невпинно здобуваючи популярність, бойчукісти дістають можливість поїздки в тривале творче відрядження за кордон – в Німеччину, Францію та Італію (М. Бойчук, С. Налепінська-Бойчук, В. Седляр, І. Падалка). Можемо припускати, що значний розголос від цієї поїздки, численних зустрічей із західними колегами відіграв, як і в житті інших українських митців та літераторів, не останню роль у їхній подальшій трагічній долі. Наведемо для порівняння тут інший приклад: звинувачуючи письменника Остапа Вишню в шпигунських діях, представники спецслужб у свій час неодноразово згадували про його поїздку 1926 р. у санаторій до Німеччини.

[1] Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня — 8 вересня 1993 р.* Київ, 1993.

[2] Редько К. Дневники, воспоминания, статьи. Москва, 1974. С. 56–57.

[3] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 32.

Крім того, бойчукісти дістали можливість реалізації своїх ідей на архітектурних об'єктах, зокрема в грандіозних за своїм задумом фресках, виконаних для селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі. Створені тут композиції дали підстави радянській критиці ще для одного типу звинувачень (крім «шкідливого» впливу церковного іконопису). Виявляється, що на тлі провідної ролі робітничого, пролетарського класу вони забагато уваги приділяли селянській архаїці. Принагідно зауважимо, що ця тема ще напрочуд мало досліджена, але є всі підстави пов'язувати нелюбов Й. Сталіна до селянства з подальшими жорстокими розправами в українських селах.

Звідси – можлива версія патологічної жорстокості режиму щодо М. Бойчука і його школи як носіїв та декларантів традиційних основ селянського мистецтва чи принаймні мистецтва, що намагалося бути зрозумілим українському населенню, переважна більшість якого були селяни.

До речі, останній дослідницький матеріал про М. Бойчука та його школу було опубліковано у збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ» (головний редактор О. Роготченко) наприкінці 2003 р. Це стаття на той час уже покійного В. Афанасьєва, рукопис якої було люб'язно надано дочкою вченого. В публікації «Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року» В. Афанасьєв чи не вперше доводить неминучість знищення М. Бойчука радянською владою саме після переможного завершення роботи в санаторії. Автором проєкту був архітектор В. Ціммер, замовником – Курортне управління Наркомату охорони здоров'я України[1].

За ідейним, художнім і технічним рівнем виконуваних робіт безпосередньо слідкувала спеціальна експертна комісія: «Тож успіхи українських монументалістів на той час були особливо промовистими, а школа М. Бойчука, при всій складності і суперечності свого становлення, після виконання комплексного оформлення селянського санаторію на Хаджибеївському лимані стала помітним і знаменним явищем»[2].

Закінчення роботи над фресками санаторію і розпочата політична боротьба в мистецьких угрупованнях остаточно розмежували колектив Української академії мистецтв на табори. Звичними стають ідеологічні провокації та доноси. Критичні висловлювання переростають у політичні звинувачення. Лише сама згадка про мексиканське «капіталістичне» мистецтво могла наразити на неприємність. Годі було сподіватись, що запозичення площинних прийомів у всесвітньо відомого закордонного митця минеться молодим монументалістам: «У тому ж 1928 р. М. Бойчук з групою своїх учнів одержав замовлення виконати художнє оформлення селянського санаторію. Безумовно, що свіжі враження від недавньої зустрічі і знайомства з творчістю Д. Рівери[3] були в центрі зацікавлених обговорень творчого колективу. Конкретні ж ознаки впливу мексиканських зразків помітні у загальній експресії, у виразності лапідарної форми, в пластичному узагальненні окремих груп, персонажів (особливо в композиціях М. Рокитського, якому вони, очевидно, найбільше імпонували»[4].

Під час розгортання репресій поступово зникають учні М. Бойчука. Він пробує захищатися, звертаючись у пресу: «Я заявляю, що всі зусилля зіпхнути мене в болото реакції, звідки б вони не походили, будуть марні. 12 років моєї безупинної мистецької і педагогічної праці, з яких 10 – в радянській школі, виховання ряду художників, що заявили себе як радянські фахівці, є достатній доказ моєї участі в будівництві соціалістичної культури в Україні»[5].

Звичайно, не є збігом обставин те, що перші прояви ворожості до М. Бойчука та до його послідовників з'являються саме в газеті «Вечірній Київ» (від 29 та 31 травня 1929 р.). Обидві частини статті опубліковані в рубриці «ИЗО» (газета тоді виходила російською мовою) і підписані М. Бабенком. В матеріалі від 29 травня під назвою «Что такое "бойчукизм"? Призрак Византии и современная украинская живопись» (частина 1) М. Бабенко друкує свої враження від творчості М. Бойчука[6]. В цьому матеріалі ще немає комуніс-

[1] Тут В. Афанасьєв посилається на статтю Г. О. Лебедєва [Лебедев Г. Крестьянский санаторий в Одессе. *Строительство и архитектура*. 1970. № 6. С. 29–30]. Деяке уявлення про зовнішній вигляд будинку можна скласти за репродукціями М. Рокитського «Селянський санаторій».

[2] Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року. *МІСТ*. Київ, 2003. Вип. 1. С. 18.

[3] Тут В. Афанасьєв має на увазі зустріч В. Седляра з Д. Ріверою в Москві й лист В. Седляра до О. Павленко з описанням цієї зустрічі.

[4] Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928 року. *МІСТ*. Київ, 2003. Вип. 1. С. 28.

[5] Бойчук М. О Бойчуке и бойчукизме. Письмо в редакцию. *Вечер. Киев*. 1929. 23 апр.

[6] Бабенко М. Смотр украинской ИЗО-критики (Идеалисты за работой). *Книга и революция*. 1930. № 1; Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 1). *Вечер. Киев*. 1929. 29 мая; Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 2). *Вечер. Киев*. 1929. 31 мая

тичної лютi, тим паче М. Бабенко починає суперечку здаля: «Нарочитое или невольное отражение социальной эпохи – таков незыблемый закон, во все времена направляющий и руководящий кистью или резцом мастеров изобразительного искусства. Героические эпизоды борьбы за новые социальные устои, захватывающие моменты нашего индустриального строительства, процессы индустриального и сельского труда, новый быт, во всех его проявлениях, портреты вождей и вдохновителей строительства – таковы темы современного художника. Форма, стиль нового революционного искусства и в частности, живописи, это – монументализм, декоративность и схематичность, широкие полотна, способные запечатлеть крупные пласты людской массы, борющейся, созидающей и утверждающей свою волю. В области завоевания современного сюжета положение в нашей живописи в Союзе Республик в целом, и на Украине в частности, обстоит более или менее благополучно. Но этого, однако, далеко нельзя сказать в отношении овладения нужной формой и стилем. Мы имеем в виду попытки воскрешения византизма в украинской живописи, нашедшие уже себе некоторое освещение на страницах "Вечернего Киева". Мы ни на минуту не склонны умалять того бесспорного значения и достоинств, которые имеются за группой художников-бойчукистов. Это с достаточной убедительностью показал хотбы (правопис тих років. – О. Р.) ряд местных выставок АРМУ в Киеве, Днепропетровске и Одессе, состоявшихся в декабре – феврале 1926–27 года, и в особенности 1-я всеукраинская выставка АРМУ в Харькове в марте – апреле 1927 года. Но что печать византизма, архаизма, несомненно, лежащая на многих работах самого проф. Бойчука и его учеников, придает им мертвенную, не вяжущуюся с духом времени, манерность, – это тоже бесспорно»[1]. Стаття закінчується достатньо лояльним висновком: «Таким образом, и с национально-исторической точки зрения попытки насадить плоскостную манеру письма в современной украинской живописи не имеют под собой действительных оснований и ничем себя не оправдывают»[2].

Важко сказати, що трапилося протягом двох днів, але наступна стаття того самого автора М. Бабенка (в тій самій газеті «Вечірній Київ» і в тій самій рубриці «ИЗО») має вже зовсім інші критичні відтінки: «Зато у нас на Украине убогому творчеству византийских пастырей посчастливилось как нельзя лучше. У нас крупное, наиболее передовое по своим исканиям, крыло мастеров молодого поколения художников, которое, быть может, многое сумело бы дать для увековечивания революционной эпохи, наложило печать мертвой церковности на свою творческую работу, искажает и калечит свою продукцию, портит вкусы видавшего уже кое-что зрителя и наводит на ложный путь нашего, не искушенного еще, массового зрителя – рабочего и крестьянина»[3].

Звичайно, М. Бойчуком були зроблені відчайдушні спроби уникнути переслідувань, довести свою лояльність. Не допомогла праця за сумісництвом в РСФСР, у Ленінградському інституті пролетарського мистецтва. Не змогли переконати радянських ідеологів відверто компромісні за своїм характером розписи, виконані бойчукістами для Червонозаводського театру в Харкові та вже зовсім радянські килими-гобелени В. Седляра та І. Падалки. Час розгулу радянської тоталітарної системи настав. Навесні 1932 р. ліквідовані всі мистецькі об'єднання, у тому числі й АРМУ. Скрізь запроваджується єдиний творчий метод соціалістичного реалізму. Часи «українізації» завершуються самогубством народного комісара освіти України М. Скрипника, а також письменника М. Хвильового. Розпочався відвертий наступ проти національної культури і мистецтва, їх основних носіїв – селянства та інтелігенції. На селах справу вершив голодомор, а в містах розпочалася ліквідація «таємних націоналістичних організацій» учених, письменників, музикантів, художників – сфабрикована справа «Спілки визволення України» (1930). Упродовж короткого відрізку часу українська культура і мистецтво зазнали жахливих утрат. Велика Радянська енциклопедія зазначала, що «Сталін раз і назавжди визначив шляхи українського мистецтва»[4].

Десятки років представники «школи», розкидані по світу, шукали шляхів, щоб вижити: «Хтось відрікся, відступився, навіть затаврував "попівських прислужників", "формалістів" і "недобитків українського буржуазного націоналіз-

[1] Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 1). *Вечер. Киев*. 1929. 29 мая.

[2] Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 1). *Вечер. Киев*. 1929. 29 мая.

[3] Бабенко М. Что такое «бойчукизм»? Призрак Византии и современная украинская живопись (часть 2). *Вечер. Киев*. 1929. 31 мая.

[4] Велика Радянська енциклопедія : у 40 т. Москва, 1957. Т. 34.

му", хтось добував віку у глухих кутках, не наважуючись виставлятися, аби не привертати до себе уваги. Були й такі, менш "одіозні", чия біографія склалася відносно спокійно»[1].

Але навіть фізичне знищення генія і його команди, винищення творів ще довгі роки не дадуть спокою ревнителям соціалістичного мистецтва.

Саме остання фраза і є ключем до розуміння такої запеклої та непримиренної боротьби навіть з уже знищеним митцем. Найбільше, чого боялися офіційні представники соціалістично-реалістичного українського мистецтва, була несхожість М. Бойчука і всіх його прихильників з російською радянською офіційною доктриною. Полюсність пріоритетів змінилася, і явні досягнення в зображальному мистецтві – самостійність, незалежність, глибинна національна свідомість і, що найголовніше, цілковита новизна українського мистецтва, що могло бути інтегроване у світове, – перетворили генія на в'язня і врешті стали причиною його загибелі. Практично всі радянські мистецтвознавчі статті 1937–1957 рр. з більш чи менш жорстокими нападками критикували М. Бойчука і його школу. Термін «бойчукізм» став загальною назвою. Пізніше, між початком шістдесятих і початком дев'яностих, безпечніше було його не згадувати взагалі.

В періодичних українських виданнях 1940–1960-х рр. ми виявили десятки негативних матеріалів про бойчукізм як явище. Характерним прикладом може слугувати редакційна стаття в газеті «Радянське мистецтво» від 23 лютого 1949 р. під заголовком «На антипатріотичних позиціях»[2]. Матеріал присвячено критиці київських мистецтвознавців І. Врони, В. Бутника-Сіверського та Я. Затенацького.

Ідеям М. Бойчука, активно продукованим і впроваджуваним у галузі монументального мистецтва, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва XX ст. Їхня актуальність є цілком очевидною й сьогодні, в час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва: «Складно і суперечливо йшло становлення українського монументального живопису. Були безумовні піднесення



М. Бойчук. Пророк Ілля. Поч. 1910

і викликані різними обставинами спади. Але цей вид мистецтва невпинно розвивався, набуваючи все більшого поширення, здобуваючи визнання. І незаперечним досягненням на його історичному шляху залишається комплексне художнє оформлення селянського санаторію на Хаджибеївському лимані в Одесі. На жаль, майже нічого не збереглося зі створеного цим унікальним колективом, але так чи інакше набутий ним досвід, завдяки нечисленним підготовчим роботам, фотографіям, публікаціям в пресі, що збереглися, закарбувався у свідомості громадськості і лишився цінним набутком для тих художників-монументалістів, яким довелося працювати пізніше: О. Павленко, О. Мизіна, І. Жданко, А. Іванової, Л. Крамаренка, Г. Довженка. Цей досвід, особливо в його пошуках шляхів плідного засвоєння традицій народного мистецтва, був одним із живильних джерел подальшого розвитку українського монументального мистецтва і в повоєнні роки, і в наступні часи»[3].

Відзначаючи великий вплив М. Бойчука на тогочасне покоління художників, слід, проте, згадати, що школа М. Бойчука в сенсі конкретного навчального закладу не існувала: «…Це був він сам зі своєю широкою системою мистецьких поглядів, ідейних принципів і методики роботи – вдосконалення і самовдосконалення… Вона (школа) існувала скрізь, де був Бойчук, – в Парижі, у Львові, Києві, Одесі, Харкові. В учнях-колегах генеза вчителя відбивалася повніше, оскільки М. Бойчук був значно продуктивнішим педагогом, ніж митцем»[4]. І справді, здавалося, що

[1] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 31.

[2] На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют.

[3] Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси 1928. *МІСТ*. Київ, 2003. Вип. 1. С. 32.

[4] Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : кат. вист. / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів, 1991. С. 3.

М. Бойчук завжди був переконаний у власних силах, йому немовби й не потрібно було вдосконалюватися, і тому він постійно вдосконалював тих, з ким спілкувався: «…Бойчукізм загалом був відкритою системою, що мала чіткі межі дисципліни і творчості, а також художнього матеріалу, що міг стати придатним для використання. Прихильник колективних методів праці, М. Бойчук мав тверді переконання, що "мистецтво не зупиняється десь і на чомусь. Воно в своєму рухові проходить усі народи і в кожному тільки своєрідно виявляється. Лише вузький національний "гонор" може засліплювати малокультурних людей: вони ладні пишатися як своїм тим, що є загальнолюдським – інтернаціональним"»[1].

«Учитель» та його «школа» були практично завчасу приреченими. М. Бойчука було страчено 13 липня 1937 р. Монументальні твори М. Бойчука та його колег В. Седляра, І. Падалки, С. Налепінської, М. Касперовича та інших бойчукістів були знищені, а їхні імена надовго зникли зі сторінок історії радянського мистецтва. Сьогодні важко віднайти бодай ескіз чи студентський малюнок доби 1930-х рр. Здавалося, що все, пов'язане з ім'ям геніального Михайла Бойчука та його учнів, або вже давно знайдене і відоме, або пропало навіки. У цьому дослідженні авторові двічі вдалося наблизитися до першоджерел мистецької спадщини М. Бойчука та його кола. Першим був запис розмови з київським художником В. Забаштою, який працював у 1973 р. на посаді декана в Київському державному художньому інституті й намагався врятувати фрески бойчукістів, що відкрилися після пожежі в одній із майстерень другого поверху, у лівому крилі. Реставрація розписів була заборонена, і за наказом тодішнього керівництва вони знову були замальовані. Фотографування також заборонили, проте існує детальний запис розповіді про зображувані мотиви [2].

Другим відкриттям стало темперне зображення на фанерному щиті. Припускаємо, що цей твір з огляду на спосіб компонування фігур, насиченість сюжету дійовими особами, колористичну манеру (наприклад, червона хустка жінки намальована на тлі червоної сорочки чоловіка) може належати В. Седляру. Саме такий рідкісний прийом у живописі використовували І. Падалка та В. Седляр. Характерними в цьому живописі є портретні зображення, близькі до творів В. Седляра «Портрет художниці О. Павленко» (1927) й «У школі лікнепу» (1924–1925). Портретні образи тут, особливо жіночі, надзвичайно споріднені з віднайденим твором. Отже, можемо зробити припущення, що це могли бути ескізи чи навіть фрагмент невідомого розпису. Про змалювання робітничого класу у фресках, а також про знищену фреску роботи М. Гурвича для Клубу моряків в Одесі згадує, зокрема, М. Бовн у найбільшому на сьогодні дослідженні соцреалізму[3].

Названа вище робота кола М. Бойчука, ймовірно, авторства В. Седляра, до цього часу ніде не згадувалася і не публікувалася. Вона була знайдена на смітнику під час капітального ремонту даху будівлі Київського державного художнього інституту наприкінці 1960-х і тривалий час зберігалася в приватній колекції.

* * *

Серед знищених протягом 1930–1940-х митців СРСР кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа. Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчукістів та їх захоплення візантійським мистецтвом і явною спорідненістю у колористичних та композиційних прийомах з іспанцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферручіо Ферразі, Убалдо Оппі, Джордже де Кіріко, німцем Крістіаном Шадом. Ідеологічна доктрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити. Сьогодні стає зрозумілим, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страти бойчукізму – контркультури соціалістичного реалізму в першій фазі його виникнення стають суттю й основою зображального мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття.

[1] Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті рр.). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серпня – 8 вересня 1993 р.* Київ, 1993. С. 25–26.

[2] Запис розмови з В. Забаштою міститься у фонотеці автора.

[3] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998.

ТЕРМІНОЛОГІЧНА ВИЗНАЧЕНІСТЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ 1920–1980-х

Культурологічний та мистецтвознавчий розгляд зображального мистецтва України 1920–1980-х неможливо здійснити без детального усвідомлення ключових мистецьких термінів і явищ, характерних для тогочасного суспільства. Серед них на перше місце виходить панівний метод зображального мистецтва радянської України – складової частини СРСР – соціалістичний реалізм. Наступним найбільшим за значенням терміном мистецького життя соціуму досліджуваного періоду є антипод соціалістичного реалізму, його опозиція – нонконформізм. Це головне дуалістичне дійство культури періоду невільного соціуму, яке можна означити як «згода і незгода».

Окрім аналізу цих ключових понять, важливе місце в з'ясуванні контексту мистецького життя займає трактування з погляду офіційності й неофіційності таких термінів, як «формалізм», «абстракціонізм», «авангардизм», «модерн», «академічне мистецтво», «театральне дійство», «театральний художник», «металопластика», «пластичне мистецтво», «декоративно-ужиткове мистецтво», та інших, притаманних для характеристики мистецького процесу середини минулого століття.

Вивчаючи панораму художнього життя України 1920–1980 років, яка була складовою частиною СРСР, необхідно насамперед зупинитися на детальній характеристиці панівного на той час «єдиного творчого методу» – соціалістичного реалізму. Насильницька перемога одного мистецтва над іншими спричинила спротив тих митців, які сповідували протилежні цінності. Щоправда, спротив не ставав масовим, а офіційно проголошений соціалістичний реалізм запанував в усіх видах, підвидах та напрямах зображального мистецтва країни, демонструючи провідні технології утримування мас у покорі.

У термінологічному означенні метод увійшов у світову історію мистецтва як соціалістичний реалізм. «Що таке соціалістичний реалізм? Що означає це дивне, різке для вуха словосполучення? – запитував лідер «Самвидаву» 1950–1960-х А. Синявський. – Хіба ж буває реалізм соціалістичним, капіталістичним, християнським, магометанським? Та чи й існує у природі це ірраціональне поняття? Може, його й немає? Може, це тільки сон, що приснився переляканому інтелігенту в темну, чарівну ніч сталінської диктатури? Груба демагогія Жданова чи стареча примха Горького? Фікція, міф, пропаганда? Тисячі критиків, теоретиків, мистецтвознавців, педагогів ламають голову та напружують голос, щоб обґрунтувати, пояснити і втлумачити його матеріалістичну сутність і діалектичне буття. І сам глава держави, Перший секретар ЦК, відриває себе від невідкладних господарських справ, щоб висловити вагоме слово з естетичних проблем країни»[1].

Виникнення новітнього художнього методу в першій у світі державі соціалістичної спрямованості було цілком логічним явищем. Адже, попри намагання радянських ідеологів репрезентувати новостворену державу як суспільство рівних людей і рівних можливостей, насправді СРСР та УРСР були феодально-рабовласницькими утвореннями з міцним апаратом поліційного ґатунку, які перебували на сторожі інтересів панівної верхівки. Зрозумілим було бажання керівництва не лише утримувати в покорі населення великої держави, яке вже на початок XX сторіччя нараховувало понад сто мільйонів, а й формувати його світогляд.

Від післявоєнної доби до нашого часу про мистецтво соціалістичного реалізму та явища, які відбувалися навколо нього, було написано чимало мистецтвознавчих розвідок. Акцент в оцінюванні позитивних якостей такого мистецтва докорінно змінювався. Сформований новий мистецький метод, реалізм соціалістичного спрямування, віддзеркалював головне завдання – бути рупором у класовому суспільстві. Для цього треба було зламати звичні стереотипи мистецьких спрямувань і відродитися в єдиному образі уявлення, де стиль і метод пропонованої творчості були поєднані в одному напрямку. За умови злиття методу зі стилем вирішувалося основне завдання: метод ставав провідним не в єдиному, а в усіх видах і жанрах зображального мистецтва, літератури, музики, театру, підпорядковуючи навіть традиційні види народної творчості, новостворену архітектуру та новітні здобутки XX сторіччя (радіо, кіно та телебачення).

При цьому додаток «соціалістичний» до широковідомого в історії мистецтва терміна «реалізм» означав не що інше, як «відображення дійсності у відповідності з конкретним революційним розвитком» та необхідність узгодження художньої творчості з ідеалами марксистсько-ленінсько-сталінської ідеології.

Сам термін «соцреалізм» виник як альтернатива до авангардних течій у країні, де будували соціалізм. Тож вирішальним компонентом цього творчого методу було активне впровадження в життя «нових якостей реалізму» з домінантною

[1] Синявський А. Что такое социалистический реализм? [Електронний ресурс]. URL: http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html. (дата звернення: 12.09.2015).

соціалістичною ознакою. Варто згадати, що три перші десятиліття минулого століття характерні вкоріненнями нових мистецьких орієнтирів практично в усіх країнах Європи. Саме 1930-ті роки позначені появою неореалістичного живопису метафізичного спрямування, захопленням багатьох провідних митців сюрреалізмом та особливою формою експресіонізму, який увійшов в історію мистецтва як німецький. Відомі пошуки художників у копіюванні національного народного мистецтва в професійних творах і, звичайно, захоплення більшості митців нацистської Німеччини мистецтвом Давньої Греції та Риму. Український мистецький простір межі тридцятих років минулого сторіччя був напрочуд потужним і самобутнім. Нищення поступального мистецького процесу з глибокими коренями сакрального, народного, модерного мистецтва призвело до руйнації передусім почуттєвого напрямку. Наступною забороною стало звернення до формалістичного та імпресіоністського мистецтва. Драматизм перетворення унікальної української школи зображального мистецтва на моногамну стратегію тоталітарного мистецтва досі не досліджено належним чином. Зрозуміло одне: психологічна модель художнього тоталітарного мислення влаштувала вже зміцніле керівництво політичних режимів СРСР – УРСР. Технологія насаджування в неприродний спосіб нових мистецьких правил у державі народжувалася паралельно з нищенням старих засад. Першою й головною зміною було впровадження тоталітарного мистецького мислення в психологію великої кількості митців держави. Першими кроками перемоги нового мистецтва стала боротьба зі старим світом. Крім знищення капіталізму як класу, була запропонована версія фізичного знищення старої культури. Як не парадоксально, але багатьом митцям це сподобалося. Розгледівши такі настрої в мистецькому середовищі, держава спланувала й протягом перших років третього десятиліття успішно виконала заборону всіх мистецьких груп, спілок, об'єднань, що існували. Шлях до створення єдиної керованої спілки митців з підрозділами письменників, художників, музикантів, театралів, журналістів, архітекторів був відкритим.

Таким чином, був побудований механізм, за допомогою якого стало легко керувати культурою. Вже згодом на базі новостворених спілок запрацювали принципи ідеологічного складника, які й завершили ствердження державного стилю в його офіційній іпостасі. Отже, виникла можливість побудови моделі вітчизняного мистецтва тоталітарного типу, яке згодом трансформувалося в тоталітарне мистецтво. У книзі автор акцентує на вітчизняній моделі тоталітарного мистецтва тому, що тоталітарне мистецтво Російської Федерації, нацистської Німеччини, муссолінівської Італії мало докорінні відмінності, про що буде написано пізніше. Отже, універсальної моделі тоталітарного мистецтва, про яку пише І. Голомшток у книзі «Соцреалістичний канон», на наш погляд, не існує, оскільки структурна побудова зображального мистецтва загалом і внутрішній розподіл лідерства в жанрах мистецтва в кожному конкретному випадку були різними. Єдиним об'єднавчим моментом тоталітарного мистецтва взагалі та його різновиду, соціалістичного реалізму, зокрема, була й залишається тема твору, яка своєю чергою не ставала домінантою у визначенні створеного й навіть не впливала на кінцеву оцінку як з погляду соціального, так і матеріального складника. Корені успіху таких творів містяться не на поверхні, як це могло здатися на перший погляд, а в силі емоційного збудження та відтворення рефлексів у глядача. Навіть суто соціальний твір із зображенням перших осіб держав – В. Леніна, Й. Сталіна, Б. Муссоліні, А. Гітлера – міг не сподобатися глядачеві чи мистецькому критику. І навпаки, твір із прихованою символікою чи непрямою підказкою в зображенні міг спровокувати емоційний бунт. Складник ідеології тоталітарного мистецтва міг критися у фізіології самого твору, залишаючись при цьому категорією вторинною. Успіх твору, безумовно, залежав від таланту художника. Історія мистецтва зафіксувала сотні талановитих, професійно виконаних творів, щоправда, переважно на ранніх стадіях мистецтва соціалістичного реалізму. Це пояснюється захопленістю митців новою ідеєю. З часом нове мистецтво перетворилося на зручну форму заробітку й перестало бути актуальним. При цьому професійний складник часто не лише не втрачався, а й навпаки, зміцнювався і ставав більш привабливим. Разом з тим якість твору з часом набувала домінантного активу, попри несуттєвість такої функції попервах. Професійний складник активно впливав на глядача лише спочатку, замінюючись згодом психологічним сприйняттям зображуваного в наступних фазах. Отже, талановиті твори замінюють вправним накладом, що врешті трапилося зі Спілкою художників, коли був заснований Художній фонд. Це була фабрика, на якій тисячними тиражами створювали твори зображального мистецтва тота-

літарної доби. Свобода творчості в такий спосіб зводиться нанівець. Можна погодитися з Х. Гюнтером, який досліджував розвиток соціалістичного реалізму й дійшов висновку, що радянське мистецтво складається з кількох головних архетипів, формальні особливості яких й організовують так званий канон соцреалізму[1]. Вчений вбачає п'ять необхідних складників фази розвитку й існування соціалістичного реалізму як окремої гілки радянської зображальності: «Тоталітарне суспільство як синтетичний витвір мистецтва схоже на гладку непроникну поверхню, для створення якої використовуються різні елементи – надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. За внутрішнім станом цей синтез мистецтв – насильницька гармонія, за зовнішнім проявом – агресивна героїка»[2]. Згідно з Х. Гюнтером, канон – це не що інше, як «система регулювання мистецтва», яка виконує дві основні функції – «стабілізуючу» й «селективну»[3]. Німецький учений, таким чином, пропонує декілька обов'язкових складників мистецького процесу, які в кінцевому підсумку формують поняття «соціалістичний реалізм». Протоканоном є перша стадія фундаменту пропонованого у творі образу, далі – канонізація, тобто формування систематичного цілого стосовно збережених традицій зображальності в тих країнах, де мистецтво існувало й раніше у вигляді сакральних форм, архітектурного надбання, скульптурної класики тощо. Це давало митцю можливість правильного використання нового способу з урахуванням старих традицій за умови, що база знань і минулих досягнень творця не домінувала в новому творі. Далі канон губить себе як нове слово в культурі й перетворюється на звичайний складник у створенні твору зазначеної пори, закінчуючи існування в останній, постканонічній стадії, яка і є кінцевою точкою тоталітарного складника в мистецтві. Остання фаза наступала з появою нового соціального устрою та знищенням рудиментів минулого. Х. Гюнтер розглядає мистецтво доби соціалістичного реалізму з позицій соцреалістичного центризму, що, на наш погляд, є не досить переконливим, адже на створення умов для існування нового стилю, який в Україні перетворився на стиль-метод, впливали чинники, котрих не існувало в інших країнах, що пережили тоталітарну сваволю.

Одним із головних ідеологів так званого «пролетарського реалізму» та «пролетарського мистецтва» як мистецтва за класовою ознакою був Луначарський. Він звернувся до необхідності введення нового поняття ще в 1906 році. Саме він і підвів під нього відповідний «ідеологічний фундамент». (До речі, ситуація, коли фундамент «підводили» під існуючу будівлю, з погляду ідеологів соцреалізму, була звичною практикою й не викликала особливого подиву.) Пізніше, у 1920-ті роки, термін нібито втратив «класовий» складник і дістав назву «новий соціальний реалізм». Але умови «непримиренної класової боротьби» молодої країни Рад, що будувала соціалізм у суцільному ворожому оточенні, вимагали терміна яскравого, звучного, змістовного й могутнього. А ще й такого, який би міг чітко окреслювати «правильність» мистецьких засад. Таким терміном і став «соціалістичний реалізм», або «соцреалізм» у його скороченому вигляді. Загалом радянська термінологія породжувала величезну кількість неологізмів, побудованих на різноманітних скороченнях, абревіатурах.

Термін «соціалістичний реалізм» у Європі було запропоновано мистецькими критиками на межі XIX і XX століть, але поряд із великою кількістю нововведень таке словосполучення не прижилося. Події трьох перших десятиліть із жахами воєн і перманентних революцій закреслили мистецький термін аж до травня 1932 року, коли в «Літературній газеті» голова оргкомітету СП СРСР І. Гронський не згадав про нього, керуючись схвальним рішенням ЦК Компартії. Максим Горький, якого вважали «першим пролетарським» діячем, підтримав влучне словосполучення 1934 року. Тоді письменник написав: «Соціалістичний реалізм утверджує буття як діяння, як творчість, мета якого – безперервний розвиток найцінніших індивідуальних здібностей людини заради перемоги її над силами природи, заради її здоров'я та довголіття, заради великого щастя жити на землі, яку вона, відповідно до дедалі більшого зростання її потреб, хоче обробляти…»[4].

Період становлення й утвердження соцреалізму припадає на 1930-ті роки, тому з позицій учених кінця сімдесятих років минулого століття має інше, толерантніше, розуміння. Щоправда, в опи-

[1] Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7.

[2] Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 14.

[3] Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. *Совет. искусство.* 1926. № 10. С. 8.

[4] Горький М. О литературе. Москва : Совет. писатель, 1953. С. 390.

сах Першого всесоюзного з'їзду радянських письменників не знаходимо жодного слова про Й. Сталіна – «винахідника» терміна «соцреалізм». Про новий стиль сказано просто: «...творчі принципи на основі вивчення досвіду переможного будівництва соціалізму та росту соціалістичної культури знайшли своє основне вираження в принципах соціалістичного реалізму»[1]. І далі: «Так поняття "соціалістичний реалізм" набувало все більшої ваги. І саме тому, що поняття це узагальнювало реальні, ті, що виявилися на практиці, особливості радянської літератури і було знайдене в процесі колективних теоретичних пошуків, воно було підтримане партією та дістало широке визнання у радянських письменників та діячів мистецтва»[2].

Утвердження «єдиного методу-стилю» було необхідне для державного апарату передусім тому, що визначало рамки «правильності» поглядів і творчих діянь. Відповідно, усе, що не вписувалося в чітко прописані умови, оголошували поза законом з відповідними наслідками, аж до фізичного знищення не тільки творів, а й творців. Соцреалізм був також необхідний та важливий для радянської тоталітарної системи з огляду на потребу більш дієвого та жорсткого контролю за творчими особистостями, з одного боку, та для кращої пропаганди своїх ідеологічних засад – з другого. Протистояння та непримиренна боротьба митців пролетарських і непролетарських точилися увесь час існування радянської держави. І якщо у 1920-ті роки це виявлялося у формі активної агресивної критики «чужих елементів», яких було достатньо у вигляді різноманітних мистецьких об'єднань, течій, клубів, то вже у 1930-ті роки, після згортання «нової економічної політики» і втілення в життя «ленінського плану побудови соціалізму», який охоплював індустріалізацію промисловості, колективізацію сільського господарства та культурну революцію, змінилися форми й методи і критики, і боротьби. Системі необхідно було створити потужну ідеологічну машину, яка б допомагала «радо» заганяти селян у колгоспи, а робітників – на численні безоплатні індустріальні будови. Тоталітарна система потребувала мистецтва, яке б «підіймало населення на трудові подвиги», прославляло б ідею рабської неоплачуваної праці заради примарних ідей світлого майбуття. Основний кістяк художників-соцреалістів становили в цей час митці, близькі до групи АХР (Асоціація художників Росії) та АХЧУ (Асоціація художників Червоної України). Вони уявляли себе «новими пересувниками», часто спостерігали за своїми героями на заводах, фабриках, новобудовах, у казармах, поділяючи з ними всі тяготи праці та побуту. Та, на відміну від класичного реалізму, вони зображували не реальні картини побаченого, а зовсім навпаки – те, що необхідно було бачити крізь рожеві окуляри «соцреалізму». Так з'являлася картина радісного й щасливого життя «будівників соціялізму» (правопис тих років), а пізніше «будівників комунізму», для яких тимчасові труднощі не могли бути й не були перепоною. Саме такі художники й становили ударну групу нового творчого методу-стилю. Вони першими увійшли до новостворених спілок.

У середині 1930-х років у тоталітарному суспільстві радянської України відбулася глобальна трансформація свідомості, яка не скінчилася й станом на початок XXI століття. Сенс її, коротко кажучи, полягав у тому, що якщо ти не член відповідної спілки, то ти й не митець – художник, письменник, композитор. У кращому разі – рабіс («работник искусства») «другого сорту».

Офіційне визначення соцреалізму з точки зору радянської ідеології було прописане в статуті Спілки письменників СРСР. Це формулювання й стало генеральною лінією для всіх подальших інтерпретацій і модифікацій у наступні роки в ставленні до різних видів мистецтва. Тому цитуємо його повністю: «Соціалістичний реалізм, будучи основним методом радянської художньої літератури і літературної критики, вимагає від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку. Причому правдивість і історична конкретність художнього зображення повинні поєднуватися із завданням ідейної переробки та виховання в дусі соціалізму». Велика радянська енциклопедія в повоєнному 1947 році подавала таку характеристику терміна: «Соціалістичний реалізм є глибоко життєвим, науковим та найпередовішим художнім методом, що розвинувся в результаті успіхів соціалістичного будівництва та виховання радянських людей у дусі комунізму. Принципи соціалістичного реалізму... стали подальшим розвитком ленінського вчення про партійність»[3].

[1] Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов.* Москва, 1977. С. 28.

[2] Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских писателей. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов.* Москва, 1977. С. 31.

[3] Большая советская энциклопедия : [в 66 т.]. Т. 52. Москва : Совет. энциклопедия, 1947. С. 239.

Як відомо, ленінське бачення мистецтва ґрунтувалося на принципах домінування інтересів пролетаріату, на тому, «що мистецтво належить народу», і, відповідно, мистецтво повинне бути заснованим на почуттях, думках і вимогах широких мас трудящих і «зростати разом з ними». Як бачимо з вищенаведеного, соціалістичний реалізм як стиль і як метод повністю відповідав інтересам керівної тоталітарної верхівки, був побудований на засадах «класовості» та «партійності». Водночас концептуальними принципами соцреалізму, обов'язковими для виконання усіма його послідовниками, були: народність, ідейність і конкретність. При цьому в усі ці принципи закладалося інше, відмінне від загальноприйнятого у світі, наповнення. Так, під «народністю» мали на увазі зрозумілість мистецтва для простого люду, використання в художніх практиках елементів народної творчості як обов'язкового компонента. Категорія «ідейність» вимагала від митця здатності показувати світ крізь призму комуністичної ідеології: змальовувати мирне щасливе життя, побут, пошук шляхів до світлого майбутнього, героїку вчинків заради щастя всього людства тощо. Завданням категорії «конкретність» було показувати процес історичного розвитку (зрозуміло, що винятково відповідно до марксистсько-ленінсько-сталінської, а після смерті Й. Сталіна – лише марксистсько-ленінської формаційної теорії та матеріалістичного ставлення до філософії). Окрім того, метод соціалістичного реалізму охоплював також використання набутків світового реалізму, але зі своєрідним, «творчим» підходом. Йшлося про те, що соцреалізм як метод передбачав зв'язок з тогочасною дійсністю, причому домінантою була активна участь мистецтва в побудові соціалізму. За таких умов завданням методу соцреалізму було викликати в кожного художника щире розуміння сутності подій, що відбувалися в країні, вміння оцінювати явища суспільно-культурного життя в їхньому діалектичному розвитку та взаємодії[1]. Цей метод був, по суті, конгломератом реалізму та радянського романтизму, оскільки поєднував героїчне та романтичне з «реалістичним утвердженням справжньої правди навколишньої дійсності». Зрозуміло, що митці, які користувалися цим методом активно, були «у фаворі» тоталітарного радянського режиму: вони отримували великі замовлення, мали можливості відпочивати в престижних санаторіях і будинках відпочинку, жити в окремих багатометрових квартирах у будинках художників, які зводили коштом Спілки художників у престижних районах міст, мати власні творчі майстерні, від'їжджати в закордонні відрядження тощо. Таким чином держава та владні структури стимулювали створення потрібного їм та ідеологічно правильного мистецького продукту. Такі, на перший погляд, правильні й незаангажовані формулювання – народність, конкретність, ідейність – ніби й не містили жодної загрози. Соцреалізм як поняття був побудований на тому, аби митець умів робити «правдиве зображення» тільки в «революційному розвитку». Саме в цій сентенції полягає сутність методу та стилю – у вмінні бачити й відображати те, що треба партії, уряду та мистецькому очільнику. Затверджений метод соцреалізм був підпорядкований єдиній «соціалістичній доцільності».

Більшість дослідників соцреалізму як явища переконані, що він має дуже віддалений стосунок до реалізму, оскільки не змальовує події критично й реалістично. Скоріше за все, це своєрідна ремінісценція радянського варіанта класицизму з суттєвими ознаками новонародженого радянського романтизму.

Суперечності в царині соцреалізму, у його трактуванні та оцінці творів ще в епоху «хрущовської відлиги» (з середини другої половини 1950-х років) спричинили низку питань, серед яких питання про те, чи співвідноситься соцреалізм як стиль і метод з мистецькою цінністю та художньою якістю творів. Деякі дослідники (і тогочасні зокрема) звинувачували соцреалізм у тому, що в його жорстких тоталітарних рамках начебто не могли з'явитися шедеври справжнього мистецтва. Мотивувалося це тим, що тоталітарно-ідеологічні засади соцреалізму, зокрема вільна творчість, руйнували мистецький твір. У даному дослідженні ця теза спростовується аналізованими мистецькими творами. Тобто для втілення художнього образу важливі були послідовність і радикальність. «Искусство не боится ни диктатуры, ни строгости, ни репрессий, ни даже консерватизма и штампа. Когда это требуется, искусство бывает узкорелигиозным, тупогосударственным, безындивидуальным, и тем не менее великим»[2].

Для розуміння принципів соцреалізму важливого значення набувають філософські заса-

[1] История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. Москва : Высшая шк., 1979. С. 322.

[2] Синявський А. Что такое социалистический реализм? [Електронний ресурс]. URL: http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html. (дата звернення: 12.09.2015).

ди «класиків». Ф. Енгельс, торкаючись питання мистецтва майбутнього, вбачав його особливості в «повному злитті великої ідейної глибини, усвідомленого історичного змісту… з шекспірівською життєвістю і багатством дії»[1]. Ленін розвинув цю тезу, зосередивши завдання мистецтва на відповідності вимогам історичного процесу. Звідси – категорія «партійності мистецтва», сенс якої полягає в пафосі суб'єктивної активності.

Найголовнішою рисою соцреалізму була партійність, яка врешті перетворила творчий стиль на політичний метод: «На всіх етапах історії радянського суспільства керівництво партії забезпечувало радянському мистецтву правильність перспективи, чіткість принципів, сприятливі умови для розвитку. Вивчаючи об'єктивні закономірності формування соціалістичної художньої культури, комуністична партія Радянського Союзу сформувала певні завдання для мистецтва: наблизити мистецтво до народу та народ до мистецтва, служити боротьбі за соціалізм, за комуністичне виховання радянського народу, розвивати мистецтво соціалістичного реалізму, боротись проти формалізму, натуралізму, естетизму, догматики. Партія виховує радянських художників в дусі вірності справі комунізму, в дусі непримиренності до буржуазної ідеології та ревізіонізму»[2]. Формування цих завдань та боротьба за їхню реалізацію – основна мета, якої добивалося партійне керівництво від мистецтва на всіх етапах розвитку – в повоєнні 1946–1948 роки, коли були ухвалені рішення з питань ідеології, чи в 1960-ті роки, коли партія сформулювала основні завдання мистецтва у рішеннях XX та XXII з'їздів КПРС, у деяких документах з питань пропаганди та ідеологічної роботи, у зверненнях до з'їздів письменників, художників та композиторів, у виступах керівників партії з проблем літератури та мистецтва[3].

Вважається, що п'ята фаза соцреалістичного канону в Україні закінчилася на межі 1980–1990-х. З таким твердженням можна погодитися лише частково, адже, позбувшись панівного статусу, метод продовжує існування у вітчизняній зображальності як у роботах митців старшого покоління, так і в доволі великому прошарку молодих митців.

Варто сказати, що соцреалізм став панівним не тому, що інші методи та стилі були менш цікавими з мистецької точки зору, а тому, що «інших» взагалі не існувало. У цьому контексті соцреалізм і був подібний до однієї партії, одного кандидата на виборах, трьох центральних газет, чотирьох різновидів ковбаси. Однак за шість десятиліть свого безроздільного панування соцреалізм модифікувався й змінювався, залишаючись мистецьким рупором комуністичної ідеї. «Система» розробила цілу стрункy методику «приборкування мистецького середовища» за принципом: «одного убити, другого – купити, третього – споїти…» Влада жорстоко розправлялася з незгодними: спочатку методом фізичного знищення, а пізніше – витонченими методами психологічно-матеріальної розправи. Митець, навіть найталановитіший, був поставлений перед вибором: грати в команді соцреалістів і мати можливість реалізуватися як художник або вступити в протистояння й тоді позбутися не тільки творчості, а й життя. Приклади фізичного знищення школи Михайла Бойчука з друзями-однодумцями, вбивство Алли Горської, доведення до самогубства Анатолія Лимарева – аж ніяк не всі ланцюги жорсткого ціпка, на якому трималася українська культура пори 1940–1960-х.

Соціалістичний реалізм мав декілька основних етапів свого існування та розвитку. Перший етап позначений 1930–1945 роками, другий – 1945–1960 роками, третій – 1970 – початком 1990-х. Попри всю умовність такого розподілу, з ним можна погодитися.

Досліджуваний період починається першим етапом і найбільше торкається другого. Цей час позначений тим, що на початку воєнних і перших повоєнних років, аж до смерті Сталіна і розвінчання «культу особи», соцреалізм уже сформував свої концептуальні засади. Саме на цьому етапі спостерігається своєрідний дуалізм: існування паралельно «офіційного» й «неофіційного» мистецтва». Причому ті самі діячі могли створювати як кон'юнктурні роботи «соцреалістичного ґатунку», так і твори «нонконформістського» спрямування. Багато відомих митців зверталися до монументального мистецтва, оскільки одним із найголовніших завдань соцреалізму був вплив на свідомість громадян і виховання їх у дусі потрібної ідеології, а монументальність якнайкраще виконувала таке завдання. Художники згоджувалися бути підкупленими, аби не стати ліквідованими, але ця культивована владою «подвійна» мораль часто призводила до нищівних наслідків:

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : [в 50 т.]. Т. 29. Москва : Политиздат, 1962. С. 492.

[2] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. С. 608.

[3] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. С. 608.

митці були вимушені лавірувати між свободою мистецького втілення та необхідністю працювати в річищі «потрібних» ідей.

Аналізуючи дисонанс між декларованими принципами та фактичною діяльністю, можна звернутися до прикладу висвітлення основних положень щодо «багатонаціонального характеру радянського мистецтва».

Для ідеологічного замовлення, вирішального в соцреалізмі, мусили існувати теми-кліше. Таких основних тем було три: щасливе життя будівників соціалізму-комунізму, образ ворога та образ дружби народів. Сюжет щасливого й безтурботного життя, що зображував відкриті й усміхнені обличчя, був одним із найбільш показових і найбільш брехливих. Другим за значущістю був образ ворога. Для зручності боротьби за утвердження нового мистецтва було придумано поняття «ідеологічного фронту». Мистецтво ставало або політичним і своїм, або аполітичним і чужим: «Животворний дух комуністичної партійності – основна сила революційного радянського мистецтва, всього передового мистецтва соціалістичного табору»[1]. Отже, партійність творчості ставала обов'язком як для партійних, так і безпартійних радянських художників.

Таке «запрограмоване мистецтво», яким і було мистецтво соцреалізму, мало розробити чітку градацію ідеалів. Тобто були більш бажані й менш потрібні ідеали. «Новий устрій» вигадував небувалі раніше соціальні сполучення, часто анекдотичні та навіть безглузді, але через свою політичність оспівані зображальним мистецтвом. Наприклад, новоутворення радянського часу – робітник-інтелігент – образ, який був бажаний у пластичних мистецтвах повоєнного часу та мав пояснення як характерне явище нової дійсності.

Роботи вітчизняних мистецтвознавців післявоєнного періоду звертаються до тлумачення художнього методу переважно з погляду естетичної науки, керованої творами К. Маркса, Ф. Енгельса, В. Леніна, Й. Сталіна: «Недарма питання про художній метод, про реалістичний спосіб підходу до відображення дійсності, а саме питання про метод соціалістичного реалізму – найбільше критикується буржуазними теоретиками мистецтва та їх ревізіоністськими прислужниками»[2]. Зрозумілим було і тоді, і зараз, що метод художньої творчості великої держави напряму залежить від ідейної естетики та наявності узагальнення в художньому творі при оцінці відповідності зображеної дійсності засобами мистецтва. Форма і зміст, як і ступінь дозволеного тоталітарною ідеологією, стають першочерговими складниками в розумінні пропонованого стилю-методу. Буквальне розуміння переданого в мистецькому творі – в живописі, графіці, скульптурі – не передбачало прихованого підтексту. Твір мусив бути зрозумілим усім верствам населення – від школяра молодших класів до академіка. Внутрішній конфлікт зводився до мінімуму, залишаючи місце лише конфлікту зовнішньому, зображеному безпосередньо у творі. Алегорія чи езопова мова могли бути розцінені як прояв антирадянщини. Жодного підтексту в офіційному мистецтві не передбачалося. Ідеальним вважали твір, що нагадував фотографію, тобто зображення навколишнього життя мусило бути насамперед реальним, а вже потім реалістичним. Зрозумілі народу твори Т. Яблонської, К. Трохименка, В. Касіяна, Г. Меліхова, Г. Глюка друкували в центральних кольорових журналах і розповсюджували листівками багатотисячним накладом. Світогляд митця розвивався та формувався паралельно до світогляду глядача.

Новостворена Спілка художників, як і решта спілок, не встигла зміцніти до війни, тому вплив на мистецький соціум митців старшого покоління в перші повоєнні роки залишався досить сильним. Це пояснювалося не стільки дореволюційним минулим більшості митців старшого покоління і їхніми колишніми зв'язками з мистецьким світом Європи, куди переважна більшість художників та літераторів їздили до початку тридцятих років минулого століття, скільки силою традицій інтелектуальної еліти суспільства. Повага до старших митців почала руйнуватися пропорційно страху бути зарахованим до формалістів. Підпасти під поняття «формалізм» і «формаліст» означало для художника крах, включно до тюремного ув'язнення. Саме страх і став одним із важелів впливу та керування творчим людом і методом приховування творчих можливостей. Зрозумівши це, радянські ідеологи щоденно друкували в засобах масової інформації матеріали про знищення антирадянських ворожих елементів. Статті в пресі були майстерно підготовленими й містили не лише інформацію про засуджених чи страчених – головним завданням залишалася виховна функція. «Історичні» постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про літературу та мисте-

[1] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. С. 610.

[2] Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 174.

цтво внесли ідейну ясність у свідомість радянських художників, спрямували їхню творчість до гострих проблем сучасності. Українські живописці, графіки, скульптори, майстри монументального та театрально-декораційного живопису, «озброєні» історичними вказівками партії, готувалися тепер до ювілейних художніх виставок. У своїх творах вони славили велич батьківщини, увічнювали героїзм радянських людей, проявлений у ратних і трудових подвигах, оспівували красу рідної землі.

Радянське мистецтвознавство вбачало загрозу в самому понятті «стиль», і тому соціалістичний реалізм був явищем, що поєднувало в собі стиль і метод. Чому ж комуністичній ідеології так важливо було поєднати ці два поняття? Це відбувалося передовсім тому, що різностильові пошуки спричиняли відвертання уваги художника від дотримання єдиного узаконеного методу. Все інше, що було поза соцреалізмом, залишалося під забороною: «Твори, що спираються на формалістичні методи, фактично виходять за межі мистецтва»[1].

Найбільш серйозним ворогом соціалістичної доктрини був «формалізм». Одночасно цей термін-поняття ставав знаряддям. Як свого часу знищення М. Бойчука трапилося після формального його звинувачення в копіюванні та пропаганді школи й творчості італійського художника Джотто, так і в післявоєнний час отримати ярлик «формаліста» стало вкрай небезпечно. Будь-який відхід від академічно змальованої фігури міг стати причиною цькування з боку комуністично налаштованих мистецтвознавців та художників. У такий спосіб почалася хвиля зведення рахунків між митцями. Розсекречені архіви мистецької інтелігенції 1930–1950-х років розкривають сьогодні сотні підписаних та анонімних заяв на товаришів по цеху зі звинуваченнями передусім у підтриманні «формалізму». Ось один із прикладів: «Не менш цікава постать Петрицького, який так старанно залицявся до ворогів, підлабузницьки плазуючи перед покровителями з Управління мистецтв при РНК УРСР. Він теж виявився зручною людиною для протаскування ворожої, формалістичної ідеології на сцену театру, в малюнках. І дивно, на зборах художників він плакався, що його нібито тероризували вороги і він буцімто... "жертва ворогів"»[2].

Поняття «формалізм» межувало з іншим ярликом – «представник несоціалістичного реалізму»: «Зображальне мистецтво Радянської України перебуває нині на піднесенні. Тов. М. С. Хрущов у своїй доповіді на з'їзді КП(б) України підкреслив, що до 30-річчя радянської влади українські радянські художники створили ряд високоідейних творів.

Ці досягнення українського радянського зображального мистецтва прямо витікають з пройденого ним історичного шляху. То був шлях непримиренної боротьби з усіма проявами ворожої нашому народові буржуазної ідеології, і насамперед з українським буржуазним націоналізмом, його агентурою в українському зображальному мистецтві – контрреволюційним "бойчукізмом", з формалізмом, натуралізмом та іншими занепадницькими буржуазними течіями».

Головна компартійна газета «Правда» на своїх сторінках викрила антипатріотичну групу театральних критиків, носіїв «ідей» буржуазного космополітизму в театральній критиці та театрознавстві. Газета вказувала також на те, що серед критиків і мистецтвознавців у галузі зображального мистецтва «є люди, подібні до юзовських і гурвичів. Ці давні вороги радянського реалістичного мистецтва і жалюгідні раби буржуазної ідеології протягом довгого часу систематично нападають на радянських художників-реалістів, дискредитують і паплюжать радянське мистецтво, пропагують наскрізь прогнилі, шкідливі ідеї безрідного космополітизму, формалізму, натуралізму. Одним із цих людей є І. Врона. Його довголітня ворожа радянському мистецтву "діяльність" в галузі художньої критики та мистецтвознавства, а також і в галузі художнього виховання молоді завдала великої шкоди розвиткові українського радянського зображального мистецтва»[3]. Культура повоєнної України потерпала не лише від статей та доповідей «мистецтвознавців у цивільному», партійних діячів і керівництва творчих спілок. Багато критики йшло з Москви. Російські мистецтвознавці разом із московським партійним керівництвом цькували українських митців набагато дужче, ніж представників інших союзних республік.

Таким чином, підтверджується доктрина про політичність і класову належність соцреалізму як засобу боротьби класів, а це означає, що в класовому соціалістичному суспільстві інші напрями у

[1] Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Ленинград : Академия, 1930. С. 186.

[2] Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн*. 2003. № 2/4. С. 95.

[3] На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют. С. 3.

мистецтві, крім дозволених, існувати не можуть. У баченні повоєнних мистецьких критиків соціалістичний реалізм був єдиним методом, що відповідав моралі будівника комунізму: «Мистецтво соціалістичного реалізму розвивається на основі високої комуністичної ідейності, його збагачують ідеї марксистсько-ленінського вчення»[1].

Практично кожне дослідження мистецького процесу 1940–1960-х у роботах вітчизняних мистецтвознавців не оминало словосполучення «соціалістичний реалізм». Цитування партійних документів, виступів керівників держави різних рівнів на партійних з'їздах, конференціях, зборах ставало нормою мистецтвознавчого твору: «Ми створили нове суспільство, якого ще не знало людство. Це – суспільство з безкризовою, процвітаючою економікою, з соціалістичними відносинами, повною свободою. Це – суспільство, де панує науково-матеріалістичний світогляд. Це – суспільство впевненості в майбутньому, у світлих комуністичних перспективах…»[2].

Радянська ідеологічна доктрина 1960-х оберігала провідний мистецький напрям, жорстоко караючи незгодних. Трансформація бачення соціалістичного реалізму простежується в межах навіть одного покоління вчених. Нашим завданням було показати це видозмінення в контексті розуміння невільної думки вченого. І якщо компартійні працівники з Вищої партійної школи при ЦК КПРС, творчих спілок, відповідних відділів ЦК КПРС, Ради Міністрів та інших державних установ (імен цих «мистецтвознавців» сьогодні вже ніхто й не знає) свідомо створювали директивні документи щодо соцреалізму в мистецтві, то працівники музеїв, журналів, академій, здебільшого розуміючи всю несправедливість подібних текстів, мусили їх вивчати та цитувати у своїх працях.

Вивчаючи інший складник соцреалізму – «народність», слід зазначити таке. Офіційні московські радянські мистецтвознавчі інституції до мистецтва національних меншин ставилися зверхньо. Водночас, розуміючи свою перевагу й не боячись потрапити під місцеву критику, вони дозволяли собі висловити й досить прогресивні думки: «"Національний ухил" в цей час позначився явно (хоча, звичайно, не всі мистецтвознавці та критики поділяли його) і в деяких інших республіках…»[3].

Поряд із широко розглянутим терміном «соціалістичний реалізм» був наявний інший – «мистецький нонконформізм», який дістав втілення в різноманітних художніх проявах. Це поняття з'явилося на противагу офіційній мистецькій доктрині радянського зображального мистецтва й існувало в Україні від другої половини 1950-х до початку 1990-х років.

Ряд термінів, які часто вживають у мистецтвознавчій практиці, досі не мають чіткого визначення. Так, у культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд з терміном «нонконформізм» досить часто можна зустріти дотичні синоніми: «мистецтво шістдесятників», «інше мислення», «вітчизняне дисидентство», «культура неофіційного соціуму», «мистецтво андеграунду» тощо. Термінологічна характеристика цього вже широковідомого поняття в українському мистецтвознавстві, театрознавстві, культурології спонукає зрозуміти чітку градацію процесу незгоди, що увібрав у себе вищенаведені терміни. Широковідомий дисидентський рух доби 1960-х років, скоріше за все, уособлював політичну боротьбу незгодних з політикою СРСР – УРСР, дотично торкаючись релігійних утисків, які траплялися щодо недозволених у державі церков та сект, і боротьби за незалежність і національну ідентичність.

Дисидентський рух був явищем досить поширеним на теренах СРСР, але не масовим. Він наочно віддзеркалював настрої суспільства й проходив під пильним наглядом Комітету державної безпеки як небажане та небезпечне явище для держави, що будує соціалізм. Вважатися дисидентом було вкрай ризиковано, адже така людина одразу потрапляла під розробку каральних органів. Як стає відомо з розсекречених через шістдесят років документів суворої секретності, разюча кількість «офіційних» дисидентів співпрацювала з КДБ.

Вороже ставлення персонально Й. Сталіна та Генерального штабу СРСР до України, яка чотири роки перебувала під окупацією, далося взнаки. У повоєнний час у колі творчої української інтелігенції побутувала приказка: «Якщо в Москві стрижуть нігті, в Україні відрізають пальці». Сумний жарт, на жаль, був не лише дотепним, а

[1] Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 426.

[2] Врона І. Михайло Гордійович Дерегус : нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 77 с.

[3] Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред. В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва, 1977. С. 251.

й правдивим. «Варто нагадати, що такого ідеологічного тиску на творчих працівників, який був у тодішній Україні, не переживала жодна з п'ятнадцяти республік імперії. І якщо в Росії, в Москві чи Ленінграді, митцям дозволяли влаштовувати творчі зустрічі, "капусники", обговорення мистецьких проблем на творчих вечорах, що регулярно проходили в МОСХу та ЛОСХу, у театрах, то в Києві, Львові, Харкові, Одесі чи в будь-якому іншому місті України нічого подібного без санкції спілчанського керівництва не відбувалося. Збори, загальні й партійні, практично завжди проходили за заздалегідь прописаним сценарієм, і жодного вільнодумства не допускали. До загальних зборів ставилися з особливою увагою, бо це була практично єдина можливість прилюдного висловлення незадоволення. У стенограмах тих років офіційного спротиву практично не знаходимо. Перші висловлювання незгоди, які переважно стосувалися матеріальної частини – розцінок, купівлі творів з виставок, отримання замовлень, розпочалися лише на початку 70-х років минулого сторіччя»[1]. Тут автор має на увазі офіційну незгоду. Поодинокі виступи на з'їздах обласних організацій і в Києві протягом 1950–1960-х років XX сторіччя не могли бути зараховані до спротиву і являли собою кволу критику переважно не з мистецьких проблем.

Нонконформізм, або незгода у мистецькій сфері, мав близьку до дисидентства, але відмінну етимологію. Художники переважно були й залишаються людьми аполітичними. А тому стверджувати, що митці-шістдесятники були конформістами та дисидентами одночасно, було б неправильно. Переважна більшість мистецьких «незгодних» виступала проти утисків у мистецтві, і лише в мистецтві. Антиподом нонконформістів був офіційний мистецький стиль-метод соціалістичний реалізм, який не сприймали деякі митці. Крім двох відомих нонконформістських акцій в Одесі і в Москві, що увійшли в історію вітчизняного та світового мистецтва як «парканна» та «бульдозерна» виставки, інших масштабних проявів відкритого спротиву не зафіксовано.

Дедалі більше зацікавлення проблемами «атмосфери незгоди» у мистецькому житті України перших двох повоєнних десятиліть дало поштовх до вживання терміна «нонконформізм». Його вивченням займаються історики й культурологи, мистецтвознавці, літературознавці, соціологи, психологи та представники інших наукових професій. Такий широкий інтерес зумовлює необхідність чіткого термінологічного визначення застосовуваних понять.

Новітня культурологічна парадигма дає змогу переосмислити підходи до явищ мистецтва недавнього минулого, а головне, в умовах відсутності опозиції офіційного до неофіційного мистецтва виникає можливість більш об'єктивно проаналізувати нонконформізм як явище культури в його регіональному аспекті на засадах культурологічних ідей XX–XXI століття.

Відданість суспільству та його цінностям, безперечне прийняття наявного ладу та панівних версій призводять до моделі примирення та сприймання навіть нечесного трактування істини (іншими словами – погодження, або конформізм). Це поняття, яке перетворюється на спосіб життя, існує й нині. Як і в перші повоєнні десятиліття, воно притаманне людям не дуже освіченим, не дуже впевненим у собі чи слабким. Однак таке тлумачення конформізму стосовно життя в невільному соціумі буде несправедливим. В умовах панування тоталітарної системи, єдино правильного творчого методу бути «незгодним» означало бути не просто сміливим, а радше – внутрішньо безкомпромісним. Критичне бачення наявного порядку та загальноприйнятих норм, піддавання сумніву непорушних для більшості істин, критика на адресу загальновизнаних авторитетів – ось ті якості, які притаманні митцям-нонконформістам, здатним на незалежне, самостійне осмислення дійсності. Таких індивідів нерідко таврував соціум: їх відносили до рангу психічно нездорових чи просто намагалися «триматися якомога далі». Водночас суспільні реалії другої половини XX століття змінювалися так швидко, що звичний конформізм не встигав за парадоксальними метаморфозами життя і все частіше давав збої.

Сучасне українське суспільство поступово повертається до забутих у роки тоталітаризму морально-етичних цінностей, в ієрархії яких одне з перших місць належить свободі. Завдяки мистецькому нонконформізму традиції вільного мислення, індивідуалізму збереглися в українській культурі та стали підґрунтям для її оновлення, починаючи з 80-х років минулого сторіччя. Нонконформістське мистецтво, існуючи в час панування тотального методу соціалістичного реалізму, змагалося за нове трактування вічних цінностей. Естетика незгодних спровокувала на-

[1] Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України (як модель нищення вільної думки). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 3. С. 89.

родження нового бачення художнього дійства від пропонованої форми до ідейного задуму.

Теоретично-термінологічні засади нонконформізму були набагато ширші, ніж їх описували критики напряму доби 1960-х років. Незгода з наявною мистецькою конституцією пори тоталітаризму спровокувала небачену розкутість творчості, щоправда, зовсім не великої кількості вітчизняних митців. Практично всі нонконформісти були філософами. Відмова від провідної ідеології наражала людей на безгрошів'я, даруючи внутрішню свободу.

Термін «нонконформізм» походить від латинського «non conformis» – невідповідний, незгодний. Але жоден зі словників не тлумачить наслідки такої незгоди. На теренах колишнього Радянського Союзу термін «нонконформізм» набув особливої актуальності в 60-ті роки XX століття. На думку мистецтвознавця Г. Вишеславського, цим терміном позначали культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Дослідник підкреслює також локальну сутність поняття: «нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури»[1].

Український нонконформізм розвивався за принципово іншим напрямком, ніж потужний російський, переважно московський та пітерський (ленінградський). Попри загальні риси незгоди з пропонованими правилами розвитку офіційного зображального мистецтва, українські «незгодні» розвивали ще й суто національну тему – тему визвольної боротьби. Автор вважає першими нонконформістами України київських митців (тоді ще студентів КДХІ) Аду Рибачук та Володимира Мельниченка, які не побоялися протиставити себе офіційній мистецькій доктрині, поїхавши 1954 року на літню практику не до Канева, а на острів Колгуєв, розташований недалеко від Полярного кола. Наступним вчинком громадської непокори стала відповідь у 1959 році мистецьким очільникам на відому статтю «Мистецтво не терпить шумихи», підписану В. Касіяном та М. Дерегусом, де мистців звинувачували у формалізмі.

У розвідці «Іконографія нонконформізму» Леся Смирна напише: «Нонконформізм як андеґраунд, підпільне мистецтво – це вже інша реальність, яка пов'язана з гострою конфронтацією і певним відходом від диспозиційного ряду паралельності і доповнювальності. Логіка доповненості тут не спрацьовує. Проте нонконформізм не можна вписати в андеґраунд, в підпільне мистецтво, тому що він характеризує певний тип заперечення реальності з позиції негації, – не конформний, не той, що належить до певного усталеного товариства, спільноти, конформної групи. Тобто нонконформізм, з одного боку, визначається в контексті бінарної системи, усталеного тоталітарного конформного буття, яке могло бути саме таким і ніяким іншим, і буття неусталеного, невпорядкованого, більше того – індивідуального і, зокрема, персоналістично означеного шляху творчості»[2].

Незважаючи на достатню кількість оприлюдненого матеріалу, що був присвячений мистецьким і художнім явищам, які відбувалися протягом 1960-х років, низка вживаних термінів досі є нез'ясованими або з'ясованими не повністю.

У цій термінологічній невизначеності автор вважає за доцільне застосовувати термін «незгода» для дослідження творчості митців, роботи яких не збігалися із загальноприйнятою оцінкою. Учена О. Заплотницька пропонує власну версію розвитку нонконформізму в українській культурі, яка суголосна з теоретичними розробками процесів незгоди у вітчизняній зображальності кандидата мистецтвознавства Л. Смирної. З такими висновками автор погоджується.

Таким чином, у період 1940–1960 років в зображальному мистецтві України поряд з провідним, «єдино правильним» і домінантним творчим методом соціалістичного реалізму розвивалося й міцніло інше, неофіційне мистецтво, заглиблене своїми коренями в здобутки українського мистецтва минулих епох і збагачене світовими загальномистецькими тенденціями.

[1] Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелинда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України : [словник]. Париж : Майстерня кн., 2010. С. 235.

[2] Смирна Л. Іконографія нонконформізму [Електронний ресурс]. *Мистецтвознавство України* : електрон. вид. 2010. Вип. 11. С. 270. URL: http://nbuv.gov.ua/j–pdf/Mysu–2010–11–37.pdf. (дата звернення: 03. 10. 2015).

ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ЗОБРАЖАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА СЕРЕДИНИ XX ст. У ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІЙ РЕТРОСПЕКЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВІ

Період, що досліджується, а саме 1920–1980-ті роки в українському зображальному мистецтві, є однією із найменш вивчених тем вітчизняного та світового мистецтвознавства. Це пояснюється насамперед тим, що переважна частина джерельної бази – архіви – досі не доступна. Ускладнило розробку теми й те, що великої кількості учасників процесу вже немає серед живих. Також не існує доступу до більшості творів досліджуваної доби. Ґрунтовних робіт у вітчизняному та світовому мистецтвознавстві про розвиток українського мистецтва пори 1920–1980-х украй мало. Автор виокремлює три групи джерел, які були використані під час написання цього дослідження.

До першої групи належать видання, що вийшли друком протягом досліджуваного періоду 1940–1960-х років. Такі газети, журнали, каталоги виставок, монографії та збірки мистецтвознавчих досліджень стали безпосередніми свідками подій. Йдеться про періодику, дотичну до зображального мистецтва часу, що досліджується. Їхня кількість невелика, але зміст кожного джерела залишається дуже важливим, оскільки несе відбиток часу. У Росії виходили журнали «Творчество», «Искусство», в Україні – «Образотворче мистецтво», «Малярство і скульптура», «Нова генерація», «Українське мистецтво». Питаннями зображального мистецтва дотично опікувалися журнали «Будівництво і архітектура» та «Київ соціалістичний», на сторінках яких доволі часто з'являлися розповіді про митців – як українських, так і закордонних. На шпальтах цих видань у перші повоєнні роки велася неприхована пропаганда соціалістичного реалізму, яка за своєю сутністю була ідеологічним тиском. Власне, нічого нового в такому висновку й не могло бути, адже статутною нормою радянських видань, особливо українських, залишалася боротьба з проявами імперіалістичного минулого – насамперед з формалізмом та імпресіонізмом, з українським буржуазним націоналізмом та космополітизмом. Переважна більшість статей повчала митців працювати в дусі постанов партійних з'їздів та персональних виступів керівників держави, у промовах яких референти обов'язково згадували «культурні» питання. Мистецтвознавчі статті та розвідки відповідали духові часу й мали риси політичного замовлення. Ідеологія мала розгалужену систему, у якій надійним помічником було друковане слово. В ієрархії засобів утримання в покорі працівників культурного фронту до появи телебачення та розгалуження ліній радіо територією республіки преса залишалася найбільш дієвим інструментом ідеологічної пропаганди. Схема була відпрацьована до дрібниць. Спершу з'являлася стаття в газеті чи журналі, яка розвінчувала негативні аспекти у творчості окремого митця чи групи митців. Одразу після оприлюднення критики друкували матеріал-відповідь, який, як правило, мало походив на полеміку чи обговорення. Були зафіксовані випадки, коли дописувачі використовували прийом так званої езопової мови, але таких проявів вільнодумства зафіксовано вкрай мало. Архівні матеріали, що дійшли до нашого часу, підтверджують сказане. У тексті дослідження автор неодноразово звертатиметься до конкретних публікацій, котрі нищили митців та мистецтвознавців, творчість яких не збігалася з магістральною лінією комуністичної партії. Численні публікації в газетах і журналах ставали предметами неодмінних обговорень і відповідних на них реакцій. Нерідко серйозні наукові статті мали в собі елементи езопової мови – про дійсний стан речей можна було «прочитати» лише між рядками.

Після повернення до України з евакуації по закінченню війни державних установ, театрів, видавництв, після відновлення, а по суті з початком нового етапу роботи творчих спілок художників, письменників, театральних діячів, композиторів, архітекторів суттєво зросла активність культурних процесів. Стали до роботи зруйновані під час війни художні технікуми та училища в Луганську, Донецьку, Дніпропетровську, Миргороді, Львові. Активно почала відроджуватися творча робота в мистецьких закладах Харкова, Львова, Києва. З трибуни з'їзду комуністичної партії України перший секретар Кириченко прозвітував про створення при Академії наук УРСР нового наукового інституту, що вивчатиме мистецтвознавство, фольклористику та етнографію. Останні слова – «фольклористика та етнографія» – вселяли надію щодо правильності рішень уряду, але, як з'ясувалося згодом, ненадовго. Мистецтвознавча практика активізувалася, але одразу ж потрапила під пильне око державної опіки. Те саме стосувалося й мистецтвознавчої роботи спеціалістів, згуртованих навколо Спілки художників, художніх академій, інститутів, училищ держави. 1950-ті роки увійшли в історію української зображальності появою плеяди професійних мистецтвознавців, які плідно працювали й оприлюднювали численні матеріали про творчість митців-співвітчизників, а меншою мірою до-

сліджували мистецькі процеси інших країн та інших періодів. Сьогодні слід пам'ятати, що всі без винятку мистецькі критики, працівники музеїв, редакцій газет та журналів становили так званий «передовий ідеологічний загін» і перебували під безпосереднім наглядом секретарів партійних та комсомольських організацій, які в обов'язковому порядку доповідали представникам КДБ про кожного з учених.

Провідними мистецтвознавцями досліджуваної пори були: Євген Афанасьєв, Василь Афанасьєв, Платон Білецький, Юрій Белічко, Леонід Владич, Петро Говдя, Фаїна Петрякова, Людмила Міляєва, Олександр Роботягов, Володимир Овсійчук, Григорій Островський, Володимир Цельтнер, Лідія Попова, Людмила Сак, Юрій Лащук, Віталій Ханко, Адам Жук.

Отже, переважна більшість мистецтвознавчих досліджень, що вийшла друком у 1940–1950 роки, перебувала під жорстким ідеологічним пресингом. Зразком «правильних текстів» були московські мистецтвознавчі видання. Приклад тому – друге видання «Нарисів марксистсько-ленінської естетики» У Москві протягом 1950-х років стало спочатку модним, а згодом – обов'язковим залучати провідних художників до мистецтвознавчої діяльності. Переважно така практика проявлялася у формі виступів митців у центральній пресі. Для Росії такі виступи мали насамперед повчальний характер, оскільки охопити всю величезну територію федерації, де не лише в провідних великих, але й у тисячах маленьких міст і селищ працювали митці, було нереально. Так, виступи всім відомих придворних художників: О. Герасимова, А. Пластова, Д. Лактіонова, Ф. Решетникова, М. Авілова, Д. Коріна, Б. Йогансона чи Кукриніксів – у центральній пресі спрацьовували як правильний дороговказ. Радянська Україна, зрозуміло, запозичила таку практику, і в центральній українській пресі почали з'являтися розлогі статті, які стосувалися культурних та мистецьких проблем. Власне, така практика траплялася й раніше, але мала характер поодиноких прикладів. З кінця 1940-х років виступи в пресі та на радіо корифеїв радянського мистецтва, музики й літератури стали повсякденною нормою. Доволі часто такі матеріали ставали вироком незгодним, як трапилося з художниками А. Рибачук та В. Мельниченком після розгромної статті «Мистецтво не терпить шумихи».

Багато українських мистецтвознавців намагалися донести правду до читача на сторінках місцевих газет і в мистецтвознавчих збірниках, які видавав Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР. Але навіть найменший відхід від комуністичної лінії в українському радянському мистецтвознавстві в бік вивчення національних традицій, навіть згадка про імпресіонізм чи дореволюційне авангардне мистецтво наражалися на повчальну статтю з Москви: «Проте треба визнати, що секція критики і мистецтвознавства Спілки радянських художників України не спромоглася по-більшовицькому до кінця здемаскувати тих "мистецтвознавців", які в своїх "наукових" розвідках протягували буржуазно-націоналістичні концепції "школи" Грушевського. Не зробив цього і колектив наукових працівників Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, очолений М. Рильським. А саме цьому Інституту потрібно було не обмежуватися критикою "при зачинених дверях" націоналістичних концепцій у творах своїх наукових працівників: Я. Затенацького, Б. Бутника-Сіверського та ін., а винести її, критику, в пресу та на обговорення широкої мистецької громадськості. Коріння цього треба вбачати у відсутності в Інституті справжньої більшовицької атмосфери критики і самокритики, в ліберальному ставленні до тих, хто намагається відгородитись від критики і тим самим залишитись на своїх старих, ворожих марксизмові-ленінізмові буржуазно-націоналістичних позиціях. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР протягом трьох останніх років працював над створенням "Короткого нарису історії українського образотворчого мистецтва". Маючи і час, і відповідні умови для роботи над "Нарисом", авторський колектив (Л. Славін, Л. Калениченко, Б. Бутник-Сіверський та Я. Затенацький) не справився з поставленими перед ним завданнями, не вніс нічого нового в радянське мистецтво саме через те, що опинився у полоні антинаукових буржуазно-націоналістичних концепцій "школи" М. Грушевського та писанини таких махрово-націоналістичних мистецтвознавців, як Д. Антонович, П. Зайцев, Ф. Ернст та інші. Уникаючи широкого обговорення цього "Нарису" художньою громадськістю, Інститут з санкції самого керівника і редактора "Нарису" М. Рильського поспішив здати його до друку у видавництво "Мистецтво". Запеклий ворог російської культури, колишній петлюрівський міністр І. Огієнко вважав за єдино правильний науковий принцип "звати українськими всі ті твори, що написані українцями, або написані на українській мові, або ті, що мають ви-

разні ознаки нашої мови!”»[1]. А от інший приклад повчального «мистецтвознавства»: «Народ нашої країни, першим зробивши соціалістичну революцію і збудувавши соціалізм, вписав нову сторінку і в історію художнього розвитку людства», – читав студент 1960 року в «Основах марксистсько-ленінської естетики»[2].

Теоретики мистецтва Радянського Союзу опікувалися не лише внутрішньою мистецькою політикою, а й зовнішньою світовою. Термін «соціалістичний реалізм» охоплював два боки мистецтва: методологію, тобто метод, і кінцевий його результат – твір, що був виконаний у «соцреалістичній» манері. Таке трактування «переможної» манери в пластичних мистецтвах теоретиками післявоєнного часу було насильно зараховане до творчого принципу, тобто методу: «Соціалістичний реалізм як творчий метод характеризується перш за все якісно зміненим ступенем усвідомлення художником його творчих установок, його громадянської позиції, естетичного та світоглядного ставлення до дійсності. Соціалістичний реалізм – це метод художньої творчості з позицій наукового комуністичного світобачення, боротьби за перемогу соціалістичного та комуністичного суспільства. Свідоме використання наукової ідеології в процесі художнього пізнання дійсності, ясність та послідовність суспільно-політичної, етичної та естетичної позиції художника – все це створює в мистецтві соціалістичного реалізму небувало широкі можливості для реалістичного образного відображення життя порівняно із реалістичним мистецтвом минулого»[3].

У такій ситуації годі було б сподіватися на схвальні відгуки з приводу автентичності українського мистецтва. У 1949 році недотримування правил стосовно доктрини «Україна – молодша сестра Росії» цілком реально могло закінчитися в’язницею: «Давній ворог російського реалістичного живопису, І. Врона і тут користується з нагоди, щоб звести новий наклеп на органічний зв’язок українського живопису з традиціями славної російської реалістичної школи. Знову він діє випробуваним дворушницьким методом. В одному місці пише, що збереження майстрами-реалістами своїх творчих принципів і передача їх молодшому поколінню були “живою традицією, живим вкладом у радянський живопис кращої спадщини російського реалістичного живопису, на якій виховалися ці старі художники в дореволюційні часи”. А кількома рядками нижче заявляє: “З часу 6-ї Всеукраїнської виставки цілком ясно визначилися реалістичні позиції живопису. Великим кроком було тут посилення і зміцнення творчих зв’язків з мистецтвом великого російського народу, що змінили нездорові попередні тенденції до ізоляції”. Важко уявити собі зухваліший наклеп на радянське мистецтво! Ні у російських, ні в українських радянських художників ніколи не було тенденцій до ізоляції. Ці тенденції марно намагалися насадити вороги радянського народу – українські буржуазні націоналісти і формалісти. Але партія Леніна – Сталіна, на щастя радянського народу, на щастя радянського мистецтва, розгромила цих виродків»[4].

У горезвісній редакційній статті «На антипатріотичних позиціях» написано таке: «…чого варта, наприклад, така брехлива ворожа “теорія”, вигадана І. Вроною. У відбудовний період, обмежена у своїй практиці і зосереджена на підготовці молодих кадрів, архітектура пережила період боротьби між старою академічною та еклектичною школою і модними течіями функціоналізму і конструктивізму. Перемогли останні. Брехня, наклеп! Ворожий радянському мистецтву конструктивізм, яким була заражена свого часу певна група архітекторів, ніколи не перемагав у Радянському Союзі, в тому числі і в Радянській Україні. Він був засуджений партією, яка повела радянських архітекторів шляхом соціалістичного реалізму. Соціалістичний реалізм, основний творчий метод радянського мистецтва, І. Врона розглядає лише як мистецьку течію. На його думку, ворожі радянському мистецтву течії і впливи не шкодять, а… сприяють становленню соціалістичного реалізму. Він пише, що радянська архітектура “часом в чужих і викривлених формах являє живий і безперервний процес (!) складання і формування соціалістичного реалізму”. Він і тут не розкрив керівної ролі партії в розвиткові архітектури, а обмежився лише переліком деяких партійних рішень з цих питань. Антипатріотам, безрідним космополітам, підголоскам буржуазних націоналістів не вдасться збити радянських художників з цього шляху, не вдасться принизити, спаплюжити досягнення

[1] Кодьева Е. Петр Кодьев. Київ : Ал. Макс, 2012. 221 с.

[2] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. С. 303.

[3] Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. С. 304.

[4] На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют. С. 3.

радянського мистецтва – найпрогресивнішого, найодухотворенішого в світі. Естетствуючі формалісти, безрідні космополіти будуть до кінця викриті і розгромлені»[1].

О. Ігнатов у 1954 році захистив дисертацію «Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг.». В авторефераті О. Ігнатов пояснював, що (друкуємо мовою оригіналу): «… борьба за социалистический реализм рассматривается в связи с возникновением и разрешением общественных противоречий, как процесс развития, становления и победы социалистического реализма, противостоящего формализму всяких оттенков»[2]. В іншому місці він зазначав: «Социалистический реализм как творческий метод проявлялся в основных своих чертах с первых послереволюционных лет, хотя эти черты еще не были сформулированы. Борьба за социалистический реализм являлась закономерным процессом его становления, защиты его принципов от формалистических извращений. Как идеологическая она была одной из форм классовой борьбы»[3].

Наприкінці сімдесятих років у мистецтвознавстві, хоча й абсолютно радянському, відчувалися певні демократичні зрушення. Проблемам тоталітарного минулого й тоталітарного мистецтва об'єктивної оцінки ще надано не було. Комітет державної безпеки продовжував боротьбу з «інакодумцями», а у творчих спілках активно працювали партійні та комсомольські організації, головами яких обирали митців, котрі обов'язково співпрацювали з КДБ. Загальні проблеми нестабільної радянської економіки та політики, як міжнародної, так і внутрішньої, послаблювали тиск на митця, але злочини влади під час Голодомору, війни, окупації ще не були викриті. До кола мистецтвознавчих досліджень почали потрапляти поодинокі фігури знищених радянською владою митців. Виправдати Бойчука та «бойчукізм» мистецтвознавці ще боялися. Розмірковуючи над цим явищем, згадуємо й цитуємо сумнозвісну статтю Г. Радіонова «Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины»[4]. Матеріал, який, по суті, став вироком українському генію, подавався тут як полемічний: «Напевно, найбільшою помилкою такого типу було засудження "бойчукізму" в тих формах, в яких воно проходило в українській (та й не лише в українській) художній критиці 1933–1937 років. І помилка ця полягала не в тому, що критика показала слабкі сторони творчої практики та естетичної теорії М. Бойчука, вказала на схематизм та стилізацію деяких, особливо ранніх, його розписів… В інших республіках, можливо, не було настільки великої фігури, як М. Бойчук, критика якої набула б такого сильного резонансу. Але і в інших республіках були вульгарно-соціологічні помилки»[5].

Тому, вивчаючи сьогодні мистецтвознавчу літературу періоду від закінчення Другої світової війни до перемоги демократичного суспільства початку 1990-х, треба враховувати, чому автор змушений був робити саме такі висновки стосовно «єдиного методу» в українському радянському мистецтві. «Однозначно "правильними" були оцінки радянського мистецтвознавства, пов'язані з мистецтвом правлячого класу. Будь-який аналіз зображального мистецтва чи архітектури, починаючи від храмового будівництва Київської Русі і до межі XX століття, набував передовсім політичного звучання. Мистецтвознавство радянської доби настільки звикло до штампів у висвітленні історичних подій, що переосмислення і правильне розуміння питання, абстраговане від колишнього політичного радянського замовлення, для багатьох старших колег сьогодні залишається неможливим»[6].

Мистецтвознавчі дослідження, що вийшли друком протягом 1960–1980-х, залишалися заангажованими. Це наукові збірки, каталоги виставок, газетні статті й ряд монографій, які планово виходили друком у видавництві «Мистецтво». Ідеологічний пресинг, якщо й послабився порівняно з 1940–1950-ми, все ще залишався доволі міцним. Українське мистецтвознавство цього періоду ставало більш описовим, часом набли-

[1] На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво.* 1949. 23 лют. С. 3.

[2] Игнатов О. Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг. : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. архитектуры / Игнатов О. ; [науч. рук. М. П. Цапенко] ; АН УССР, Ин-т аспирантуры. Київ, 1954. С. 3.

[3] Игнатов О. Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг. : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. архитектуры / Игнатов О. ; [науч. рук. М. П. Цапенко] ; АН УССР, Ин-т аспирантуры. Київ, 1954. С. 13.

[4] Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование. Письмо с Украины. *Искусство.* 1938. № 5. С. 23–28.

[5] Зайцев Ю. Ті, що не мовчали. *Львівщина : іст.-культур. та краєзнав. нариси.* Львів, 1998. С. 325.

[6] Роготченко О. Реалістичний нереалізм родини Надєждіних : Нотатки глядача. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва, Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 122.

жаючись до літературної розповіді. Такий хід був влучним і дотепним рятівним кроком. Адже в оприлюдненій інформації читач міг знайти прихований підтекст, яким рясніли матеріали про художників. Зрозуміло, що глибокого аналізу творчості було небагато. Його підміняли гасла ідеологічної тоталітарної доктрини та оспівування подій удаваних, а не реальних, що постійно були змальовувані митцями в живописі, графіці, скульптурі 1940–1960-х років. Штучне намагання тодішнього офіційного мистецтвознавства накреслити шлях розвитку української зображальності радянського зразка успіху не приніс. Розлогі мистецтвознавчі дослідження залишалися декларативними. Натомість тандем «нечесний митець – нечесний критик» відбувся.

Провідними темами мистецтвознавчих розвідок стали твори вітчизняних художників, виконані відповідно до методу соціалістичного реалізму. Це були праці, що пройшли художні ради або виконані за заздалегідь проплаченим замовленням. Зрозуміло, що з ідеологічного погляду в скульптурах, графічних аркушах, живописі все було «правильно».

Художнє життя України від кінця 1940-х років, попри заборони й утиски, продовжувало невпинний мистецький розвиток. Інформації про творчість закордонних митців було вкрай мало, але все ж вона існувала, просочуючись переважно із Західної України, що межувала із зарубіжжям. У майстернях художників точилися розмови про мистецтво, а влітку багато митців їхало в села, де вони орендували хати й сараї і творчо працювали до морозів. Членство в Спілці художників давало можливість не ходити на щоденну роботу й не вважатися при цьому дармоїдами. Звичайно, поруч з офіційними замовленнями народжувалася велика кількість творів, що не потрапляли на художні виставки. Про такі роботи критика не писала і їх не досліджувала. Офіційна преса неофіційні роботи не оприлюднювала. Про дуже багато творів, які не підпадали під поняття «офіційне мистецтво», тодішні мистецькі критики воліли взагалі не згадувати, аби не завдати шкоди собі та художнику.

Надмірна пересторога щодо українського мистецтвознавчого цеху була задіяна найбільше з усіх союзних республік СРСР. Недослідження та неоприлюднення творів неофіційного ґатунку, призвели до майбутнього висновку, що в Україні взагалі не існувало іншого, окрім офіційного, мистецтва. Насправді таке судження було великою помилкою. Сьогоднішня зацікавленість українським мистецтвом нонконформізму свідчить про правильність висновку. Справедливо згадати, що в Російській Федерації тиск на митця був значно меншим. Московські та ленінградські мистецтвознавці досліджували й оприлюднювали зображальне мистецтво російських художників неофіційного спрямування і навіть робили виставки таких творів. Межа офіційного й неофіційного мистецтва прибалтійських республік взагалі була на користь приватної творчості.

У демократичний час XXI століття можна почути думку досить великої кількості українських учених-мистецтвознавців та культурологів, що в мистецтвознавчому процесі повоєнного періоду взагалі не було спротиву. Одна частина, здебільшого молоді критики, сповідує таку думку, не знаючи реальної картини, інша частина, яку становлять критики переважно старшого покоління, вдало спекулює на подіях шістдесятилітньої давнини. Насправді спротив офіційній доктрині існував не лише в підпільних зібраннях, про які ставало відомо керівництву, а й у магістральних напрямках прихованої боротьби. Так, як приклад можна навести видання п'ятого та шостого томів «Історії українського мистецтва»[1].

Вперше від початку існування радянської влади були згадані митці та їхній доробок, що належав до 1930-х років. Видання такого потужного документа курував безпосередньо відділ культури ЦК Компартії. Працівник відділу Д. Янко – член секції критики та мистецтвознавства КОНСХУ – розповідав членам бюро, що доклав багато зусиль, аби затвердити перелік художників, творчість яких була небажаною для оприлюднення. У роботі над «Історією українського мистецтва» брали участь мистецтвознавці: І. Врона, П. Горбенко, Ф. Ернст, Я. Затенацький, Є. Холостенко, В. Хмурий. Громадянська позиція цих учених в умовах тоталітарного середовища, безперечно, заслуговує на повагу.

Закордонний читач знав про українське мистецтво довоєнної пори більше, ніж вітчизняний, завдяки мистецьким журналам. Одним із них є «Нотатки з мистецтва» (Філадельфія, США). Часопис вперше вийшов 1963 року. Серед інших

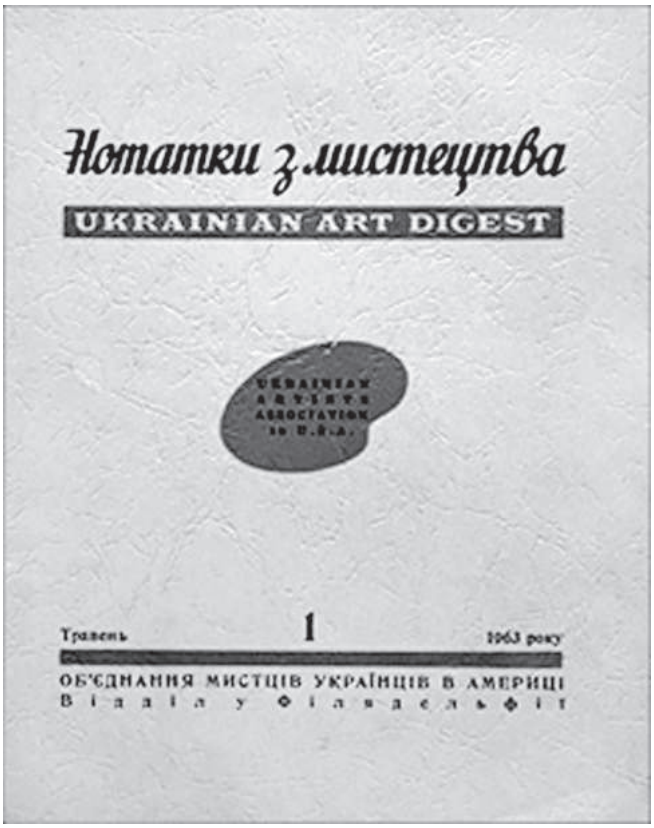
[1] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 1048 с.

Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. – 1967 р. / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ, 1968. 452 с.

дописувачів слід виокремити мистецтвознавчі матеріали Є. Блакитного, С. Гординського, І. Кейвана, В. Ладижинського.

Для написання цього дослідження було використано мистецтвознавчі розвідки, оприлюднені протягом 1980–2000 років. Цей період українського мистецтвознавства характеризується великою кількістю публікацій, що містили повідомлення про мистецький процес 40–60-х років минулого сторіччя. Факти та інформація про митців, які жили й працювали в зазначений період, автори аналізували не лише з мистецтвознавчого, а й з політичного погляду, пояснюючи наочні деформації мистецьких процесів та доль людей, які були безпосередніми учасниками. Доволі часто ці долі були трагічними.

Мистецькі процеси доби довоєнного та повоєнного періодів вивчав київський мистецтвознавець Василь Андрійович Афанасьєв (1921–2002). Його перша велика книга «Український радянський живопис» вийшла друком 1962 року[1]. Наступна праця – «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967)[2] – побачила світ через п'ять років. Уже в цих дослідженнях молодий учений намагався донести приховану раніше інформацію про нищення українського мистецтва та про шляхи втілення методу соціалістичного реалізму, ховаючись за цитати вождів та витяги з партійних документів. Вперше за післявоєнний період український читач зустрічав прізвища художників, що мали стосунок до страченої школи Михайла Бойчука. У 1973 р. В. Афанасьєв видав наступну велику книгу – «Риси сучасності»[3]. Робота переважно присвячена зображальному мистецтву 1960–1970-х, тут у вступі, висновках і в окремих главах словосполучення «соціалістичний реалізм» трапляється набагато рідше. Та й висловів революційно-агітаційного характеру автор потроху позбувається. У главі «Соціалістичний реалізм – надійна основа дальшого розвитку і зростання українського мистецтва» читаємо: «Діалектична складність взаємообумовленості творчого методу і художньої практики полягає в тому, що, залишаючись надійною основою і головною рушійною силою розвитку українського радянського мистецтва, метод соціалістичного реалізму сам розвивається і збагачується. Вірність принципам соціалістичного реалізму зовсім не означає суворого дотримання певного кола традицій, прийомів і художньо-виражальних засобів, хоч вони колись і прислужилися розвиткові радянського мистецтва»[4]. 1977 р. у збірнику «Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства» В. Афанасьєв надрукував теоретичну статтю «Веління часу»[5]. У ній мистецтвознавець наголошує, що в контексті брежнєвського виступу можна зрозуміти, що боротьба за ідеали соціалістичного реалізму вже давно виграна. Це мистецтвознавець підтверджував завершальною фразою дослідження: «Причини цих зрушень коріняться в закономірностях розвитку нашого суспільства, яке вимагає уважного перегляду багатьох усталених поглядів на мистецькі проблеми, на критерії художньої цінності, з тим щоб повніше і ефективніше використати в інтересах народу велику виховну і перетворюючу силу мистецтва



[1] Афанасьєв В. А. Український радянський живопис. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 63 с.

[2] Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ : Мистецтво, 1967. 173 с.

[3] Афанасьєв В. Риси сучасності. Київ : Мистецтво, 1973. 179 с.

[4] Афанасьєв В. Риси сучасності. Київ : Мистецтво, 1973. С. 170.

[5] Афанасьєв В. Веління часу. *Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. Київ, 1977. С. 3–18.

соціалістичного реалізму»[1]. Отже, боротьба за стиль припинилася. Стиль переміг. Його лише треба ефективно використовувати. Наступна велика праця вченого В. Афанасьєва – стаття в збірнику праць «Мистецтво і сучасність»[2]. Матеріал називається «Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського зображального мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму». Він починається словами: «Становлення соцреалізму в українському зображальному мистецтві – процес складний і багатогранний». Це в принципі – справедливе й чесне окреслення подій. І далі: «Отже, формування нового творчого методу – соціалістичного реалізму – базувалося насамперед на тих лавинних змінах, що відбулися у мистецтві на його ідейному та сюжетному рівні»[3]. Вивчення і теоретичні розробки засад соціалістичного реалізму продовжувалися і в інших творах В. Афанасьєва, таких як «Шляхами братерства і єднання»[4], «Українське радянське образотворче мистецтво»[5], «Верность памяти юности беспечной»[6].

Мистецтво тоталітарних країн з його часом неадекватними проявами досліджували вчені різних країн. Починаючи з 1960-х років, при університетах Німеччини, Англії, США відбувалися дискусії та круглі столи, що збирали велику кількість учених зі всього світу. Звичайно, мистецтво країн СРСР займало провідне місце у вивченні процесів дегенеративного розвитку культури невільного соціуму. Питанням спотворення української зображальності приділялося багато уваги. Для цієї роботи, що базувалася на конкретних фактах і дослідженнях великої кількості мистецтвознавців і культурологів України та колишнього СРСР, напрацювання закордонних колег у цьому питанні було корисне, адже світова мистецтвознавча спільнота була зацікавлена у вивченні культурних процесів саме повоєнного періоду, пояснюючи інтерес тотожністю цілої низки процесів. Українське радянське мистецтво, що активно розвивалося в напрямку запрограмованого стилю-методу – соціалістичного реалізму, – мало спільні риси з італійським неореалізмом, що був репрезентований працями кінематографістів Фредеріко Фелліні та Мікеланджело Антоніоні, метафізичним живописом Роберта Раушенберга, захопленням сюрреалізмом Сальвадора Далі та Пабло Пікассо, німецьким експресіонізмом Кете Кольвіц. Післявоєнна Європа неоднозначно реагувала на міжнародні політичні події та на залізну завісу між світом й СРСР. Що відбувалося в мистецьких сферах країн радянської імперії, широкому колу зарубіжних учених було невідомо.

Одним з перших до проблем тоталітарного мистецтва звернувся закордонний учений – емігрант з СРСР І. Голомшток. Його праця «Тоталітарне мистецтво»[7] досі є однією з найбільш досконалих моделей аналізу тоталітарного мистецтва повоєнного європейського періоду, що пояснює не лише зовнішні фактори, а й спільність у побудові «державних мистецьких стилів».

Найбільшим світовим здобутком у дослідженні тоталітарного мистецтва стала ґрунтовна праця групи міжнародних дослідників, що вийшла друком у 2000 році в Санкт-Петербурзі. Це збірник наукових праць «Соцреалистический канон» за загальною редакцією Є. Добренка, який укладали декілька років. У підготовці цього видання взяли участь та стали його авторами І. Голомшток[8], Б. Гройс[9], Х. Гюнтер[10], В. Паперний[11] та інші.

[1] Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. наук. пр. Київ, 1980. С. 18.

[2] Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. наук. пр. Київ, 1980. С. 5–21.

[3] Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. наук. пр. Київ, 1980. С. 20.

[4] Афанасьєв В. Шляхами братерства і єднання. Київ : Знання, 1978. 47 с.

[5] Афанасьєв В. Українське радянське образотворче мистецтво. Київ : Рад. шк., 1978. 120 с.

[6] Афанасьев В. Верность памяти юности беспечной : путь в историю, пути в истории. *Сб. ст. и воспоминаний.* Пермь, 2002. С. 51–56.

[7] Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.

[8] Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 134–145.

[9] Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 109–118.

[10] Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7–15.

[11] Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 132–138.

Межа 1990–2000 років була позначена низкою досліджень українських мистецтвознавців та іноземних учених, які наблизилися до розв'язання проблем, що існували в мистецьких процесах повоєнного СРСР та України. Ці праці використовували вже значно ширшу джерельну базу і, безумовно, були більш об'єктивними. Матеріали містили аналітичний аналіз та досліджували не лише творчість окремо взятих митців, а й простежували характерні зміни в самій природі стосунків мистецтва із суспільною політикою. Це мистецтвознавчі розвідки О. Авраменко, С. Білоконя, М. Вавруха, В. Даниленка, В. Данилейка, О. Голубця, Б. Гориня, Б. Лобановського, В. Маніна, Ю. Маркіна, О. Морозова, О. Ріпка, В. Рубан, І. Смирнова, Г. Скляренко, М. Протас, О. Лагутенко, О. Федорука, Є. Шимчука, Р. Яціва та інших.

За час написання книги було опрацьовано велику кількість джерел. Найціннішим матеріалом, звичайно, стали інтерв'ю з безпосередніми учасниками процесу. Важливим фактором є дослідження спеціалізованої культурологічної, мистецтвознавчої, театрознавчої літератури, а також журнальних та газетних статей, що виходили протягом 40–60-х років XX століття.

Багато унікальних свідчень та фактичного матеріалу було зібрано під час роботи в архівах. Це – ДМЛМУ, Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, архів НСХУ, архів КОНСХУ, Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО України) – фонди ЦК Комуністичної партії Радянської України № 1, протоколи засідань секретаріатів та політичних бюро ЦК КПУ, документи, направлені в ЦК КПУ та відповіді на них, документи Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), фонди Міністерства культури УРСР (фонд 5161, опис 1), Фонд Головного управління по охороні державних таємниць у пресі при Раді Міністрів УРСР (Головліт УРСР) (4605), фонд професійних спілок (2605), матеріали ЦДАВО України, Фонди архіву Міністерства культури та мистецтв України (5161 Мінкультури УРСР). Під час роботи з архівними першоджерелами було проаналізовано документи, що стосувалися кадрової політики, репертуарів театрів, бюджетів Міністерства культури УРСР у 1940–1960-х роках. Багато корисного було знайдено у відкритих документах Державного архіву Служби безпеки України.

Маловідомі літературні джерела знаходимо в газетних статтях обласних та районних видань, а також у каталогах обласних виставок. Потрібна інформація долучена до роботи завдяки вивченню підручників з естетики, що були обов'язковими для прочитання не лише в мистецьких, а й в інших закладах вищої освіти республіки. Нечисленними були публікації, що виходили серед українських емігрантів, але саме вони відтворювали невідомі сторінки закордонного культурного життя та спогади учасників воєнних років.

Серед професійних видань, що були повністю або частково присвячені культурі України, треба згадати газети «Культура і життя», «Радянська Україна», «Правда України», а також журнали «Образотворче мистецтво», «Народна творчість та етнографія».

На особливу увагу заслуговують розвідки вчених зі Львова – М. Батога, Л. Волошин та спогади К. Звіринського.

Тоталітарний режим в СРСР досліджували вчені, які раніше жили й працювали там. Теми, котрі неможливо було вивчати в СРСР – УРСР, знайшли розуміння за кордоном, куди емігрували мистецтвознавці. Так, Б. Левицький жив і працював у Німеччині у 1950–1960-х. Протягом 1980–1990-х років Росію залишили: Б. Гройс, автор праці «Стиль Сталін»[1], І. Голомшток, автор «Тоталитарного искусства»[2]. З України виїхав до Німеччини Б. Лобановський. З часом він написав книгу про реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу[3]. У Сполучених Штатах Америки опинився В. Паперний, автор праці «Культура Два»[4].

Серед закордонних дослідників найбільш відомими за обсягом тексту та кількістю оприлюднених ілюстрацій можна вважати твори М. Бовна «Socialists Realist Painting»[5], О. Морозова «Кінець утопії. З історії мистецтва в СРСР 1930-х років»[6] та «Соцреалізм і реалізм»[7], К. Дьоготь «Русское

[1] Гройс Б. Стиль Сталин. Утопия и обмен. Москва : Знак, 1993. 187 с.

[2] Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.

[3] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. Р*еалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу.* Київ : LK Maker, 1998. 320 с.

[4] Паперный В. Культура Два. Москва : Новое лит. обозрение, 1996. 384 с.

[5] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.

[6] Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. 223 с.

[7] Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. 271 с.



искусство XX века»[1]. Доступ до архівних документів, фондових збірок музеїв суттєво розширив джерельну базу проблеми нонконформізму в зображальному мистецтві, завдяки цьому було захищено низку досліджень з історичних та культурологічних питань. Це праці В. Заплотницької, О. Котової, Л. Смирної, В. Сидоренка, Г. Вишеславського, О. Сидора-Гібелинди та інших.

У фондах державних архівів Київської та Львівської областей міститься велика кількість документів партійної та комсомольської організацій за період 1950–1960-х, які свідчать про ідеологічну роботу з інтелігенцією, діяльність первинних партійних організацій у системі здійснення культурної політики та специфіку реагування інтелігенції на втручання в процес художньої творчості. При аналізі історіографічних джерел, що суміжні з представленою темою, слід приділити особливу увагу виданням, які побачили світ в останні роки. Цей період позначений тим, що проблему тоталітаризму в мистецтві починають трактувати дослідники дещо з іншого погляду. Спостерігається дедалі більша увага до вивчення соціокультурних феноменів, пов'язаних з мистецьким середовищем зазначеної доби, суттєво розширюється джерельна база, зростає число ґрунтовних досліджень окремих сфер мистецького життя.

Авторський погляд на проблему був би неможливим без урахування напрацювань провідних сучасних дослідників українського мистецтва, а саме: О. Голубця, Д. Горбачова, Я. Запаска, Т. Кара-Васильєвої, О. Кодьєвої, Б. Лобановського, В. Овсійчука, І. Савчука, Л. Соколюк, О. Сидора-Гібелинди, В. Сидоренка, Г. Скляренко, О. Соловйова, І. Зубавіної, М. Гринишиної, Л. Смирної, М. Станкевича, О. Федорука, О. Клековкіна, Г. Веселовської, Р. Яціва, Р. Шмагала.

Найбільш відповідною темі дослідження є монографія Ореста Голубця «Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття» (2001)[2]. У ній автор піддає аналізу морфологію змін у мистецькому житті, зумовлених тоталітарними режимами. Важливим внеском автора є й той факт, що, вивчаючи природу впливу ідеологічного пресингу на особистість митця, О. Голубець визначає залежність напрямків творчості, утвердження пріоритетів становлення та розвитку особистості митця. Він розглядає мистецькі процеси та явища крізь призму львівського культурного середовища, роблячи акцент «на винятковій стійкості львівського мистецького середовища і його здатності до швидкої реактивації в час становлення державної незалежності»[3]. Надзвичайно важливими в монографії є характеристика феномену, що має назву «прорив шістдесятників», а також окреслення проблематики історичних впливів: «відлиги», «застою», «перебудови». Така побудова системи паралельного співвідношення важливих подій і періодів історії з фактологічним матеріалом забезпечує можливість глибокого осмислення «мистецьких явищ, що мали вирішальне значення для розвитку новітнього українського мистецтва»[4]. Інше фундаментальне дослідження О. Голубця – «Мистецтво XX століття: український шлях»[5], що побачило

[1] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник. 2002. 223 с.

[2] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.

[3] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.

[4] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.

[5] Голубець О. М. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

світ у 2012 році, окреслює теоретичні підвалини особливого шляху розвитку, яким змушене було йти українське мистецтво у ХХ столітті. У вступі до своєї монографії автор наполягає на тому, що «зважаючи на виняткову складність, цю історію не вдається викласти, як зазвичай це робиться, у послідовному переліку фактів. Вона повинна торкатися актуальних питань мистецької теорії»[1]. О. Голубець робить також акцент на тому факті, що мистецтво діяло, розвивалося і, незважаючи на трагічні парадокси й суперечності, демонструвало свій високий рівень. Стосовно періодизації мистецької історії О. Голубець пропонує шлях «часових катаклізмів» як явищ, що кардинально вплинули на увесь подальший хід історії. До таких катаклізмів дослідник відносить ліквідацію всіх мистецьких угруповань і насильницьке впровадження соцреалізму в 1930-х роках та середині 1980-х, коли було своєрідне зіткнення «мистецьких ідеологів». Досліджуваний період лежить у самому центрі цих катаклізмів, що спричиняє своєрідність й обумовленість наявних на той час мистецьких процесів. Аналізуючи теоретичну аргументацію існування й розвитку соцреалізму, О. Голубець робить сміливе припущення та вбудовує штучно створену ідеологами «соцреалістичну нішу» у загальну вертикаль розвитку реалістичного мистецтва[2]. Він також засвідчує факт деформації мистецьких поступів, що було викликано тривалим періодом примусової ізоляції, наголошуючи при цьому, що ігнорування, замовчування соцреалістичного мистецького періоду, заперечення фактів ідеологічної присутності в мистецтві або ж, навпаки – тотальна ідеологізація усього мистецтва мають дещо смішний вигляд. Важливим і незаперечним видається також аналіз автором монографії специфічних підходів до фактологічного матеріалу з акцентуацією на виявленні основоположних тенденцій, рухів, прихованих та замовчуваних фактів, поверненні втраченого та заповненні «білих плям»[3]. О. Голубець подає глибокі теоретичні узагальнення, чітку аргументовану періодизацію, пропонує культурологічну модель розгляду окремих артефактів мистецтва тоталітаризму.



Глибоке монографічне дослідження Г. Веселовської[4] спрямоване на вивчення українського театру ХХ століття. Авторка загострює увагу на своєрідному «експерименті», що вилився в пошук нового в театральному мистецтві, «експерименті», який спонукав театральних діячів шукати нові шляхи та підходи для задоволення потреб соціуму та власних амбіцій. Дослідження театрального авангарду в Україні поряд з вивченням специфічних особливостей організації театрального життя: театральних колективів, труп, акторів, режисерів та іншого – торкається найбільш значущого для теми, що вивчається, – суспільно-політичної та культурної ситуації досліджуваного періоду. Тут на основі аналізу першоджерел відбувається переосмислення симбіотичного впливу соціального на культурне, і навпаки. Культурно-мистецькі процеси в Україні на тлі подій театрального життя держави постають цілим пе-

[1] Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 5.

[2] Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 7.

[3] Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 8.

[4] Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

ріодом становлення унікальних ідентичних рис і зародження своєрідного спротиву навколишнім політичним обставинам, який через роки більш чітко почав проявлятися в інших мистецьких течіях та напрямах.

Книга відомого дослідника історії архітектури А. Пучкова[1] містить огляд основних напрямів становлення європейського архітектурознавства як окремої логоцентричної дисципліни гуманітарного циклу. Автор наполягає, що твір архітектури є не просто гра уяви, свавільна примха дотепної людини, а матеріалізований відбиток узвичаєних традицій, світогляду та розвитку будівельної техніки, має природжену властивість уособлювати формотворчу волю кожної епохи мовою часопросторових універсалій. Ця праця доводить, що за архітектурними пам'ятками можна дістати уявлення про побут і художній смак, технічну й функціональну довершеність соціуму. Ці способи пов'язані з найважливішими історичними подіями, людськими вчинками, винаходами й пересторогами. З того моменту не лише в архітектурній науці, а й узагалі в історичній науці почали прискіпливо вивчати все: предмет, метод, засоби, уявлення про закони й причини. Презентований «Нарис» – це свого роду заготовка, матриця для наступної «Історії архітектурознавства», опрацювання якої, здається, на часі: в архітектурознавстві вже наявні риси його історії. Тлумачення основних уживаних споріднених понять (архітектура, архітектурна наука, архітектурна форма, архітектурний етикет, архітектурний образ, естетика архітектури, історія архітектури, теорія архітектури, філософія архітектури) подано наприкінці, за списком літератури, який віддзеркалює бібліографічні авторські уподобання.

Системний аналіз праць названих вище вчених свідчить про збереження домінування кількох тенденцій підходу до характеристики мистецтва тоталітарного суспільства. Одна лежить у площині своєрідного «виправдовування» конформістських рішень митців, інша – в розумінні, що все, що робилося всупереч ідеологічній доктрині, апріорі мало ознаки високого мистецтва. У вітчизняній мистецтвознавчій науці праці дослідників, які б вивчали проблему комплексно, з урахуванням соціокультурного тла й оглядали б усі прояви зображальності – від живопису і графіки до скульптури, металопластики, художньої кераміки, сценографії – у період 1940–1960-х, відсутні.

Пропонований у цьому дослідженні підхід базується на досягненнях українського мистецтвознавства та культурології, прогресивного та інноваційного досвіду аналізу мистецьких творів, створених в умовах тоталітарного суспільства, інтеграції цих розробок з методологією, теорією та практикою мистецтвознавства й передбачає всебічне вивчення широкого мистецького досвіду, теоретичний аналіз вітчизняних і закордонних джерел, з огляду на соціально-культурологічну значущість і високий суспільний попит розв'язання проблем співвідношення тоталітаризму та соціального індиферентизму в мистецтві України перших повоєнних років. Таке бачення актуалізує творчий і професійний потенціал комплексного підходу до розгляду мистецьких творів, виконаних в умовах тоталітарного суспільства.

[1] Пучков А. Нарис історії архітектурознавства / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 196 с.

ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНОЇ ТА ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ 1920–1980-х

У книзі досліджено групу періодичних, архівних джерел та безпосередньо мистецькі твори зазначеного періоду, які перебувають на зберіганні у фондах музеїв, приватних колекціях та у фотографічних відбитках.

Важливим складником джерельної бази є неопубліковані архівні матеріали. Доступні сьогодні архівні джерела, велика кількість опрацьованих архівних матеріалів творчих спілок, промислових підприємств і відомств, у підпорядкуванні яких перебували підприємства художнього спрямування, дали змогу дослідити та по-новому поглянути на утиски художників партійними органами в УРСР. Останнім часом джерельна база, що торкається проблем нонконформізму в зображальному мистецтві України, суттєво розширилася: стали доступні архівні документи, фондові збірки (так звані «спецфонди») музеїв, було захищено ряд наукових досліджень з історичних та культурологічних питань. Це сприяло залученню до джерельної бази дослідження цілої низки нових матеріалів, що допомогли прийти до принципово нових поглядів на проблему мистецтва в тоталітарному середовищі.

Залучені до аналізу джерела можна класифікувати за двома групами: текстові та візуальні. Першу становлять текстові джерела, розмежовані за відповідною класифікацією. Це архівні документи та матеріали періодичних видань, досліджені автором, що були безпосередньо пов'язані з політичною, громадською та спілчанською діяльністю у сфері української зображальності 1920–1960-х. До цієї групи належать також документи та матеріали державних органів, як оприлюднені, так і ті, що не відомі широкому загалу. Ці матеріали становлять особливий інтерес з огляду на те, що центральні та республіканські органи влади в СРСР – УРСР здійснювали безпосередній нагляд і контроль за творчою діяльністю митців зазначеного періоду. Розпорядження, постанови, які торкалися регламентації мистецького життя, дали підстави автору визначити характерні риси поведінки окремих художників, зрозуміти мотивацію їхніх вчинків, здійснити комплексний підхід до обрання тієї чи іншої сюжетної та образної спрямованості конкретного твору. Важливими в цьому контексті є також особові справи митців, їхні автобіографічні та бібліографічні джерела, звіти відповідних державних органів, що опікувалися культурою. Під час написання роботи були опрацьовані документи, що стосувалися ювілейних, групових та персональних виставок, а також хроніки тогочасного мистецького життя. Багато таких документів об'єднані в офіційні збірки, що теж були своєрідною формою звітності тогочасних відділів культури та творчих спілок. Подібний пласт джерел дав змогу простежити хронологію виставкової діяльності та проаналізувати провідні виставкові заходи того часу. Персональний склад учасників найвизначніших художніх виставок уможливив визначити місце кожного художника в тогочасному рейтингу та сформувати хронологію виставкової діяльності досліджуваного періоду. Слід зауважити, що художні виставки того часу теж мали чітку структуровано-рейтингову оцінку й відрізнялися за функціональними, соціокультурними, сюжетними та іншими ознаками. Значення мало навіть місце, де в експозиції був розташований твір. Джерела цієї групи ввібрали в себе відображення соціокультурного тла доби й тому демонструють сьогодні плин тогочасного мистецького життя та настрої середовища. Дослідження цих документів підтвердили авторську версію про політико-ідеологічний тиск на митців.

До окремої підгрупи текстових джерел належать також особові справи художників. Документи зберігаються в архіві Національної спілки художників України та в регіональних організаціях. У цьому контексті важливо зазначити, що в перші повоєнні десятиліття накопичення особових даних (крім автобіографії) не передбачало втручання (й ознайомлення з ними) самого художника чи мистецтвознавця. Справами опікувалися завідувачі відділів кадрів та представники Комітету державної безпеки. Без спеціального дозволу справи на руки не видавали.

Ще однією підгрупою текстових джерел є педагогічна діяльність художників, документи художніх рад, програми мистецьких дисциплін навчальних закладів тощо. Загалом формування мистецької освіти в досліджуваний період теж є окремим джерелом, що впливає на картину художнього життя 1920–1980-х. Автор дослідження опрацював фонди й спеціальні архіви НАОМА, ХДАДМ, колишнього Луганського художнього училища, Сімферопольського художнього училища імені М. Самокиша, архів Будинку творчості імені К. Коровіна в Гурзуфі.

Крім вищезазначених, окрему підгрупу джерел становлять персоналізовані текстові доку-

менти мемуарного, епістолярного та щоденникового характеру (листи, щоденники тощо). Ці документи, попри свою особистісну спрямованість, демонструють матеріали, не призначені їхніми авторами для публічного огляду, тому вимагають особливого делікатного поводження. Сюди належать листи та щоденники, які містять суб'єктивні судження авторів. Водночас мемуари та опублікована епістолярна спадщина мають інше, більш відкрите та призначене для наступних поколінь наповнення. Джерела цього типу цікаві й тим, що досліджуваний період був позначений тісною взаємодією офіційного й неофіційного мистецтва, тож вивчення того, що перебувало за межами офіційної цензури, набуває неабиякого значення, попри елемент присутності в них внутрішньої авторської цензури, виправданої в умовах тоталітарного середовища. Вкрай важливим для вивчення джерел цього типу є контекстуальний підхід, який передбачає, зокрема, прочитання між рядками.

Особливий тип джерел становлять інтерв'ю з митцями та дослідниками, що були учасниками художнього життя періоду 1930–1980-х років. Ці джерела є унікальними з огляду на те, що містять інформацію щодо предмета дослідження з родинного, професійного або творчого кола. Переважну частину джерел цієї групи становлять інтерв'ю з художниками, діячами Спілки художників, мистецтвознавцями, особисто проведені та записані автором цього наукового дослідження протягом п'ятдесяти років. Це, зокрема, інтерв'ю з В. Габелком, О. Гразинською, О. Гущиним, Е. Базилянським, В. Микитою, В. Чеканюком, Є. Чеканюк, В. Куткіним, Л. Євтушенком, В. Мельниченком, О. Артамоновим, О. Міловзоровим, Ю. Малишевським, А. Навроцьким, Л. Владичем, П. Говдею, А. Драком, М. Ханом, М. Югаєм, В. Шаталіним, В. Овсійчуком, Б. Лобановським, А. Білостоцьким, М. Дерегусом, Л. Жоголь, І. Віцьком, А. Широковим, Н. Грибань, П. Печорним, Н. Федоровою, А. Рибачук, О. Рапай-Маркіш, В. Константиновим, В. Цвєтковою, О. Данченком, А. Павловською, Г. Якутовичем, Е. Кунцевичем, С. Голембовською, М. Криволаповим, А. Морозом, Ю. Сінкевичем, О. Скобліковим, Т. Яблонською та іншими визначними постатями українського мистецтва. Окремо наголосимо на тому, що, аналізуючи матеріали інтерв'ю, ми намагалися уникати гіпотетичних суджень та особистих оцінок, долаючи тим самим природний суб'єктивізм джерел цього типу. Свідчення респондентів ми аналізували з опорою на принцип верифікації даних, зіставлення їх з іншими типами джерел.

З огляду на те, що важливою та невіддільною формою художнього життя є мистецтвознавчі дослідження, до групи текстових джерел було залучено історіографічні джерела – праці радянських, пострадянських та сучасних мистецтвознавців, що містять інформацію про художнє життя другої половини XX століття в його найрізноманітніших формах.

Обов'язковою частиною джерельної бази є енциклопедичні, довідкові видання, розгляд яких здійснювався за двома основними напрямками. Першим контекстом виступає критичне осмислення цього типу джерел, оскільки вони пронизані пафосом доби та мають виражену офіціозну патетику. Так, наприклад, енциклопедії та довідники, які побачили світ у перші повоєнні роки й аж до кінця 1960-х років, характерні тим, що концентрують акценти на визначеному колі «офіційно затверджених» подій та художників. Водночас «незручні», «неофіційні» форми мистецького життя відверто ігноруються. Власне, мистецька подія цього періоду була «можливою» до розгляду мистецтвознавцями тільки після глибокої цензурної обробки. Та, попри таку тотальну цензуру, довідники та енциклопедії досліджуваної доби містять об'ємний фактологічний матеріал і є неоціненним джерелом для вивчення проблем української зображальності 1940–1960-х. Важливими, а в багатьох випадках – основними, з огляду на вищезазначені цензурні рамки виступають видання, здійснювані Спілкою радянських художників України, та внутрішні документи, що перебувають в її архіві. До цього типу джерел належать каталоги, які друкували для ювілейних та поточних виставок.

Важливим джерелом для аналізу художнього життя є публікації в періодичних виданнях, оскільки вони надають фактаж, без якого сьогодні робити певні висновки було б неможливо. У роботі здійснено аналіз матеріалів, опублікованих у газетах «Культура і життя», «Радянська Україна», «Правда» та в журналах «Образотворче мистецтво», «Народна творчість та етнографія». Серед зарубіжних джерел, що потрапляли до України, беремо до уваги мистецькі видання НДР, ПНР, Чехословаччини, Угорщини, балтійських республік

СРСР, зміст яких докорінно відрізнявся від українських. Вагомим джерелом для оцінки набутків графічного мистецтва досліджуваної доби є добірка республіканського гумористичного журналу «Перець».

Для характеристики керамічних творів було досліджено фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), Національного заповідника «Софія Київська» (Київ), Національного музею-заповідника українського гончарства (Опішня, Полтавщина), Музею етнографії та художнього промислу (Львів), Музею фарфору (Полонне, Хмельниччина), численні збірки регіональних та обласних краєзнавчих і художніх музеїв, а також окремі предмети з приватних збірок. Джерелом дослідження стану керамічного мистецтва є також твори монументального мистецтва (керамічні панно в інтер'єрах та екстер'єрах громадських споруд), зафіксовані автором.

Окремим джерелом є архіви творчих спілок. Обіймаючи посади голови секції критики та мистецтвознавства (2001–2024 роки), першого заступника голови КОНСХУ (2004–2005 роки), автор мав змогу вільно працювати в архівах НСХУ та КОНСХУ. У роботі використані численні матеріали архіву Київської організації Національної спілки художників України, зокрема особові справи художників, архів Української спілки «Укоопхудожник» за 1950–1964 роки, приватні архіви художників (зокрема В. Мельниченка та А. Рибачук). Аналізу піддано також матеріали, що зберігаються в регіональних державних архівних установах України, зокрема Харківської, Полтавської, Чернівецької, Львівської, Донецької, Луганської областей та Автономної Республіки Крим, а також приватних архівах колекціонерів із Чехії, Німеччини, Італії, Польщі, Естонії, Росії, власники яких захотіли залишитися інкогніто. До джерел дослідження залучено також документи Національного архіву українського гончарства, де містяться матеріали з історії розвитку керамічного мистецтва досліджуваної доби. З цими архівами автор знайомився протягом 1998–2015 років. Для глибокого вивчення радянського плаката залучено архівні матеріали приватної колекції родини Вештаків та Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.

Окрім того, у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України зберігаються документи, які дають змогу зрозуміти становище митця в тоталітарному суспільстві. Досліджено архівні справи Г. Нестеровської, Л. Писаренко, С. Шишка, О. Пащенка, В. Зарецького, Л. Братченка, Н. Шифріна, О. Козюренка, В. Кричевського, В. Замирайла, Д. Нарбута, М. Радиша, Ф. Нірода, В. Касіяна, М. Драка та багатьох інших.

До групи текстових джерел належать й електронні. На початку XXI століття, особливо з розвитком соціальних мереж («Фейсбук» та ін.), значною мірою змінюються засоби накопичення, передачі та зберігання інформації. Інтернет-простір поступово перетворюється на важливий елемент обміну даними про художнє життя попередньої епохи, що не лише є інформаційним джерелом, але й майданчиком для розгортання дискусійних дослідницьких процесів. Особливий інтерес становлять публікації в українських електронних виданнях: «Art-Ukraine», «Korydor», а також дописи на сторінках соцмереж дослідників Л. Смирної, О. Корусь, О. Козинкевич, В. Михальчук, О. Голуб, О. Голубця та інших. Такий спосіб «миттєвого» обміну інформацією між мистецтвознавцями та художниками, можливість вільного обговорення нових, щойно віднайдених фактів забезпечують найбільш об'єктивне вибудовування системи «історичних художніх координат». Водночас, беручи до уваги можливу суб'єктивність цієї інформації, автор книги поставив собі за мету зіставляти її факти з відомими раніше джерелами, намагаючись забезпечити максимально панорамно-об'єктивний погляд на подію чи мистецький факт. Така практика створення своєрідної «паралельної реальності» набуває в наш час особливого значення. Обробка електронних джерел має свої особливості, і вони ще повною мірою не враховані в сучасній методології наукових досліджень: це й факт того, що інтернет-простір є переважно територією анонімної інформації, яку, ясна річ, потрібно розглядати критично та відсторонено. Окрім цього, електронні джерела мають ряд проблем з архівацією, що в низці випадків не передбачає довготермінове збереження масивів оприлюднених статей, коментарів, постів та інше. А отже, апарат посилання не є надійним інструментом верифікації результатів дослідження. По-третє, опрацювання та аналіз електронних джерел потребують низки додаткових методологічних дій, що передусім пов'язано з іншою глибиною контролю та самоконтролю електронних повідомлень. При-

міром, вірогідність анонімного свідчення незареєстрованого користувача є апріорно нижчою за повідомлення відомого блогера або арткритика, які мають відкриту «історію» публікацій.

Другу велику групу становлять візуальні джерела, розподілені за критеріями отримання й репрезентативності інформації. Насамперед це мистецькі твори (живопис, графіка, скульптура, художня кераміка, художній метал, художній текстиль) досліджуваного періоду. Ці джерела поділяються на декілька типів: 1) твори із зібрань національних, обласних регіональних музеїв; 2) твори, які зберігаються в приватних колекціях та зібраннях; 3) мистецькі твори, надруковані в каталогах, альбомах, буклетах тощо.

У межах першої підгрупи проаналізовано колекції музеїв, а також цілого ряду приватних зібрань. Окремі твори зображального мистецтва були використані для дослідження художнього життя 1920–1980-х вперше та введені до наукового обігу в різних аспектах мистецтвознавчої дослідницької роботи.

Дослідження складного та багатогранного періоду української повоєнної зображальності неможливе без застосування комплексного підходу, коли до створеної наративної моделі долучаються матеріали візуального ряду. У книзі детально проаналізовано фото та відеоматеріали як досліджуваного періоду, так і ретроспективні. Їх автор зібрав особисто під час відвідування виставок, мистецьких зібрань приватних колекціонерів, музейних фондів, архівів. Це також і фотоматеріали, надруковані в різноманітних (монографічних і періодичних) виданнях. До цієї підгрупи належать, становлячи левову частку, матеріали газет та журналів 1920–1980-х. Зокрема, важливість цього типу джерел полягає в тому, що в них зафіксовані також і нині втрачені або й спеціально знищені твори. Тому неоціненність цих джерел очевидна. Вони дають змогу об'єктивного моделювання тогочасного культурно-історичного та соціокультурного тла української зображальності.

Важливу частину зазначеної візуальної підгрупи джерел становлять відео- та кіноматеріали. Автор здобував інформацію цього типу, працюючи в Центральному державному ауді-овзуальному та електронному архіві, а також використовуючи матеріали мережі «Інтернет». Значення інформації візуального характеру полягає в тому, що, окрім фактологічного наповнення, вона містить глибоку емоційну складову, яку не відображає жодна інша ілюстративна ситуація. При дослідженні джерел цієї групи застосовано контекстуальний метод аналізу.

Ретроспективний підхід до дослідження української зображальності 1920–1980-х вимагає авторського осмислення всього комплексу джерел того часу з урахуванням максимальної об'єктивності. При цьому автор намагався уникати заангажованості та упередженості суджень, що було можливо лише в разі виняткового зосередження на мистецьких якостях твору.

Вибір методів дослідження та специфіка розглянутої джерельної бази були зумовлені проблематикою дослідження. Автор звертається до загальнонаукових методів дослідження, серед яких – аналіз і синтез, індукція і дедукція, абстрагування й узагальнення. Окрім цих загальних методів, своєрідність аналізу творчого набутку української образотворчості вимагала застосування численних специфічних методів дослідження. Серед них особливе місце займає метод компаративного аналізу. Завдяки застосуванню цього методу стало можливим порівняння мистецького життя різних регіонів України в зазначений період. Також завдяки компаративному методу відкрилася можливість зіставлення та порівняння радянської моделі соцреалізму як творчого методу в різних союзних республіках колишнього СРСР з українською радянською моделлю, що мала істотні розбіжності із загальносоюзною мистецькою доктриною. Мистецькі процеси УРСР порівнюються з аналогічними процесами ряду інших країн з тоталітарними устроями. Це – Німеччина, Італія, Іспанія. Компаративний підхід забезпечив також формування цілісного та об'єктивного бачення художнього процесу в Україні у 1920–1980-х.

Метод образно-стилістичного та формального аналізу автор застосовував для мистецтвознавчого аналізу художніх творів та для з'ясування особливостей мистецького життя в різні часові проміжки досліджуваного періоду. Метод техніко-технологічного аналізу забезпечує розшифровку авторського коду художньої мови, структури та побудови мистецького твору, цілісності чи розбитості його окремих складників. Цей метод – важливий інструмент для аналізу концептуального наповнення твору.

Окрім зазначених методів, для з'ясування особливостей зображального життя України

від межі 1920–1930-х до перших повоєнних десятиліть було застосовано цілий комплекс міждисциплінарних паралелей і зіставлень. Так, до фахового мистецтвознавчого методологічного інструментарію було долучено методи історії та культурології. Це необхідно при аналізі особливостей художнього життя та того соціокультурного тла, у межах якого й створювали художні твори та відбувалися мистецькі події. Використання історико-хронологічного методу дозволило побудувати системну періодизацію мистецького життя України 1920–1980-х. Цей метод дає змогу не лише врахувати хронологічну послідовність, а й проаналізувати явище «культурологічної асинхронії» – паралельного співіснування різних художніх явищ, що не перебувають у відношеннях прямої взаємодії. Це стосується передовсім діахронії «соцреалізм – нонконформізм». Для розкриття явища соцреалізму досліджено численні документи владних структур та керівних органів, у підпорядкуванні яких, власне, перебувало мистецьке середовище. Для представлення проблематики нонконформізму важливим є з'ясування об'єктивного і суб'єктивного аспектів генези цього явища.

Метод класифікації та типологізації допоміг виокремити в чітку структуру морфологію української зображальності 1920–1980-х. Загальна типологія художніх явищ у мистецькому житті обраного часу спирається на окреслення цілого ряду наукових категорій: соцреалізм, тоталітарне мистецтво, тип художнього мислення, художній образ, нонконформізм. Ці терміни проаналізовано крізь призму конкретного часу та з урахуванням певних проявів різноманітних форм мистецької діяльності. Водночас методом класифікації було здійснено розробку своєрідної моделі дослідження творів соцреалістичної доби. Автор дослідження виокремив ті критерії, які дозволяють піддавати мистецтвознавчому аналізу твір, створений в умовах невільного соціуму. Виділено також низку критеріїв, які визначають характерні риси «тоталітарного» та «опозиційного тоталітарному» зображального мистецтва, створеного в умовах тотальної цензури. Серед формальних критеріїв – явище традиційності, вплив соціокультурного тла, розуміння та доступність глядачеві, масштаби тиражування твору засобами масової інформації та пропагандистський фактор, ступінь відкритості авторської ідеї тощо. Ці критерії розглянуто поряд із класично соцреалістичними: партійність, народність, ідейність.

Емпіричні методи дослідження, серед яких важливе місце належить методам інтерв'ювання та біографічного опису, дозволили значно розширити коло персоналій, які активно впливали на тогочасний культурно-мистецький процес і допомогли вибудувати модель поведінки митця та критика в тодішніх умовах. Це інтерв'ю з Т. Яблонською, Л. Міляєвою, Л. Євтушенком, В. Мельниченком, А. Рибачук, В. Цвєтковою, В. Микитою, В. Забаштою, О. Міловзоровим, В. Дьоміним, О. Губаревим, О. Артамоновим, Б. Бистровим. Це також особові справи та листи В. Касіяна, М. Дерегуса, О. Довженка, Ю. Смолича, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова, К. Трохименка, О. Шовкуненка та ін.

У загальнотеоретичних аспектах роботу побудовано на концептуальних розвідках О. Голубця, В. Даниленка, Г. Вишеславського, О. Лагутенко, О. Петрової, Л. Савицької, В. Сидоренка, Г. Скляренко, Л. Соколюк, О. Федорука та ін.

Аналіз значного за обсягом пласта джерел дозволяє зробити такі узагальнення. По-перше, образотворче мистецтво України 1920–1980-х років було явищем багатоплановим і поділялося на особливі своєрідні періоди, викликані змінами в політичному та соціокультурному житті. Проаналізовано замкненість та відстороненість багатьох форм зображальності цього проміжку часу до зосередження уваги науковців не лише на видимих способах вираження художнього життя, а й на спробах змоделювати соціальні зв'язки, реакції, настрої та очікування. У багатьох наукових дослідженнях автора, що передували цій книзі, мистецьке життя довоєнних і повоєнних десятиліть вбачається контекстуальним середовищем, яке будувалося не як аналіз набору фактів і творів, постатей і подій, а як складний соціокультурний процес. У публікаціях другої половини 1940-х – середини 1960-х зображальне мистецтво України представлене переважно у вигляді моделі, підпорядкованої провідним ідеологемам. Такий підхід забезпечував обов'язкове вилучення низки мистецьких явищ з наукового аналізу через їхню несумісність із генеральною ідеологічною лінією, усуваючи в такий спосіб цілий пласт мистецького життя з дослідницького дискусійного поля. Це було грубою помилкою дослідників. Адже саме в цей період сформовано понятійно-термінологічний апарат, розроблено методологію й теоретичну базу досліджень та окреслено проблематику мистецького

життя як предмета майбутніх наукових досліджень. У мистецтвознавчих працях кінця 1980–2000-х простежується прагнення науковців до переосмислення концептуальних та методологічних засад дослідження мистецьких подій радянського часу, повернення втрачених та забутих імен. У цей період спостерігається суттєва активізація вивчення нонконформізму як явища та його поодиноких проявів у творчості окремих художників.

Початок XXI століття позначений появою великої кількості публікацій, що торкаються різних аспектів функціонування зображальності України в 1920–1980-х. Науковий дискурс зосереджений навколо проблематики мистецтвознавчого, історичного, культурологічного планів. Спостерігається суттєве заповнення прогалин як у характеристиці предметів і явищ, так і у вивченні творчого доробку персоналій. Важливою є також поява наукових розвідок, присвячених окремим українським митцям та явищам (праці, що висвітлюють творчість Т. Яблонської, О. Шовкуненка, В. Касіяна, М. Дерегуса, А. Рибачук, В. Зарецького, В. Мельниченка та інших).

Під час аналізу історіографічних джерел, що суміжні з окресленою темою, слід приділити увагу виданням, що побачили світ в останні роки, та захищеним кандидатським і докторським дисертаціям на задекларовану тему. Спостерігається зацікавлення щодо вивчення соціокультурних феноменів, пов'язаних з мистецьким середовищем доби, суттєво розширюється джерельна база, збільшується кількість ґрунтовних досліджень окремих сфер мистецького життя.

Визначенню питань, пов'язаних зі становленням українського мистецтва, місцем і роллю митця в умовах тоталітарної монометодології соцреалізму, присвячені численні праці мистецтвознавців, істориків, філософів і культурологів, опубліковані після 1990-х. Це насамперед дослідження Н. Асєєвої, М. Батога, О. Босенка, Г. Вишеславського, О. Голубця, М. Гринишиної, Л. Жоголь, Т. Кара-Васильєвої, О. Клековкіна, В. Ковалинського, Я. Кравченка, О. Лагутенко, Л. Лисенко, І. Міщенко, В. Могилевського, О. Новицької, О. Петрової, Б. Пилипушка, С. Побожія, М. Протас, А. Пучкова, А. Ревенко, В. Рубан, М. Селівачова, А. Сидоренка, В. Сидоренка, О. Сидора-Гібелинди, Г. Скляренко, Л. Смирної, О. Тарасенко, О. Федорука, З. Чегусової, О. Школьної, О. Шпак, Р. Шмагала. Монографію Альбіни Ареф'євої «Естетика соцреалізму. Слово у вимірі публічності» (1997) та публікацію О. Петрової «Соцреалізм у типологічній системі стилів. Зміна парадигми чи заміщення понять?» (2004) можна вважати одними з перших мистецтвознавчих праць, що осмислюють підвалини тоталітарного мистецтва з філософської точки зору. Монографія А. Ареф'євої вийшла друком за чотири роки до оприлюднення «Соцреалістичного канону».

Окремо розглянуто дослідження історіографії нонконформізму як явища, що зародилося в мистецькому середовищі тоталітарної доби. Серед авторів слід назвати істориків В. Бадяка, В. Сиснєва, Л. Шевченко, С. Чернишова та мистецтвознавців Г. Вишеславського, В. Сидоренка, Г. Скляренко, Л. Смирну.

Діяльність української опозиції досліджено в монографіях істориків і мистецтвознавців Г. Касьянова, Ю. Курносова, А. Русначенка, у дисертаціях М. Багмета, О. Бажана, Л. Білоус, О. Голубця, Р. Дудки, Н. Жарікової, О. Заплотинської, Л. Крупник, Л. Медведєвої (Смирної), І. Стасюка, В. Косіва, Я. Кравченка, Т. Миронової та ін. Важлива інформація міститься в мистецтвознавчих працях Л. Брюховецької, С. Васильєва, Р. Коломійця, В. Скуратівського, Ю. Станішевського.

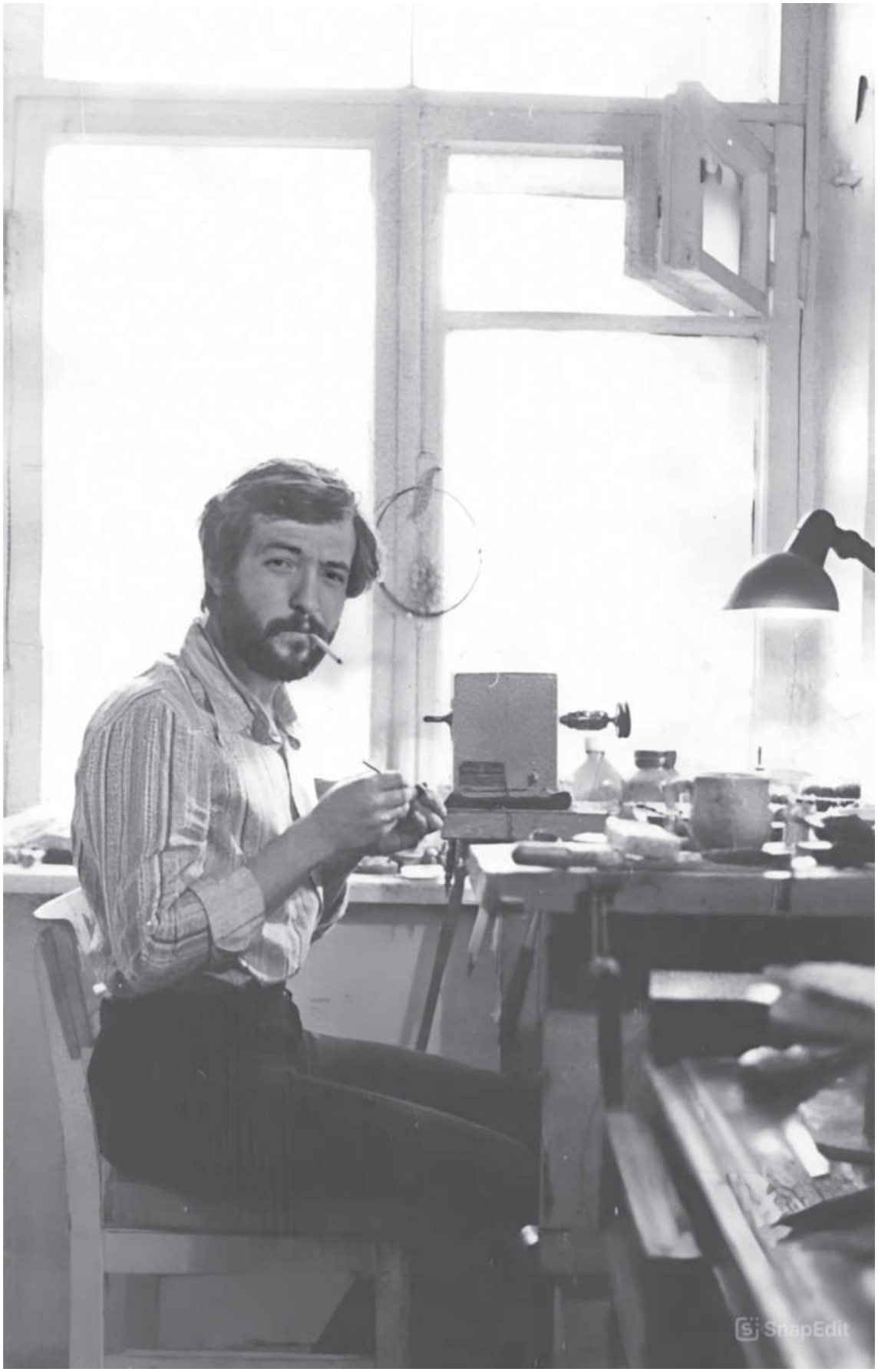
Таким чином, можна констатувати, що наявна джерельна база дає підстави для формування загальної картини розвитку мистецького життя та визначення морфології стильових пошуків зображального мистецтва України 1920–1980-х загалом.





Художники–ветерани Другої світової війни на відкритті щорічної виставки, присвяченої Дню Перемоги. Початок 1970-х

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ РАДЯНСЬКОЇ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ В ЗОБРАЖАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ 1920–1980-х

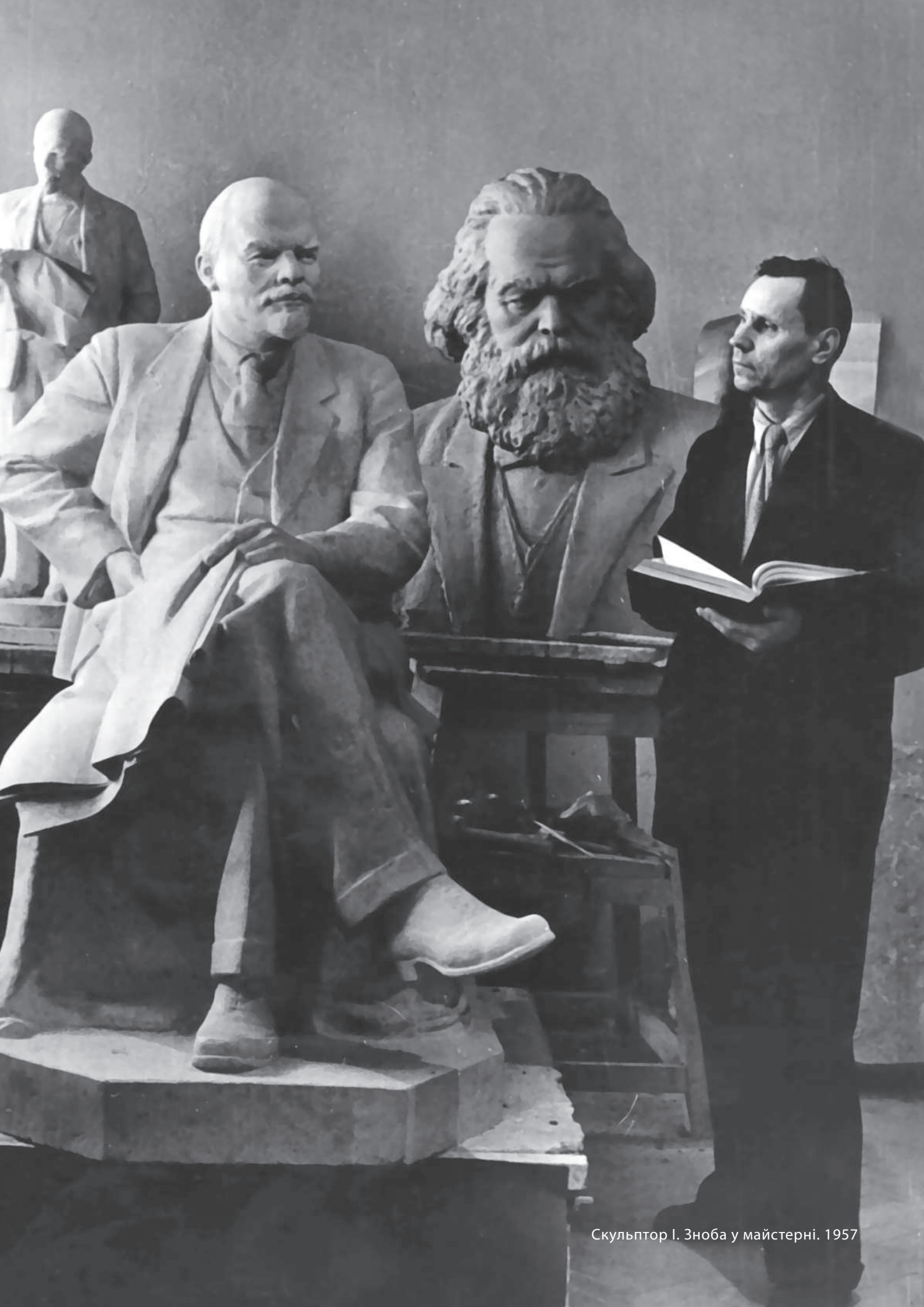


О. Роготченко у ювелірній майстерні. 1973

Важливим аспектом культурологічного дослідження є вивчення етимології видів і жанрів зображального мистецтва в контексті взаємодії раціонального та нераціонального способу культурної парадигми. Фактор трансформації провідних видів зображального мистецтва – живопису, скульптури, графіки та підвидів – сценографії, металопластики, декоративно-ужиткового мистецтва в часи змін соціальних умов буття суспільства є доведеним фактором міграції культурних процесів.

Практично всі історичні епохи мали свої домінантні художні практики, серед яких виокремлювалися актуальні види художньої творчості. Переважно це було те мистецтво, яке могло найповніше проілюструвати реалії, завдання та вподобання епохи, мистецтво, яке могло відобразити психологію та філософію свого часу. Актуальні форми мистецького процесу узурпували теми та знаходили потрібних виконавців, що були здатними якнайкраще висловити актуальний ряд соціокультурних проблем. Специфічні прийоми в такий спосіб ставали формотворчим джерелом новонародженої творчості. Панівні методи та стилі потужно розвивалися, блокуючи розвиток інших напрямків творчості, навіть у межах одних видів чи підвидів культурного поля. Осмислення актуального виду творчості може стати ключем до розуміння соціокультурних та політичних умов існування суспільства взагалі й конкретних його представників зокрема. Вчені різних країн і різних епох досліджували актуальні види мистецтва, пояснюючи в такий спосіб загальну картину буття окремого історичного періоду. Слід згадати культурологічні праці Г. Веселовської, М. Кагана, О. Кривцуна, В. Малахова, М. Протас, М. Юр, у яких автори довели необхідність досліджень типологічних видів мистецтва. Таким чином, культурна спорідненість або, навпаки, розмежування окремих видів аж до знищення напрямків чи деяких представників стають логічним продовженням класової боротьби. Ба більше, з часом мистецькі процеси не лише підсилюють чи знекровлюють загальний плин розвитку історичного періоду, але й формують його існування. Отже, актуальними стають ті види та жанри мистецтва, які сповідують філософію часу й підтримують магістральний напрям політичної доктрини. Актуальна спільність декількох видів мистецтва об'єднується темою, ідеєю, образом, що у свою чергу становить внутрішні принципи кожної окремої культури. Об'єднання раціональної та ірраціональної культури дозволяє мистецьким процесам створювати нові стилі й узагальнювати досягнення минулих періодів у народженні актуального мистецтва. Актуальним у досліджуваному періоді стало мистецтво соціалістичного реалізму, а його антиподом – мистецтво супротиву, яке увійшло в термінологію як нонконформізм. Перемога соціалістичного реалізму відбулася не на уламках мистецтва минулих періодів, а, навпаки, на нищенні міцного зображального процесу, що не збігався з ідеологією переможців, тобто партійного керівництва країни Рад. Знищення всіх мистецьких угруповань і створення єдиної Спілки радянських художників перегрупувало сили, зробивши нове соціалістично-реалістичне мистецтво актуальним і раціональним одночасно. Довоєнне та повоєнне зображальне мистецтво має принципові розбіжності. Метод соціалістичного реалізму до Другої світової війни був задекларований, але остаточно не переміг. В дуалізмі повоєнного мистецького українського соціуму раціональним стало соцреалістичне, а нераціональним нонконформістське мистецтво. З часом векторність зміниться й актуальним стане заборонене нераціональне, а його антиподом – реалістичне уже без приростка «соц». 1940–1960-ті увійдуть в історію вітчизняного мистецтва як час найбільшого тиску з боку керівництва культурою держави на митця. Живопис, графіка, пластика, театральне та декоративно-ужиткове мистецтво сформують принципово нову художню творчість, пристосувавши її до вимог художніх рад і мистецьких очільників. Супротив раціональному мистецтву врешті приведе до перемоги нераціонального, що сприятиме новим сміливим експериментам та інтеграції вітчизняної зображальності у європейське та світове культурне поле.

Дослідження зображального мистецтва України зазначеного періоду показує унікальність стильових пошуків. Художня творчість того часу здолає переломні епохи специфічними засобами – створенням шедеврів у невільному соціумі, з одного боку, налагодження масового, зрозумілого народу й підтриманого партійним керівництвом мистецтва – з другого, зародженням нових форм та стилів вітчизняної культури, що буде відповіддю на невідповідність поставлених перед митцями завдань культурно-мистецької парадигми.



Скульптор І. Зноба у майстерні. 1957

ІДЕОЛОГЕМНА ФАНТОМНІСТЬ ЯК ЧИННИК ВИРАЗНОСТІ В СКУЛЬПТУРІ

Розвиток української скульптури, як і скульптури всього СРСР, початку тридцятих років має певні особливості. Насамперед це замовлена літературність створюваних образів, які мусять бути популярні та зрозумілі споживачу, тобто простому народу – переможцю. Широкого розповсюдження в країні набуде гасло «Країна мусить знати своїх героїв». Художники, особливо скульптори, активно візьмуться за таку популяризаторську роботу. Цим буде пояснено два головних принципи тодішньої радянської й української радянської скульптури. Перший – це те, що скульптор як з власного бажання, так і під примусом стане прославляти і в такий спосіб підтримувати нову владу, другий – це те, що в зображальному мистецтві масово з'являться образи, які раніше, навіть теоретично, не могли претендувати на мистецьке оспівування (образ радянської людини). Ці два складники, помножені на політизацію зображального мистецтва, направлять українську радянську скульптуру в принципово інше русло розвитку. Прикладом може слугувати перша московська алея ударників соціалістичної праці, досвід якої стане обов'язковим для копіювання у всіх тодішніх республіках.



Скульптор І. Зноба (співавтори В. Бородай та В. Зноба), архітектори А. Малиновський, Н. Скибицький, А. Ігнащенко. Монумент Революції для м. Київ. Гіпс тонований. 1967–1971

Нині відобразити, а тим паче дослідити та проаналізувати розвиток української пластики від початку влади Рад до перемоги стилю – методу соціалістичного реалізму стає все важче. Ще 1972 р. київський дослідник скульптури мистецтвознавець Юрій Варварецький писав: «Всебічний аналіз періоду становлення української радянської скульптури, який хронологічно обіймає п'ятнадцятиріччя з 1918 до 1933 р., утруднюється тим, що про значну кількість творів, особливо монументальних, доводиться судити за фотографіями чи на підставі більш-менш докладних згадок у тогочасній пресі»[1].

Зрозуміло, що скульптура завжди була тісно пов'язана з ідеологією і не постійно через наявність державного замовлення. План монументальної пропаганди, підтриманий персонально Леніним й усіма першими особами держави, так досі й не зрозумілий щодо свого кінцевого логічного завдання. Завдання замінити наявні монументи сатрапам на нові революційно-робітничі образи могло бути лише вершиною айсберга. Цілком можливо, що кінцева мета проєкту крилася зовсім в іншому. До жовтневого заколоту Ленін сімнадцять років не жив у Росії. Перебуваючи за кордоном, переважно в Женеві, він, зрозуміло, долучився до зарубіжної європейської культури та побуту. Величезна кількість пам'ятників світського та сакрального характеру на вулицях і в храмах, певне, дратувала майбутнього вождя саме сповідуванням буржуазного способу життя і міцних засад стабільного суспільства, проти чого він виступав. Адже, провівши аналогію між закордонними масовками – виїздами за місто веселою громадою й запровадженням у переможному СРСР обов'язкових для виконання пролетарських свят, можна зробити припущення, що радянська монументальна пропаганда могла бути відповіддю хворої особи на предмет роздратування – буржуазне закордонне мистецтво. Збіг наступних магістральних шляхів розвитку

[1] Варварецький Ю. Становлення української радянської скульптури. Київ, 1972. С. 3.

європейських держав із тоталітарними устроями СРСР, Німеччини, Італії, Іспанії зробив розвиток зображального мистецтва доволі тотожним. Втручання партійних еліт у мистецькі процеси спостерігаються не лише в СРСР. Щоправда, такої міцної опіки, яка була в Радянському Союзі, особливо в його європейській частині, не було в інших країнах.

Дослідженню скульптури радянської України зокрема та Радянського Союзу в цілому (бо процеси розвитку, нищення й занепаду були практично ідентичними) присвячено багато праць українських, російських, німецьких, італійських мистецтвознавців. Переважна кількість джерел наведена в списку використаної літератури, але особливої уваги заслуговують розвідки Л. Владича, В. Цельтнера, І. Голомштока, М. Нике, Т. Лахусен, А. Замкова, К. Кларк, Б. Менцель, Н. Асєєвої, Ю. Варварецького, Д. Янка, М. Протас та Л. Лисенко. Три останні автори дослідили розвиток української радянської скульптури настільки ретельно з погляду фактичного, історичного, мистецтвознавчого аналізу, що копіювання оприлюдненого стає неможливим через норми мистецтвознавчої професійної етики. Автор цієї розвідки мав спілкування з усіма вищезгаданими мистецтвознавцями, а також з В. Константиновим (свідком процесу) у Харкові, І. Каракіс у Києві, Г. Баррасом у Сімферополі. Тому в цьому дослідженні перелік авторів, що жили й працювали між 1930 і 1980 та їхніх творів буде наведено в неповній кількості, оскільки така робота вже проведена й оприлюднена. Особливу подяку висловлюю Людмилі Лисенко, Марині Протас та Дмитру Янку за допомогу в написанні цього розділу та за дозвіл користуватися їхніми архівною та джерельною базами.

В. Толстой в одній із перших ґрунтовних розвідок, написаній у другій половині 1980-х, досліджуючи художні процеси 1920–1930-х[1], звернув увагу на те, що «…подвійність розвитку станкової скульптури простежується у передвижницьких жанрових композиціях, які протистояли авангардним пошукам переважної більшості митців періоду, що вивчається. Першим і найвірогіднішим поясненням такого бачення мистецтва керівною владою може бути навіть не реалістичне зображення моделей у творах прибічників академічного стилю, а домінанта в новій архітектурі інтер'єрних просторів в дусі "сталінського



А. Футерман. Пам'ятник В. І. Леніну в Коростені. Граніт. Чавун. 1935

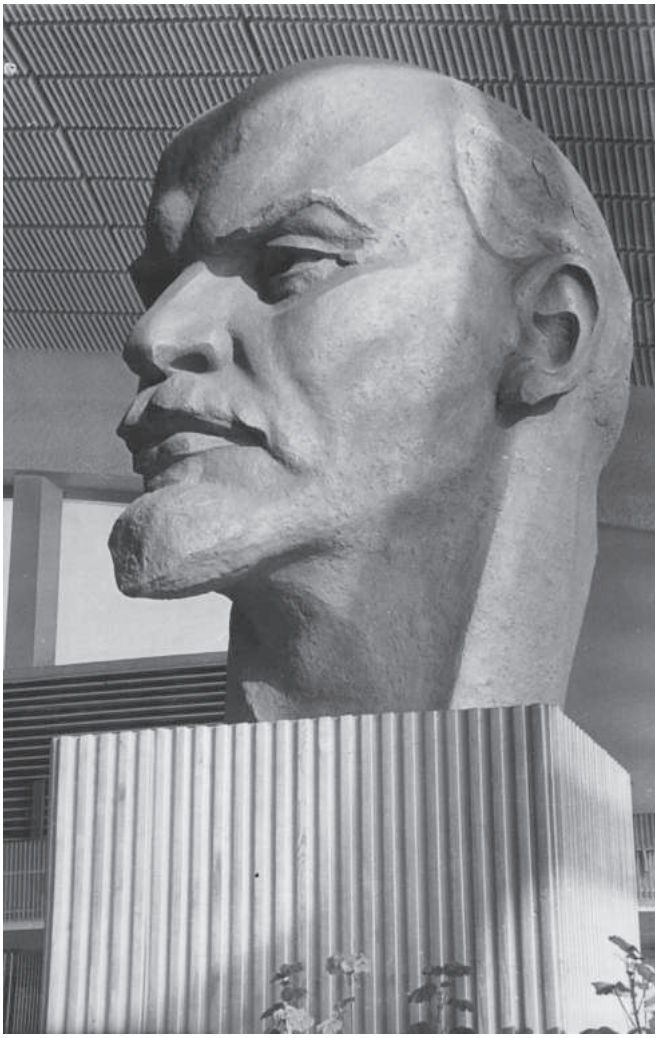


І. Макогон. Велика дружба (Ленін і Сталін). Гіпс тонований. 1948

[1] Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. *Искусство*. 1990. № 5. С. 26.



В. Бєлік. В. І. Ленін.
Композиція. Чеканка. Мідь. 1977



І. Зноба. В. І. Ленін.
Бориспільський аеропорт. 1965

ампіру", що були розраховані на масштабні повнофігурні групи, створені в офіційному стилі тоталітаризму – "радянському класицизмі"». Але таке пояснення може сприйматися сьогодні суто як версія. Бо в голодні післяреволюційні роки монумент навіть з «монументальної пропаганди» залишався джерелом заробітку й можливістю вижити, а в наступні роки – аж до створення Спілки художників і скульпторів – можливістю вижити й не потрапити під лещата каральної системи. Тому розмірковувати стосовно стильових уподобань митців, що опинилися в резервації, некоректно. Цілком можна погодитися, що радянська скульптура початку тридцятих зберігала високу культуру пластичної мови попередників. Разом з тим «скульптура усе більше набувала політичного забарвлення, театралізованої оповідності, тяжіла до натуралізму. Митцеві обов'язково треба було догодити смакові замовника. Нерозуміння замовником твору могло мати трагічні наслідки. Пріоритетною в естетичній оцінці стає ідеологічна заангажованість твору та його відповідність "правді життя в її революційному розвитку"»[1].

Після того як у 1929 р. не було визначено кращий проєкт пам'ятника Т. Г. Шевченку для Харкова і другий конкурс 1930 р. також не дав результатів, московське керівництво (вважається, за вказівкою О. Жданова) прийшло на «допомогу» українському скульптурному мистецтву, і наступний конкурс вже було оголошено всесоюзним. Під пильною увагою опинився не лише харківський, а й канівський і київський монументи. В рік, коли Україна переживала спланований сталінським режимом геноцид, між двома провальними колективізаціями 1931–1932 рр., голодом 1931 і першим Голодомором 1932–1933 рр. українські скульптори були змушені взяти участь у конкурсі (з огляду на сьогоднішнє бачення історії, розуміючи, хто стане переможцем)[2]. Перемогу визначила не лише мистецька вартість проєкту, а передусім політико-ідеологічна благонадійність автора, який не захоплювався свого часу авангардом (державна увага надавала чимало переваг скульптору, як свідчив Л. Молодожанін, що навчався тоді в М. Манізера, допомагаючи йому

[1] За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади / під ред. Л. В. Владича. Київ, 1969. С. 59.

[2] Серед українських скульпторів були: Б. Кратко, Ж. Діндо, Л. Блох, І. Кавалерідзе, М. Гельман, О. Кудрявцева, Л. Муравін, Я. Ражба, М. Новосельський, А. Писаренко, П. Мітковіцер.

ліпити постать поета)[1]. Разом з тим «не захопленя» авангардом М. Манізера зовсім не завадило йому після перемоги в конкурсі кардинально переробити перші задуми і звернутися саме до авангардної побудови модулорної композиції, яка у графічному виконанні дуже нагадувала проєкт башти ІІІ Інтернаціоналу В. Татліна (1919). Серед пропонованих конкурсних проєктів лідерство захопили варіанти Ф. Кричевського, С. Меркурова, М. Драгана, К. Бульдіна. У проєкті-переможці М. Манізера будуть запозичені східці Ф. Кричевського та ритм другорядних фігур К. Бульдіна. Пластична ж частина пам'ятника віддзеркалює суцільну відповідність вимогам єдиного методу. Порушення встановлених нормативів таврувалося «буржуазним націоналізмом» і жорстоко викорінювалося.

Проте проєкт Манізера – Лангбарда програмно чітко декларував «великий стиль» радянської доби – «радянський класицизм», взірець «як треба» робити скульптуру, «яка» ідеологічно дійова скульптура потрібна державі, партії, народу.

Звичайно, преса тих часів і наступних (1940–1950-х), і навіть описовий жанр українського радянського мистецтвознавства 1970–1980-х не звернули уваги на такий плагіат і використання найкращих ідей суперників. Роботи росіян М. Манізера та Й. Лангбарда були визнані за зразок «класичних творів української монументальної пластики». «Вони свідчать: скульптура оволоділа ідеями свого часу і необхідною художньою мовою для їх втілення»[2]. Зрозумілою стає причина відхилення проєктів пам'ятника та оформлення Чернечої гори в Каневі спочатку в розробці Б. Кратка, а потім – архітектора В. Кричевського і скульптора В. Клімова (реалістична постать в дусі часу планувалася великого розміру – 24 м): авторів, що захоплювалися модерністськими засобами моделювання, не вважали керівні структури гідними перемоги. Тому їхні проєкти визначені як формалістично-націоналістичні, а на Чернечій горі встановлений пам'ятник М. Манізера (1939). Київський пам'ятник Т. Шевченку М. Манізера (1939) більш статичний порівняно з харківським та канівським. Як справедливо стверджує М. Протас, «…за орієнтир було обрано "класичну" російську пластику другої половини XVIII – початку XIX ст., яка



І. Зноба. В. І. Ленін з дівчинкою.
Кована мідь. Друга половина 1970-х

в історії зарекомендувала себе гуманістичним висококультурним мистецтвом і яку запозичить радянська держава. Німецький тоталітаризм цього періоду запозичить античні надбання». Це стовідсотково справедливий висновок, який допоможе правильно зрозуміти наступний, післявоєнний період, коли бетонні монументи розтиражуються сотнями примірників і будуть встановлені в міських парках та на сільських кладовищах. Можливо, саме період 1945–1980-х і варто було б назвати монументальною пропагандою української комуністичної ідеології, на відміну від загальноприйнятих дат монументальної пропаганди, за часи якої кількість оприлюднених по всій країні творів можна порахувати на пальцях двох рук.

Передвоєнна українська скульптура розвивалася згідно з принципами образотворення, визначеними Першим Всесоюзним з'їздом письменників (1934), де були сформульовані нормативні критерії єдиного творчого методу соціалістичного реалізму. Їх затвердження декларував і Перший з'їзд радянських художників України 1938 р. «Провідною темою скульптури стає радянський народ, радянська людина – будівник нового життя, творець, полум'яний патріот соціалістичної Вітчизни. Основною формою партійного, державного проводу розвитком цієї галузі мистецтва стали конкурси на проєкти пам'ятників, оголошувані не лише урядом УРСР, а й місцевими радянськими орга-

[1] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.

[2] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.



І. Макогон. Подвиг. Гіпс тонований. 1948

нами»[1]. Відтак крилата фраза тих років, що належить одному з провідних ідеологів тоталітарної зображальності В. Касіяну, «…скульптура є живим літописом радянської історії», не лише виправдовує себе, але й прояснює головне етапне завдання ідеології, коли тематика і художня якість пластики фіксує етапи формування міфології тоталітаризму, «…ставлячи перед українськими скульпторами завдання багатобічного відображення духовного змісту радянської людини. Це вимагало подальшого вдосконалення майстерності, подальшого вивчення життя народу, його праці, його побуту»[2]. Варто додати, що подальше вивчення життя народу ніколи не було радянським «ноу-хау», бо митці всіх періодів існування професії вивчали модель. А от те, що моделлю ставав народ, заслуговує на подальше дослідження. Радянський народ зразка воєнного лихоліття та повоєнного періоду становив піраміду, у вищій точці якої стояв Бог. Радянських богів за період, що досліджується, було декілька – Ленін, Сталін, Хрущов, Брежнєв. Образи й значущість цих фігур спиралися на напівбогів – секретарів партії, голів республік, партійних діячів, професійних передовиків і воєначальників. У наступних періодах під час правління Л. Брежнєва буде узаконено встановлення погруддя на батьківщині двічі Героя Радянського Союзу. Скульптор радянської України початку тридцятих років мав дороговказ, яким і мусив користуватися у власній творчості. Його, зокрема, ілюструє альманах «Образотворче мистецтво» за 1934 р. – орган Спілки радянських художників і скульпторів УСРР (правопис тих років). Альманах починається портретом С. Кірова роботи В. Касіяна і некрологом, що закінчується зверненням до художників, які «…ще більше посилять свою пильність до класового ворога, ще тісніше згуртуються навколо Комуністичної партії і великого Сталіна». Перша непідписана редакційна стаття альманаху «На піднесенні»[3] вже в другій фразі спрямовує українського митця (окремо виділяючи скульптора): «Художники, скульптори заглибились у творчу роботу, вони в масі наполегливо шукають можливостей і шляхів до якнайдосконалішої форми й образної мови, яка допомогла б передати те, що їх хвилює, передати правдиво теми боротьби й соціалістичного будівництва, дати твори високої ідейно-політичної й художньої якості»[4]. Власне, цієї цитати було б цілком достатньо, аби проілюструвати соціально-політичне тло української скульптури від початку 30-х рр. XX ст. У монографії додається можлива версія бачення розвитку української радянської пластики під проводом комуністичної партії, а також досліджено методи впливу на митця. Скульптору початку тридцятих як позитивний приклад для наслідування пропонується творчість російських передвижників та бельгійського художника К. Меньє. На 54 сторінках з ілюстраціями у провідному органі Спілки художників – «Образотворчому мистецтві» – вміщено статтю І. Рабіновича «К. Меньє». З творчості бельгійця періоду 1880–1890-х тенденційно відібрано твори

[1] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6. Київ, 1968. С. 26.

[2] Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касияна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 150.

[3] На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ – Харків»*. 1934. С. 1.

[4] На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ – Харків»*. 1934. С. 3.

робітничої тематики, які ілюструють пропоновані засади[1].

Марксистська теза про пролетарське суспільство, у якому немає класових конфліктів, призводить на ґрунті пластики до безпроблемних, гіпертрофовано оптимістичних й однозначних у створенні та сприйнятті образних схем. Інтер'єрні простори радянської архітектури в дусі «сталінського ампіру» були розраховані на повнофігурні групові композиції, створені в офіційному стилі тоталітаризму – «радянському класицизмі»[2].

Радянська критика справедливо констатувала: «Саме у 1930-ті рр. з новою силою стверджується роль пам'ятника як ідейно-художнього, смислового, композиційного центру міської забудови»[3]. Компромісне наслідування офіційним мистецтвом здобутків авангарду критика схвалює, і проєкт вважається «новаторським». «Проте пластична частина пам'ятника віддзеркалює зовсім іншу тенденцію – суцільну відповідність вимогам єдиного методу»[4]. Ці слова, написані Володимиром Павловичем Цельтнером (псевдонім Павлов) 1983 року, сьогодні можна читати як послання і як код. Володимир Павлович був моїм учителем (О. Р.), готував мене до вступу в художній інститут і студіював з історії архітектури, скульптури та живопису. Це була людина енциклопедичних знань. А якби Володимир Павлович жив і творив сьогодні, громада дізналася б набагато більше прихованих фактів. Тому посилатися сьогодні на творчість мистецтвознавців післявоєнної доби треба делікатно й напрочуд обережно. За часів панування ідеологічного диктату провідні мистецтвознавці вчилися писати двома мовами – офіційною та міжрядковою. І коли ви читаєте, що роль пам'ятника – це передусім смислове, ідейно-художнє навантаження в міській забудові, слід пам'ятати, яке саме смислове навантаження принесли в міста пам'ятники Сталіну, Леніну, Хрущову, Брежнєву, чекістам, партійним керівникам і керівницям і чому з такою ненавистю змужніла партократія спочатку знищить монументи царизму та «їх сатрапів», а в наступних періодах руйнуватиме все, що не підпаде під ідейно-художнє навантаження комуністичної ідеології.

Закутий у прокрустове ідеологічне ложе, митець продовжував пошук компромісного рішення. Внутрішній протест і боротьба творця точилася між ідеологією та професіоналізмом. Хоча треба зауважити, що багатьом митцям диктат якщо і не подобався, то й не заважав. Можна навести десятки прикладів справді цікавих скульптурних творів, зроблених у дусі часу, таких, що прославляють навколишню соціалістичну дійсність. Це роботи Й. Рика «Піонер» (1936), Л. Твердянської «Пустуни» (1936), Т. Стась-Склярської «Воротар» (1936), «Льотчиця з сином» (1938), погруддя К. Ворошилова та Л. Кагановича, І. Матвієнко «Піонерка» (1937), Г. Теннер – кінна статуя К. Ворошилова (1939).

* * *

Ідея синтезу архітектури та монументально-декоративної скульптури, поширена в 1930-ті, втілювалася в Україні відповідно до партійної постанови «Про реконструкцію старих міст і бу-



І. Горовий. Вручення партійного квитка на Малій землі. Бронза. 1980

[1] Рабінович І. К. Менье. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ – Харків»*. 1934. С. 91–143.

[2] Толстой В. Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской художественной культуры. *Искусство*. 1990. № 5. С. 26.

[3] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 52.

[4] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 56.



А. Білостоцький. Солдат миру.
Бронза. 1975

дівництво нових промислових та адміністративних центрів» (1931).

Головні ж сили українських майстрів пластики були сконцентровані в Києві та Харкові.

У столиці радянської України Харкові, де на той час були зосереджені провідні мистецькі сили, починає працювати Л. Муравін. Його першою значною роботою стає «Індустріалізація» – барельєф для клубу харчовиків (1930), наступний за ним – барельєф «Червоноармієць» (1932). Двома роками пізніше Л. Муравін зустрічається з непересічною людиною, талановитим скульптором М. Лисенком, з яким пропрацює разом 10 років. Знаковою роботою майстрів стане п'ятиметрова композиція «Ленін і Сталін – керівники жовтневого штурму».

З погляду художньої виразності твір і досі здається бездоганним. Зображені молоді завзяті люди, які ще не набули рис «вождів». Талант художників примушував тисячі людей повірити у «світлі образи». Цілком можливо, що скульптори й самі в них вірили, бо агітаційна машина, як, до речі, і машина фашистської Німеччини, вже працювала на повну міць. До кола мистецьких парадоксів, для порівняння з «Керівниками», можна внести творчість німецького кінематографіста цих років Лені Ріфеншталь, яка зуміла зняти документально-художній фільм «Тріумф волі», що прославляв фашистський Рейх. Цікаво, що у стрічці жодного разу не показано зброї, насильства чи «надлюдяності». Для пропаганди ідей німецького націонал-соціалізму й конкретно гітлерівської коаліції цей фільм зробив набагато більше, ніж всі інші твори, що реалістично відображали могутність Третього рейху[1].

1938 р. скульпторів запрошують до участі в закритому конкурсі на оформлення Радянського павільйону на Міжнародній виставці в Нью-Йорку. З огляду на реалії часу, що досліджується, можна зробити висновок, що тільки успіх у роботі та прийняття принципів соціалістичного реалізму гарантували подальше життя і творчу діяльність цих митців у тоталітарній країні. Скульптори зробили 2 великі групи (5,5 метрів кожна) з металізованого цементу (бронзобетон): «Героїка громадянської війни» та «Героїка соціалістичного будівництва», які фланкували вхід до павільйону, акцентованого двома пілонами (арх. Б. Йофан, К. Алабян)[2]. В той же час ці групи були дубльовані в меншому розмірі для радянського посольства у Вашингтоні (розміром у 1,5 натури).

Останньою передвоєнною роботою творчої пари стане пам'ятник Герою Радянського Союзу Поліні Осипенко (червень 1941 р.), який встигнуть відкрити на батьківщині знаменитої льотчиці в Бердянську.

«Оскільки розмах архітектурного будівництва, – як відзначив І. Голомшток, – вимагав великого обсягу робіт скульптурно-декоративного оформлення з обов'язковою умовою зробити замовлення в короткі терміни, скульптори все частіше стали створювати творчі бригади для виконання монументальних робіт. Така колективна творчість, яку схвалювало партійне й державне

[1] Щелков К. Лени Рифеншталь. *Бульвар*. 2003. № 12. С. 6–7.

[2] Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касияна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 146.

керівництво, декларувала ідейну перемогу єдиного методу над суб'єктивістськими інтенціями митців 1920-х рр. …Саме повсякденне життя, хоч і відсунене на периферію художнього процесу, у світлі революційних перетворень набувало нових барв: побут, природа і навіть звичайні речі, відображаючи в собі риси нового життя, повинні були, згідно з радянською теорією, наповнюватися іншим і глибшим змістом»[1].

Паралельно з бригадою Лисенко – Муравін в Україні починають творчо працювати ще кілька колективів. Таке об'єднання було в дусі того часу. Створюють об'єднання літературні, художні, шкільні та заводські. Саме такі об'єднання творчих людей за інтересами і стануть наріжним каменем у наступній жорсткій ідеї правлячого клану – ідеї знищення всіх угруповань і насильницького згуртування в одне – Спілку. Адже саме бажання створення резервації залишиться домінантним у народженні спілок інтелігенції. Це будуть спілки письменників, архітекторів, журналістів, композиторів, художників, народних майстрів. Практично вся творча інтелігенція в такий спосіб ставала підвідомчою та керованою. А відсутність можливості заробітку поза спілкою швидко зробила людей покірними.

У 1932 р. в Житомирі бригадним способом виконується пам'ятник М. Щорсу (автори – Б. Кратко, М. Гельман і П. Ульянов).

А у 1935 народжується скульптура «В. І. Ленін і Й. В. Сталін в Горках» (автори – Ю. Білостоцький, Є. Фрідман і Г. Пивоваров). Доля цих скульпторів склалася щасливо. Вони встановлюють пам'ятник комсомольцям Трипілля, що налічував 5 бронзових горельєфів, 1937-го – пам'ятник С. Орджонікідзе для заводу «Ленінська кузня», 1938-го – пам'ятник «К. Ворошилов», 1939-го здобувають можливість виконати оформлення Українського павільйону на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві. Це дві скульптурні композиції «Стахановці промисловості» та «Стахановці сільського господарства», а також барельєф «Ленін – Сталін» та горельєф «Старе і нове сільське господарство».

Досліджуючи художні образи бригади тих років, слід зважати на те, що «…занадто підкреслена театральність та показовість образів, зайва деталізація, перезавантажений антураж, спрямовані на переконання глядача в правдивості ілюзії, – така пластична мова пов'язувалась не з втратою митцями почуття міри», – як про це з відомих причин писав В. Павлов[2].

Масові репресії інтелігенції досягли піку 1937 року. Саме в цей час продовжується боротьба з формалізмом, імпресіонізмом та проявами конструктивістських ідей у пластиці. Життю скульпторів, особливо причетних до зображення вождів, загрожує фізичне знищення. Статті Г. Лариненка «Молоді творці»[3], В. Чепелєва «Про одну скульптурну ідею»[4], М. Гельмана «До питання про деформації в монументальній пластиці»[5], Л. Муравіна «Молоді кадри скульпторів»[6], опубліковані в «Образотворчому мистецтві», підтверджують неприхований тиск на скульпторів.



А. Футерман. На відпочинку. Гіпс тонований. 1946

[1] Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство. Соцреалистический канон : сб. статей / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 138.

[2] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 61.

[3] Лариненко Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура*. 1938. № 2. С. 10–14.

[4] Чепелєв В. Про одну скульптурну ідею. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 10. С. 20–25.

[5] Гельман М. До питання про деформації в монументальній пластиці. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 15.

[6] Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 28–29.



П. Голович. Пам'ятник Герою Радянського Союзу генералу А. Купріянову Бронза, граніт.



І. Горовий. Бюст Шпигунова. Глина. 1989



М. Морозов. Портрет народної артистки УРСР П. Нятко. Мармур. 1960

В оприлюднених матеріалах йдеться про необхідність боротьби з декоративізмом та відходом від натури. Будь-яке формальне рішення образу, навіть натяк на неакадемізм, оголошується хибним і ворожим принципам партійності та народності радянського мистецтва[1].

«Публічні каяття митців – художників, літераторів, музикантів, які в минулому віддавали данину модерністським пошукам, стають ознаками доби. Симптоматичним для 1930-х був факт остаточного звільнення М. Гельмана від впливу "ворожих" т. зв. "формалістичних буржуазно-націоналістичних" тенденцій, що дало йому змогу в 1939 р. здобути звання професора скульптури Київського художнього інституту, де він працював з 1926 р. Вимушений компроміс у творчості (до війни М. Гельман працював головним чином над портретною галереєю сучасників) рятує митця від фізичного знищення та позбавляє від нескінченних принизливих масових обговорень особистої справи як неблагонадійного або ворога народу», – напише М. Протас[2].

У другій половині 1930-х з'являється оновлене ім'я в скульптурних колах країни – М. Гельман.

Привертають увагу насамперед правдивість відображення та зрозумілість репродукованих образів. Протягом п'яти років побачили світ «Будьонівець» (1935), «Колгоспник» (1936), «Піонервожата» (1939), «Інженер-винахідник Краківський» (1936), «Народний артист РСФСР В. Топорков» (1936), «Портрет артистки В. Бендіної» (1939), «Т. Шевченко» (1939) та ін. Людмила Сак, київська дослідниця творчості М. Гельмана, 1975 р. у монографії «Макс Гельман» обережно оминає цей період у творчості скульптора, пишучи: «Однією з основних проблем, що хвилювали радянських скульпторів наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр., було створення узагальненого образу радянської людини…»[3]. Насправді це був вимушений порятунок. Яскравим прикладом компромісного мистецького образу стає твір М. Гельмана «На кордоні» (закінчено 1937 р.), який став реабілітацією майстра. Композиція була схвально сприйнята високопосадовцями, бо оспівувала офіційно пропоновану версію – казку про ворога, який хоче перетнути кордон і знищити державу. Насправді «ворожих» версій було дві. Ворог зовнішній – «На кордоні» і ворог внутрішній – «Допит ворога» В. Костецького, «Впіймали диверсанта» К. Шурупова. Вищенаведені твори стають яскравим прикладом служіння зображальних мистецтв тоталітарній радянській системі. Такі твори згуртовували молодь навколо провідної ідеї, виховували молоде покоління в дусі служіння ідеалам комуністичної моралі. Образи Павки Корчагіна, Павлика Морозова, Зої Космодем'янської, героїв підпілля, а також пісні тих років, що прославляли партію та Сталіна,

[1] Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 1. С. 28–29; Гельман М., Улич М. Праця молодих. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 20.

[2] Протас М. О. Українська скульптура XX століття / ІПСМ АМУ. Київ, 2006. С. 58.

[3] Сак Л. Макс Гельман. Київ, 1975. С. 26.



І. Зноба. Погруддя Героя Радянського Союзу генерала Пушкіна. Ймовірно, 1949



І. Горовий. Бюст Князєвої. Глина. 1990



І. Зноба. Портрет М. Калимус. Мармур. 1949

насправді принесли багато лиха, бо виховували людей у сліпій вірі ідеалам брехливої тоталітарної системи, у якій життя людини було нічого не варте. Існують сотні прикладів, коли молоді люди віддавали життя за систему, підбадьорені вигаданими художніми образами тодішньої зображальності. У реальності мистецтво допомагало агітаційній пропаганді передвоєнного періоду знаходити та підтримувати боротьбу і ненависть до вигаданого диверсанта, шкідника, зловмисника. Системі був потрібен митець-провокатор і його твір. Тридцяті роки стануть початком зловісної гри тоталітарної держави зі своїм народом, де роль митця у вихованні суспільства стоятиме на головних позиціях. У подальших періодах – військовому (часів Другої світової) і після перемоги у війні аж до середини 1980-х – співпраця нововирощеної творчої радянської інтелігенції під проводом КДБ, Вищої партійної школи, комітетів комсомолу та комуністичної партії набуде образу тандему із загальною користю для обох учасників.

Утворення Спілки художників України дозволило контролювати діяльність скульпторів, живописців, графіків, інтегруючи партійну ідеологічну політику у творчість митців. Спілка уособлювала водночас державний партійний апарат і персону вождя[1].

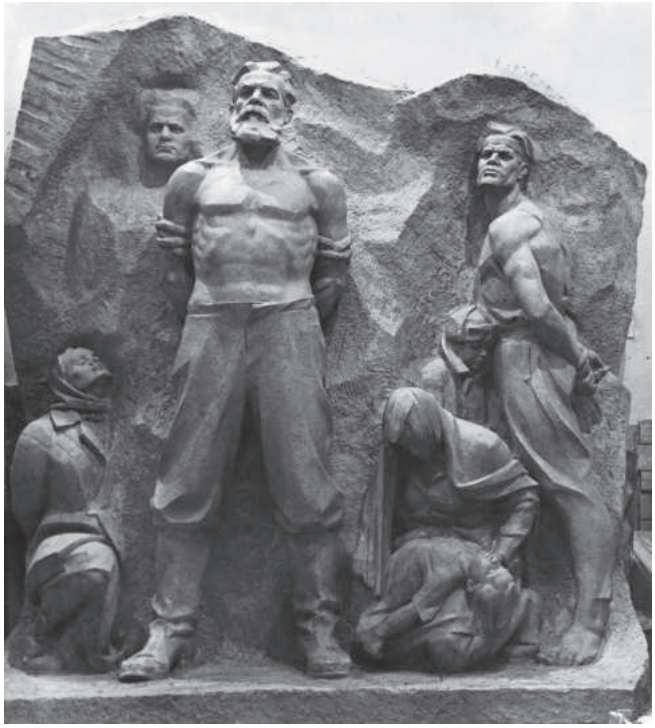
«Сталінське суспільство повинно було стати завершенням усіх шляхів всього людства, і тому, що воно виявляється центром, перехрестям усіх доріг, то все минуле також відчужується і стає також "нашим"», – напише про це В. Паперний у 2000 р.[2].

Нові правила гри і виживання докорінно змінять творчість однієї з найяскравіших жінок-скульпторів довоєнної доби Л. Блох (1881–1943). Учениця Родена забуде студії вчителя і, зрозумівши ситуацію правильно, стане слухняною академісткою. Прикладом може слугувати пам'ятник Короленку в Полтаві (1940), який згодом назвуть «сухуватим»[3]. Нещаслива доля талановитого майстра Л. Блох закінчиться далеко від батьківщини. Вона житиме під час евакуації в Казахстані й навіть зуміє зробити декілька творчих робіт. Показовою буде остання – «Казашка-медсестра» (1942), де майстриня, розуміючи свою долю, позбудеться страху перед худрадою і виконає твір у своїй манері юних років як гідна роденівська учениця. Скульптура буде повністю позбавлена натуралістичних рис, притаманних переважній більшості творів доби, і нагадуватиме розкуту творчість обдарованої художниці часів щасливої сецесії.

[1] Чернова З. Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років: статус митця, уніфікація творчості. *Третій Міжнародний конгрес україністів. 26–29 серпня 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта : доп. та повідомл*. Харків, 1996. С. 181.

[2] Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре. Соцреалистический канон : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 132.

[3] Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років. Київ, 1983. С. 62.



С. Астраулов. Розстріл партизанів.
Штучний камінь. 1961–1963

* * *

Практично повністю перейде на рятівну радянську тематику І. Матвієнко. У другій половині 1930-х рр. вона розробить чимало рельєфів для Дніпропетровська і Харкова. В 1935 р. І. Матвієнко виконає для головпоштамту м. Сталіно (нині Донецьк) п'ять барельєфів – «Дирижабль», «Дніпрогес», «26 комісарів», «Авіазв'язок», «Табір Шмідта». Для фонтана в цьому ж місті скульпторка зробить декоративну постать, а для парку відпочинку – 2,5-метрову постать шахтаря. Найбільш вдалою серед робіт тієї пори є триметрова скульптура «Доярка» (1938).

Наприкінці 1930-х рр., після закінчення Київського художнього інституту, до скульптурної еліти несподівано потрапляє зовсім юний В. Мухін. Його студентська композиція «Хлопчик-рибалка» (1937) – пропонований гіпсовий ескіз до міського фонтану в Києві – потрапляє в тему. Напівоголене тіло юного атлета повністю відповідає тодішнім партійним установам – створенню образу «сталевої людини». Безумовно, талановитий молодий скульптор протягом наступного року блискуче захищає диплом композицією «Й. В. Сталін, К. Є. Ворошилов і С. М. Будьонний на південному фронті. 1919 р.» Практична цитата з цієї роботи – твір Г. Петіна «Й. Сталін й К. Ворошилов», що був оприлюднений 1939-го. Протягом трьох наступних років, аж до початку війни, В. Мухін у співавторстві з П. Гевеке і А. Гріншпуном виконує зразки для масового тиражування. Серед них твори – «М. І. Калінін», «С. М. Кіров», «Л. М. Каганович», барельєф «А. О. Жданов», скульптурна група «К. Є. Ворошилов і О. Я. Пархоменко».

Залізний дух і залізне тіло – бажані теми для скульптурних завдань. У прогресивному українському місті Сталіно для парку ім. Горького 1935 р. розробляється фонтан скульптором Й. Риком (1897–1958). Це дівочі тіла, які практично тотожні з образами росіянки В. Мухіної («Колгоспниця» для парної скульптури «Робітник і колгоспниця») (1936), а також німця А. Брекера («Месник») (1935) та п'ятиметрових оголених скульптур Й. Торрака у композиції «Товариство» (1937), що були відлиті в бронзу та встановлені біля входу в павільйон Німеччини на виставці в Парижі 1937 року. Наступною відомою довоєнною роботою Й. Рика стала композиція для Харківського палацу піонерів і школярів «Хлопчик з човником» (1936).

Дніпровським українцем називали друзі по цеху Якова Самійловича Ражбу, який народився в Кременчуці 1904 року. Рідний Дніпро був від малих літ і протягом усього довгого життя майстра (до 1986-го) його наснагою та сумом. Яків Самійлович прожив життя трударя-філософа. Йому пощастило проминути 1937, 1949 і всі шістдесяті, період, коли талант майстра розквітнув на повну силу. Він брав участь у великій кількості виставок, був відзначений численними нагородами. Дружив з Л. Владичем, перу якого належить багато текстів про скульптора. Ражба здобув першу мистецьку освіту 1929 р. в Харкові. Юнакові сильно пощастило. Його учителями з фаху були Л. Блох та Б. Кратко, про яких у книзі, яка вийде вже після смерті скульптора і мистецтвознавця, Л. Владич напише, що останні були визначними художниками-педагогами, носіями високих реалістичних традицій і прищеплювали своїм вихованцям справжню культуру пластики. Кожне написане слово відповідало дійсності. Можливо, варто було б додати сьогодні, що з усіх претендентів на пам'ятник Т. Г. Шевченку Я. Ражбі єдиному було «поставлено на вид» саме нереалістичне бачення образу поета. Молодий скульптор наважився показати образ, який навіть теоретично не зміг би сподобатися журі. Скульптор за короткий час тричі буде звертатися до образу Кобзаря. 1930 – міжнародний, 1933 – всесоюзний і 1936–1937 – всеукраїнський конкурси на будівництво пам'ятників у Харкові, Києві, Каневі. На міжнародному конкурсі 1930-го він показує про-

єкт, де домінанта – фігура Кобзаря, вбраного в костюм моди тих років, у 8 разів більша за модулем од юрби людей коло ніг поета. Можливо, такий образ міг би сподобатися сьогодні. Та й то без упевненості. Юнак випередив час у розумінні ролі генія. Він створив образ, могутній як Дніпро. І в абсолютному нереалізмі зумів передати біль отця нації. У цій першій конкурсній роботі читається все. Це і радість життя, і спілкування в мистецькій столиці, і, безумовно, вплив «березільських» постановок Курбаса, і захоплення театральними художниками й театральними виставами авангардного конструктивістського молодого театру, і, звичайно, кубістичні закоханості 25-річного юнака-художника. Л. Владич припускав, що на творчість Я. Ражби впливали літературні образи В. Маяковського, який неодноразово відвідував Харків з виступами, але це недоведений факт. Пошуки Я. Ражби «в галузі монументально-декоративної пластики набувають чимдалі чіткішої цілеспрямованості» (наприклад, в композиції «Т. Шевченко» (1925) і в другому варіанті (1930)[1]. За 1936–1941 рр. Ражба створює монументальні скульптури для обеліска «Звільнення Києва від білополяків» (1937). Цим роботам передують горельєф «Кавалерійська атака» та захоплення окремим різновидом скульптурної творчості – рухомими скульптурами для святкових демонстрацій, які набувають в Україні, як і в Німеччині, сили нового політичного мистецтва. Сьогодні можна констатувати той факт, що митцеві таке життя подобається. Він працює по 20 годин на добу і не відчуває втоми. Народжуються нові й нові твори на переможну соціалістичну тематику, в яких немає жодного фальшу. Рельєфи «Жінки в індустрії» та «Жінки в колгоспному будівництві», горельєф «З поля» 1937, де зображені дівчатка, що повертаються додому, абсолютно едентичний твору німецького художника Леопольда Шмуцлера «Робітниці, які повертаються з поля» (1940). Феномен полягає в тому, що обидва митці – українець і німець – закохані у свої моделі та свято вірять у чистоту зображуваних образів. У 1941 р. встановлюють пам'ятник Леніну в Ізюмі, зруйнований під час бомбардування. Паралельно Я. Ражба виконує для Українського павільйону в Москві рельєфи «Сільське господарство» та «Індустріалізація» (1939) і розпрацьовує (певно, для заробітку) бюст Й. Сталіна та погруддя В. Леніна для тиражування у фарфорі (не доведено, 1939–1941). У післявоєнні роки Я. Ражба продовжує оспівувати соціалістичний лад – «Погруддя двічі Героя Радянського Союзу С. Супрун» (1947), «Герой Соцпраці Г. Буркацька» (1957). Обминувши космополітичну кампанію, 1952 р. Яків Ражба всупає до лав комуністичної партії, що рятує його від тоталітарного свавілля професійних художників-провокаторів, штатних працівників КДБ у бурхливі 1960-ті.

З другої половини тридцятих на замовлення державних скульптурних майстерень починає працювати ще одна учениця Л. Блох – Ірина Мельгунова.

Відмінний портретист, вона одразу привертає увагу до своїх робіт саме з погляду вивіреної академічної побудови твору. Підміна понять «класичний академізм» і «соціалістичний реалізм» виведе її роботи в ряд майстрів, які беруть участь у художніх виставках і художньому житті країни. На VI Всеукраїнській художній виставці, що відбулася 1935 р. у Києві, І. Мельгунова репрезентує скульптуру «Дівчина, що заплітає косу». І тоді, і зараз буде проводитися паралель між жіночими образами вчителя й учениці – Блох



М. Денисенко. Павло Корчагін. Глина. 1957

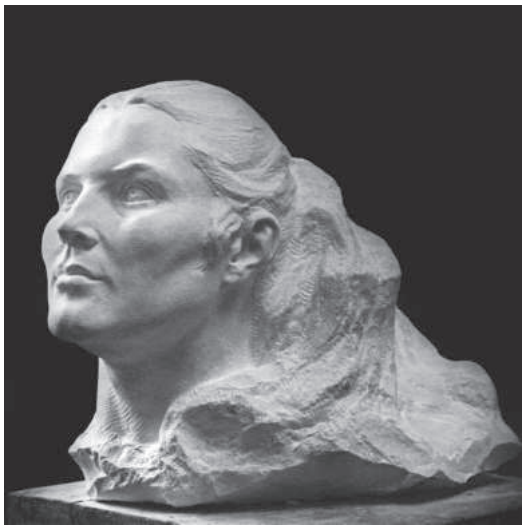
[1] Яків Ражба. Скульптура : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. та упоряд. Л. Владич. Київ, 1988.



І. Зноба.
Куца Марія.
Мармур. 1959



І. Горовий.
Бюст Ірини Дерюгіної.
Глина. 1977



О. Супрун. Портрет народної художниці УРСР Т. Яблонської.
Мармур. 1959

і Мельгунової. Насправді це принципово різні композиції, що відображають різний настрій портретованих і, що головне, різне соціальне навантаження творів. Дівчина, що заплітає косу, роботи І. Мельгунової – робфаківка з 1930-х. Переданий внутрішній світ моделі не тотожний сецесійній дівчині роботи Л. Блох французького періоду. За твердженням професора Людмили Лисенко, піонерство Ірини Мельгунової полягає не в копіюванні, а у відродженні чи правильніше народженні ліричного портрета-образу в час найжорстокішого тоталітарного утиску зображального мистецтва. Важко сказати, свідомо чи підсвідомо це зробила молода скульптореса, але саме їй належить ліричний психологічний портретний образ, сутність якого була заборонена тодішньою компартійною ідеологією. Вона випередила час щонайменше на десять років, бо ліричні образи переможців живописці та скульптори почнуть створювати лише на межі 1940–1950-х, та й то спочатку в живописі – у творах С. Григор'єва, Т. Яблонської. Ірина Мельгунова перекреслила своєю «Дівчиною» усю стратегію військової доктрини держави, де образ юні обов'язково мав асоціюватися з фізкультурницею, парашутисткою, комсомолкою, молодою людиною, яка завтра без вагань віддає своє життя за владу Рад, тобто тим людським матеріалом, де не залишалося місця емоціям індивіда, тим людям, смерті яких у найближчому часі будуть рахувати сотнями тисяч, тим людям, життя яких буде цікавити державу виключно як робоча сила на фронті, заводі, таборі. Ще більше ця різниця очевидна в роботах «Бюст ударниці Христенко» (1935), «Портрет стахановки» (1938), «Школярка» (1941). І. Мельгуновій вдаються портрети, що несуть два коди – зовнішній і прихований. Внутрішня суперечка моделі виводить її з образу суто мистецького в образ філософський. До війни Мельгунова виконує погруддя вождів і діячів культури (1939). Наступна етапна робота – постать С. Орджонікідзе, а для Дніпропетровського оперного театру – фігура «Циганки». Війна зупиняє на довгі роки злет молодої обдарованої скульпторки, слід якої губиться в післявоєнних катаклізмах держави.

15 травня 1942 р. під час безглуздо спланованої Керченської кампанії разом із тисячами радянських солдатів і матросів у складі Ельтигенського десанту героїчно загине у віці 34 років талановитий київський скульптор Геннадій Пивоваров. З огляду на дослідження його доробку можна констатувати, що в чорноморсько-азовських водах загинув один із найобдарованіших українських скульпторів передвоєнної доби. Від закінчення в 1931 р. Київського художнього інституту Г. Пивоваров пропрацював лише десять років, але навіть за цей блискавично короткий час зумів зробити напрочуд багато. Спочатку скульптор працює у співавторстві з Білостоцьким і Фрідманом. Вони створюють композицію «В. І. Ленін, Й. В. Сталін у Горках» (1935). Твір стає популярним, і його тиражують великими серіями. Не будучи комсомольським чи партійним лідером, сповідуючи академізм у радянській скульптурі, Пивоваров береться за виконання найважливіших замовлень. Романтика перемоги нового устрою щиро захоплює юнака та відкриває йому шлях до мо-



Г. Морозова.
Діна.
Глина. 1957



В. Проскуров.
Студентка з Москви.
Гіпс. 1978



Р. Андреєва.
Павлинка. Дерево.
1953

нументальної скульптури. Майстра цікавлять великі за розміром об'єми, він переносить скульптуру з майстерні на вулицю, де твір живе зовсім іншим життям. Для центральної київської площі імені Сталіна в 1937 р. Г. Пивоваров виконує нову композицію, новий образ вождя, який сприймається глядачем цілком логічно як композиційна домінанта центру. На відміну від переважної більшості аналогічних творів, що швидко виконуються в усіх республіках колишнього СРСР, київський монумент показує фігуру вождя народів, що сидить. Це був доволі небезпечний експеримент, бо скульптор наближав портретованого до народу, а не оспівував його велич, як це пропонували практично всі конкурси тих років, а особливо проєкти забудови Площі Рад, де домінантою обов'язково була фігура Леніна чи Сталіна. Наступним пам'ятником стане фігура Й. Сталіна для Президії Верховної Ради УРСР (1937). Протягом останніх передвоєнних років Г. Пивоваров працює над образами української та російської інтелігенції – «О. Пушкін» (1937), «Академік Павлов» (1938–1939), «О. Довженко» (1938), портрети «Т. Шевченко» (1939), «І. Франко» (1940).

Разом із скульпторами Ю. Білостоцьким і Е. Фрідманом Г. Пивоваров розробляє та виконує для Всесоюзної сільськогосподарської виставки трифігурну композицію «Передовики соціалістичної індустрії». Це знаковий твір доби, де бездоганною майстерністю професіонала оспівується час, у якому живе митець. Водночас це твір європейського рівня, що міг би становити конкуренцію роботам вітчизняних і німецьких скульпторів.

Одним із найяскравіших прикладів становлення творчої особистості періоду, що вивчається, є Іван Васильович Макогон (1907–2001).

І. Макогон народився 1907 р. у селі Грушуваха Харківської області. До 1922 р. він живе в родині батьків – селян-бідняків, а тоді залишає родину і два роки виховується у свого вчителя – комуніста Н. Верклова з міста Ізюм. Це були щасливі роки дитинства, які швидко скінчилися. 1924 р. вихователь захворів на туберкульоз й І. Макогон опинився в дитячому будинку міста Харкова. Цілком можливо, що саме цей перебіг подій стає доленосним, адже у великому столичному місті Іван за два роки перебування в дитячому будинку (з 1924 до 1926) закінчує Харківську художньо-промислову профшколу і влітку 1926 вступає до Харківського художнього інституту, який закінчує 1931 р. 1934 р. І. Макогон закінчує військово-саперну школу й одержує звання командира саперного взводу. Кілька місяців художник працює командиром саперного взводу в саперному батальйоні, після чого його демобілізують (звільняють у довгострокову відпустку, як буде зазначено в офіційних документах й особовій справі). Тобто справу зроблено. Людина влаштована за фахом, залишаючись кадровим військовим. Йде 1934 р., і Іван Макогон – син селянина-бідняка, чиста людина, завзятий художник, юнак, що обожнює нову владу і вважає її єдино правильною, бо не зазнав жахів голоду і Голодомору, встиг пожити в столичному місті, закінчив престижний виш і вже прислужився в Робітничо-селянській Червоній армії, підходить на роль ведучого на складному ідеологічному фронті. П'ять років він вільно живе та працює в Києві.

«В цей час я з великою наполегливістю працюю в царині скульптури, а разом з тим виконую ряд живописних творів на замовлення комітету у справах мистецтв та інших організацій. Та у найближчому часі я цілком віддаюся роботі в скульптурі, відчуваючи, що саме в скульптурі моє призвання. В художніх виставках беру участь виключно скульптурними творами. Учасник виставок 1935, 1936, 1937 і 1939 рр. У 1938 р. був на курсах підвищення командирів запасу РККА і протягом 1939–1940 рр. брав участь у визвольних походах РККА у Західну Україну та Північну Буковину. В жовтні 1940 р. я звільняюся в ДСО і знову повертаюся до мистецтва», – власноруч напише Іван Макогон в автобіографії. Це скупий фактичний документ, який пояснює цілу низку фактів із життя майстра. У потрібний час його висмикують з налагодженого цивільного мистецького життя, і митець стає військовим. Іван Макогон вірив у радянську владу і служив їй, залишаючись талановитим, обдарованим митцем.



І. Макогон. Погруддя двічі Героя Соціалістичної Праці С. Виштак. 1957

Зрозумівши перевагу жовто-білого італійського мармуру, І. Макогон переводить у матеріал композицію «Пам'яті скульптора Ігоря Левицького», яка у всіх наступних документах буде фігурувати як «Композиція». Цей твір, на щастя, пережив усі лихоліття й залишився в скарбниці Національного музею зображального мистецтва України. Митець зображує дві голови в надзвичайно складному для сприйнятті ракурсі, а саме перпендикулярно одна до другої. Голова дівчини є другорядною, бо вона за задумом автора лише підкреслює образ скульптора. Голова скульптора І. Левицького зроблена українським митцем у першій половині тридцятих років у близькій тотожності з головами німця А. Брекера того періоду. Звернення до античного героя яскраво демонструє прихильність українця до європейської скульптурної моди. Наступного 1935 р. він створює «Маску» у твердому матеріалі – граніті. 1936 І. Макогон звертається до нової для себе техніки та нового матеріалу. Він робить психологічний, глибоко драматичний образ Івана Северина. Проробляючи ніс, очі, вуха, він навмисно не звертає уваги на волосся і вуса. На шиї та передпліччі скульптури видно сліди від пальця. Твір виконано в теракоті з подальшим високим обпалом.

У такій самій манері, із залишками сліду від пальця, приліпленими на міцному погрудді, але вже з детальними пропрацьовками обличчя – академічними з реалістично відображеними глибокими зморшками на лобі – «Портрет батька» вимальовується втіленою в матеріалі мрією про подяку. Художник і цього разу звертається до теракоти, випалюючи її до рожево-червоного блиску. Скульптура потрапила на Виставку кращих творів образотворчого радянського мистецтва за двадцять років і 1937 експонувалася в Москві.

1938 р. І. Макогон виконує пам'ятник «Історику Грушевському» і пам'ятники-надгробки «діячу української культури і науки (актору Саксаганському) та історику Яворницькому» (цитуємо згідно з оригіналом. – О. Р.). Про «Історика Грушевського» далі практично ніде не згадується. До війни І. Макогон ще встигає виграти кон-

курс Комітету у справах мистецтв на ювілейну медаль «Т. Г. Шевченко».

У явній суперечності до затвердженого в Харкові манізеровського образу Кобзаря для Канівського музею-заповідника «Могила Т. Г. Шевченка» Іван Макогон виконує монументальний бюст Т. Шевченка. Треба зазначити, що запропонований образ геть перекреслив три встановлені монументи в Харкові, Києві, Каневі, де театральний персонаж був одягнений у дорогий панський костюм. Офіційна влада хотіла бачити саме такого поета, а не народного бунтаря. Образ, створений І. Макогоном, проявив саме бунтарський характер українського генія. Звернувшись до античного образу героя, митець вдягнув його в сільську народну сорочку, розхристану на грудях. Спочатку твір було виконано в гіпсі, а наступного 1939 р. відлито в бронзі.

Усі наступні скульптурні образи будуть високопрофесійними, завжди відповідатимуть духу і завданню часу та принесуть авторові всі можливі нагороди на художній ниві. Він стане заслуженим діячем мистецтв, пізніше професором, викладачем, партійним та спілчанським діячем. Творчість майстра байдуже буде йти двома напрямками, але вже ніколи не потрапить під критичне перо.

* * *

В 1934 р. до Києва з Харкова переїжджає випускник Одеського художнього інституту (майстерня проф. П. Мітковіцера і Б. Яковлєва, дипломна робота «Вантажник») Е. Фрідман (1904–1982), де його «випробовують», залучаючи до виконання скульптур-зразків, що підлягають масовому тиражуванню (таким став його бюст С. Кірова), і того самого року він входить у колектив бригади скульпторів, що виконувала численні відповідальні державні замовлення, разом з Ю. Білостоцьким та Г. Пивоваровим. Їхній колективний метод праці був схвалений партійним керівництвом. Окрім вже згадуваних вище спільних творів, Е. Фрідман у складі творчої бригади створює для Будинку Червоної армії 3-метрову постать червоноармійця (1938), а через рік – кінну постать М. Щорса та фігуру О. Пушкіна. Тоді ж, у 1939 р., бригада споруджує пам'ятник загиблим стратонавтам для м. Сталіно. Самостійно Е. Фрідман намагається також працювати, але не в індивідуалізованій манері моделювання, а в нормативній. Так, у 1937 р. він виконує серію портретів учасників олімпіади самодіяльного мистецтва, бюст ударниці Марії Демченко (1938), портрет «Шахтар Концедалов» (1938).



І. Макогон. Мозаїчно-монументальна скульптура «Хліб-сіль». Бетон, камінь, смальта. 1960

1937 р. до Київського художнього інституту вступає Макар Вронський. Він переїхав до України з Білорусії, де встиг закінчити Вітебський художній технікум 1930-го і попрацював викладачем креслення і малюнка в середніх школах. Як художник працював також у районній газеті міста Борисова. Юнак виявив завзяття в роботі, навчаючись у КХІ, бо був набагато старшим від однокурсників (1910 р. н.) Він одразу правильно зорієнтувався в політичній і мистецькій ситуації довкола та почав робити суто правильні твори. Діяльність Макара Вронського – характерний



Є. Чеславський.
Медаль «Уренгой – Помари – Ужгород». Бронза. 1984



Є. Чеславський. Ескіз пам'ятника с. Уладівки Літинського району Вінницької області. Кінець 1970-х

приклад молодого талановитого митця доби. Як і більшість тодішніх студентів, він працював наполегливо й дуже багато. Політичних помилок не робив, і результат його діяльності був передбаченим. 1951 р. за монумент Т. Г. Шевченку у співавторстві з О. Олійником митець здобуде Сталінську премію – найпочеснішу відзнаку тодішнього мистецького та політичного соціуму.

З початком війни Вронський разом з інститутом евакуюється в місто Самарканд. 1944 року, як студент, направляється на 1-й Український фронт для «творчої роботи у підготовці художньої виставки "Бойовий шлях 1-го Українського фронту"» (З автобіографії в особовій справі НСХУ). М. Вронський веде велику позаінститутську громадську діяльність, виконуючи «…общественные, художественного порядка задания для клубов, а на старших курсах для выставок и музеев города». М. Вронський, навчаючись в інституті, мав персональну державну стипендію. 1945 він одержує диплом з відзнакою і звання художника – скульптора. Двома роками пізніше юнака запрошують на викладацьку роботу до Художнього інституту, де він і пропрацює до останніх днів життя, отримуючи всі можливі привілеї. Макар Вронський, без сумніву, був обдарованим і талановитим художником. Його творче життя може бути прикладом благополуччя в радянській тоталітарній системі. Унікальним у цій історії є те, що митець не брав участі в багатоходових розробках ідеологічних провокацій, куди потрапляли безвинні студенти і творча молодь, залишаючись заручниками системи на все життя.

На восьмій республіканській художній виставці 1945–1946 рр. М. Вронський дебютує портретом «Командир партизанського загону тов. Бугров», на наступній дев'ятій виставці трьома роботами – «Леся Українка» (гіпс тонований), «Портрет двічі Героя Радянського Союзу Головачова» і велика (230 см) фігура «Максим Горький» у співавторстві з О. Олійником. У цьому ж творчому дуеті народиться твір «Й. Сталін у засланні». Макар Вронський зі студентських років тяжів до портрета. Цитату з брошури про майстра наводимо виключно для того, аби зрозуміти дух часу й оцінку невідомого критика творчості скульптора. Насправді всі згадані портрети були високо професіональними, які відповідали завданням творчого методу й політичного. Слід додати, що й сьогодні ці твори залишаються зразками професійно виконаного академічного парадного портрета.



Є. Горбань. До мирної праці.
Глина. 1960



П. Голович. Будівельниця.
Гіпс. 1960



В. Проскуров.
На своїй ділянці. Глина. 1976

«Работая над образом советского человека, М. К. Вронский создал ряд скульптурных произведений, в которых раскрывает типическое и характерное для людей Сталинской эпохи: в бюсте дважды Героя Советского Союза А. А. Головачева (1947), установленного на родине героя, М. К. Вронский передал целеустремленность, внутреннюю собранность, мужество и решимость советского офицера; в бюсте В. П. Образцова (1949) – пытливость большого ума, подлинный гуманизм советского ученого; в портрете знатного металлурга Днепропетровска Озерова (1948) – трудовую доблесть стахановца производства», – прочитаємо в модній у ті часи брошурі, випущеній у Москві 1951 року.

Молодий скульптор М. Вронський мав бездоганну репутацію комуніста, і саме такій людині можна було доручити справу державного рівня. Другим скульптором став О. Олійник – людина відома в колах національно налаштованих українців. Йшлося про делікатне завдання, а саме – розробку монумента Великому Кобзареві для еміграційної української діаспори в Канаді. Це був перший жест доброї волі й перші спроби налагодження стосунків зі співвітчизниками, яких іще кількома роками раніше називали виключно «запроданцями» та «українськими буржуазними націоналістами». Підстраховуючи одне одного в незрозумілому та явно дискомфортному завданні, високопосадовці від культури, архітектури та політики почали створювати комісії, мета яких була надати акції суто політичного забарвлення. Аби відтворити «романтику» подій, пропонуємо документ від 1949 року. Цитуємо мовою оригіналу. «Заключение комиссии по памятнику Т. Г. Шевченко, изготовленному в дар украинской эмиграции в Канаде.

По поручению ЦК КП(б)У комиссия в составе Начальника Управления по делам архитектуры при Совете Министров УССР члена-корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Орехова В. М., лауреата Сталинской премии тов. Бажана Н. П., действительного члена Академии Наук УССР, доктора филологических наук, лауреата Сталинской премии тов. Рыльского М. Т., действительного члена Академии Архитектуры,



А. Футерман. Метробудівники.
Тонований гіпс. 1962



К. Годуляк. Китобоєць.
Тонований гіпс. 1958

доктора архитектуры, профессора тов. Катонина Е. И., заместителя начальника по делам архитектуры при Совете Министров УССР тов. Иваненко Н. К., скульптора профессора тов. Гельман М. И., директора института монументальной живописи и скульптуры Академии Архитектуры УССР, члена-корреспондента Академии Архитектуры УССР тов. Мизина А. В. и директора музея Т. Г. Шевченко тов. Мацепура Н. И. в присутствии авторов памятника Т. Г. Шевченко тт. Вронского и Олейника для памятника, изготовленного и отправленного в дар украинской эмиграции в Канаде (Постановление Совета Министров УССР № 1079 от 4 мая 1949 г.).

Комиссия считает, что:

– памятник в своей скульптуре и архитектуре запроектирован и выполнен на высоком идейном и художественном уровне.

– в скульптуре авторам удалось отразить образ великого украинского народного поэта Т. Г. Шевченко.

– исполненные трестом «Будмонумент» три бронзовые копии могут быть установлены в городах Украины (Сталино, Львове, Одессе).

– для сооружения указанных памятников необходимо запроектировать три отдельных постамента с учетом всех требований, зависящих от места, где будет решено установить памятник.

– с целью сохранения уникального значения данной скульптуры Т. Г. Шевченко считать необходимым ограничить выпуск осмотренной скульптуры имеющимися тремя бронзовыми копиями и одной авторской гипсовой моделью» (Підписи.) (Дата на документі відсутня. Ймовірно, січень 1950 р.).

Скупий папірець допомагає розібратися з відстані в 75 років, що ж насправді відбувалося на межі сорокових – п'ятдесятих років минулого сторіччя. Спільна перемога у війні СРСР та США, Ялтинська конференція, входження України до ООН передбачали толерантне ставлення керівництва республіки до багатьох питань, які були практично заборонені впродовж довгого періоду. Монумент Тараса Шевченка, за думкою тодішніх ідеологів (цю ідею приписують Кириченку), міг би стати бажаним компромісом. Розглядалися й інші пропозиції, у яких пропонувалися скульптурні групи робітників, воїнів, селян. Але перемогла пропозиція увічнення пам'яті Шевченка за кордоном. Так і трапилося. Скульпторів високоповажне зібрання з комісії байдуже зарахувало до нижчого табеля про ранги, а складач документа навіть не вписав ініціали до прізвищ. Передбачаючи можливі наслідки, комісія підкреслила, що монумент не є унікальним, а є тиражним. Цим було поставлено крапку в складних сплетіннях наявної та можливої інтриги. 1950-го року пам'ятник для Торонто було закінчено, а в 1951 р. за пам'ятник Т. Г. Шевченку М. К. Вронському та О. П. Олійнику була присуджена Сталінська премія.

Протягом наступного десятиліття М. Вронський плідно працює сам і у співавторстві з О. Олійником. Народжуються такі твори: «Пор-

трет майстра прокатного цеху заводу ім. Петровського Ф. Т. Азарова» (теракота), виконаний у співавторстві з О. Олійником, «Бюст-пам'ятник професору В. Образцову» (граніт, бронза, 1950), встановлений на території Жовтневої лікарні в Києві, «Портрет Героя Соціалістичної Праці А. Пармузіної» (одинадцята республіканська виставка (1952 р.) і декадна виставка в Москві), «Портрет В. Маяковського» (1952) (у співавторстві з О. Олійником), «Т. Шевченко та Н. Чернишевський» (бронза, 1954), «Дівчина із снопом» (оргскло, 1957), «Пам'ятник В. Леніну» (заввишки 4,5 м) для Головного павільйону ВДНГ (у співавторстві з О. Олійником), «Портрет двічі Героя Соціалістичної Праці Д. Бойко» (мармур, 1959 р.), «Портрет професора А. Коломійченка» (мармур, 1959 р.).

Професійна майстерність і талант М. Вронського, Сталінська премія та величезна кількість зробленого до 1960-х рр. виводили митця до еліти української радянської скульптури. Його творчість репрезентована в престижних альбомах «Советская скульптура 1917–1957» (Москва, 1957), «Украинская советская скульптура» (Київ, 1960). Про митця пишуть провідні мистецтвознавці В. Афанасьєв, П. Говдя, П. Буднік, Ю. Белічко, С. Кириченко, П. Білецький, Ю. Бобошко, Л. Владич, І. Врона, Я. Затенацький, І. Ігнаткін, С. Євдокименко, І. Днестров. Водночас він залишався цікавим, самобутнім митцем, хоча і працював за законами і нормами складного часу. Порівнюючи його портрети Героя Соціалістичної Праці Д. Бойка та лікаря М. Амосова, зроблені в один рік (1960), можна побачити двох різних авторів – офіційного номенклатурного та ліричного камерного. Але висновок у тому, що обидва талановиті й самобутні.

«Правда» застерігала спеціалістів від будь-якого посягання на авторитет масового смаку. За цим виникає ще один фантом, добре знайомий будь-якому учаснику радянського художнього життя останніх пів століття. Це «вердикт народу», який протиставляється найменшим спробам іншого творчого мислення. «"Народу це незрозуміло!" – ефективна в очах влади, але химерна по суті конструкція, адже наших офіційних ідеологів ніколи не цікавило, що ж насправді думають прості люди, в тому числі і про мистецтво»[1].

Такий підхід до творчості простежується і в скульптурі «М. В. Гоголь» (1937) роботи З. Давидович, у пластичній композиції «Т. Шевченко і М. Щепкін» (1939), «Портрет Бомарше» І. Шаповала, «Портрет О. Довженка» (1940) Г. Пивоварова; створювали високопрофесійні портретні образи: І. Севера – «Коперник» (1932) для московського планетарію, Б. Кратко – «Портрет І. Бродського», «Портрет М. Бойчука», «Ф. Кричевський», «П. Волокидін», І. Макогон – «Портрет І. Севери» (1937), Г. Петрашевич – «Автопортрет» (1931), «Оксана» (1932), І. Матвієнко – «Портрет письменника А. Церетелі» (1938) для канівського музею.

* * *

Якщо в інших галузях зображального мистецтва, таких як графіка, живопис, театральне мистецтво оформлення спектаклю, межа 1930-х не є переломом у перемозі соціалістичного реалізму, то в пластиці тих років соцреалістичні тенденції завойовують магістральну лінію. Пропоновані орієнтири – російська класична скульптура межі XVIII–XIX століть, академічна римська пластика – наполегливо захоплять жанр. Кубістичні спроби кінця 1920-х («Артем» роботи І. Кавалерідзе) не знаходять широкої підтримки.



Є. Кунцевич. Металурги. Бронза. 1957

[1] Морозов А. Конец утопии. Москва, 1995. С. 42.



В. Бєлік. Робочі ритми.
Композиція. Чеканка 43 м². 1977

Ідеологія практично повністю витісняє творчий пошук. Сприймається зрозуміле простому люду академічне (соцреалістичне) виконання скульптурного твору. Ідеології фашизму й комунізму змішуються, і в останні перед війною роки мистецтво Німеччини і СРСР – УРСР стають тотожними. Описовість, гігантоманія та реальне (реалістичне) зображення героя стають обов'язковою нормою провідного мистецтва європейського тоталітаризму. Роль скульптора-художника, митця-індивідуала слабшає і якщо й не зникає зовсім, то вже не несе домінантного навантаження. Натомість виростає значення колективної думки та колективної відповідальності. Професійні революціонери змінюються професійними політінформаторами, а буквально кількома роками пізніше замполітами, які будуть пильно стежити за ідеологією, яку назвуть ідеологічним фронтом. Фронт буде потребувати боротьби, і сценарій з театрального (захоплення Зимового палацу) перетвориться на цілком реальну війну з власним народом. Серед сотень тисяч репресованих і знищених у сталінських таборах людей буде чимало творчого люду.

Так, 1937 р. заарештована з іншими професорами КХІ Ж. Діндо. Її було засуджено до 10 років ув'язнення. Того самого 1937-го заарештовано й заслано в м. Чарджоу (Туркменістан) її чоловіка – Б. Кратка, секретаря партійного комітету Київського художнього інституту. Б. Кратка звинуватять у недостатній рішучості в боротьбі з професором Бойчуком і його оточенням.

Практично всі дослідники процесів зображального мистецтва тридцятих років (М. Бовн, О. Голубець, Б. Гройс, В. Паперний, О. Роготченко, В. Сидоренко, І. Ситник, Л. Соколюк та ін.) підкреслюють спорідненість мистецтва тоталітарних європейських держав. Крім архітектури, зразки якої в багатьох випадках уже не збереглися, найбільш яскраво процеси зближення культур СРСР та Німеччини демонструє скульптура. На початок 1930-х в Німеччині працювало 2300 скульпторів. Приблизно така ж кількість була і в СРСР. Керівництво обох країн приділяло велику увагу саме скульптурі як виду мистецтва екстер'єрного і найбільш масового. Ідеологи Третього рейху подібно до ідеологів країни Рад вбачали в новітній скульптурі абсолютні ідеали нового мистецтва, що оспівувало нову людину – надлюдину і нове суспільство – фашистське в Німеччині, радянське в СРСР. Скульптура, як велика монументальна, так і мала станкова, ставала засобом пропаганди. Передусім це стосувалося тем, відтворюваних у скульптурних замовленнях.

Обидва режими заохочували зображення лідерів, робітників, селян, шахтарів, солдатів, прикордонників, воєначальників, завзятої молоді.

Скульптуру, як німецьку, так і радянську (в нашому випадку українську радянську), не варто розглядати окремо, поза контекстом соціокультурної ситуації, зумовленої державно-художньою політикою. Адже заідеологізованість обох систем породила саме таке мистецтво. Монументальній скульптурі, яка майже вся залишилася в проєктах у Німеччині і, навпаки, практично цілком була реалізована в радянських республіках СРСР у післявоєнний період, відводилася роль символу того часу.

Як і в радянській Україні, у фашистській Німеччині державні ідеологи намагалися підпорядкувати собі нове покоління скульпторів. Серед найбільш популярної молоді слід відзначити твори А. Вампера, Ф. Келле, Й. Торака, В. Меллера, А. Брекера. Саме Арно Брекер (1900–1990) став найбільш популярним німецьким скульптором періоду Третього рейху. Творчість А. Брекера того часу, як згадувалося раніше, була спорідненою

з творчістю російської скульпторки В. Мухіної. Брекеру належить винахід повного знеособлення зображуваного, що поширюється і в творах українських майстрів пластики. В образах українських сталеварів, колгоспників, спортсменів, піонерів, прикордонників стає все менше конкретних посилань на модель. До певної міри це пояснюється небажанням митця зображати конкретну особу, бо відомі випадки, коли образ пізніше репресованого зображуваного реально шкодив художнику. Спільним для українських та німецьких скульпторів було і тяжіння до монументальної величі. Таким було призначення триметрових статуй-персоніфікацій А. Брекера у внутрішньому дворі нової Канцелярії в Берліні («Партія» та «Вермахт», 1939) і величезні кінні групи Й. Торака на Мартовому полі в Нюрнберзі. Можна згадати шестиметрових бронзових гігантів перед входом у павільйон Німеччини в Парижі 1937-го Й. Торака. Лише війна зупинила роботу над 400-метровим рельєфним фризом заввишки понад 10 метрів, що планувався для прикраси Тріумфальної арки в Берліні. Головний проєкт було розроблено відповідно до малюнків, пояснень і побажань А. Гітлера. В цей час в Україні зводиться три пам'ятники Т. Шевченку (київський та канівський разом з постаментом перевищують п'ятнадцять метрів, висота харківського сягає за двадцять). Фігури Леніна, Сталіна, робітників та скульптурні групи в проєктах реконструкції площі Рад у Києві 1934–1935 рр. плануються від 10 до 70 метрів. Ще однією рисою, яка єднає пластичну культуру тоталітарних держав у 30-х рр. минулого сторіччя, стало звернення до воєнної теми в скульптурі. В Німеччині споруджують пам'ятники загиблим у Першій світовій війні. Особливо популярна композиція воїна з мечем (А. Брекер «Месник»), воїна, що спирається на коліно, і воїна, що вмирає. В останній модифікації німецькі скульптори запозичують образи в античних скульпторів. Зображені фігури постають оголеними або напівоголеними, демонструючи міць надлюдини – представника Третього рейху. Серед меморіалів Першої світової війни слід згадати меморіал у Штральзунді (1935, скульптор Г. Кольбе), в Хексті (1937, скульптор р. Шайбе), у вестфальському місті Алені (1938, скульптор А. Вампер). Монументальний горельєф «Товариші» А. Брекера став взірцем пропагандистського твору.

На відміну від німецьких, українські скульптори, звертаючись до образів трударів та військових – пам'ятник Щорсу в Житомирі (1932, Б. Кратко), «На кордоні» (1937, М. Гельман), «Іспанська жінка» (1937, Г. Петрашевич), «Г. Ко-

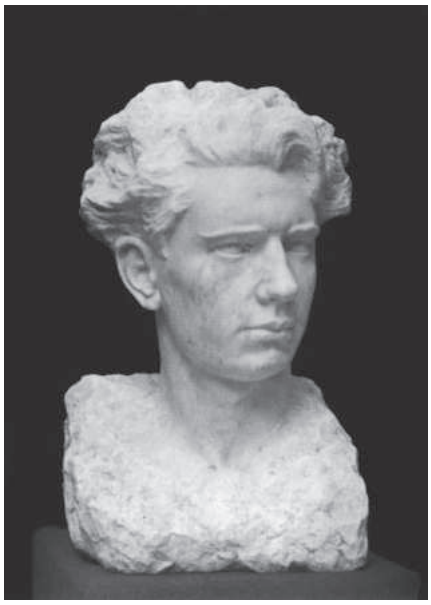


Є. Фоменко (Васіна). Колгоспниці. Глина. 1956

товський» (1937) та «К. Ворошилов» (1938) (Г. Теннер), «Моряки» (1938, Б. Іванов), «Червоноармійці в поході» та «Вилазка за місто» (1938, Я. Ражба), скульптурна група біля входу в павільйон України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці (1939, Ю. Білостоцький, І. Пивова-



А. Футерман. Турханський край. Мармур. 1951



О. Ковальов. Радянський юнак. Мармур. 1947



Л. Вороніна. Портрет робітниці заводу Е. Лободаєвої. Глина. 1958



П. Голович. Бюст бригадира заводу «Арсенал» Гончаренко. Гіпс. 1960

ров, Е. Фрідман) – показують героїв одягнених, а в деяких випадках (Я. Ражба – «З поля», горельєф у залі Робітничого театру в Дніпропетровську, 1937) вбранню приділяється пильна увага. Певною мірою винятком стають роботи І. Удовиці «Жіночий портрет» (1932) і «Дружина» (1934), Л. По «Танок з шарфом» (1937), Л. Лопатинської «Музика» (статуя для фасаду Робітничого театру в Дніпропетровську) (1937), де жіночі моделі зображені оголеними, як в І. Удовиці, або напівоголеними, як у Л. Лопатинської. Чоловічі оголені фігури майже не трапляються.

* * *

Російський учений О. Якимович на одному з круглих столів середини 1970-х запропонував термін «ідеологічний реалізм». Він не брав тоді це словосполучення в лапки й не орієнтував слухача на нонконформістське бачення чи читання пропонованого образу. Насправді цей винахід ученого окреслив цілу епоху тоталітарної сваволі не лише українського, а й російського, німецького, італійського мистецтва довоєнної та повоєнної доби[1]. Ідеологія, що опанувала зображальне мистецтво великих держав, спотворила логіку причинно-наслідкових дій і призвела до тяжкої руйнації свідомості та підсвідомості творця, який жив і працював у невільному соціумі. Наступним парадоксом епохи стане те, що, попри утиски й диктат з боку влади, зображальне мистецтво (у цьому разі скульптура) не лише не втратило, але й набуло в багатьох випадках рис майстерності, професіоналізму. Скульптура стала доступною для розуміння мільйонів малоосвічених людей, а в часи воєнного лихоліття слугувала агітатором та інформатором. Вона знадобилася могутній тоталітарній системі для втілення пропагандистських ідей та утвердження диктатури влади. Наступний за воєнним період розпочне свій скульптурний поступ на міських та сільських цвинтарях, де будуть встановлені мідні, бронзові, бетонні та алебастрові групи в практично класицистичній манері, торкаючи підсвідомі почуття глядача в шані до загиблих. Найкращі зразки таких пам'ятників тиражуватимуться по всій країні. Благодатними стануть тема увічнення образів переможців та наступний за камерним етап побудови споруд-велетнів. Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав обіймає провідне місце в ідеологічній політиці. І якщо до кінця 30-х німецькі скульптори, які підтримують фашистську ідеологію, повністю переходять на копіювання принципів «статуарної пластики Поліклета та Праксителя, прийомів Мікеланджело, Родена та Хільдебрандта»[2], українські майстри скульптури під впливом партійних дороговказів змушені були шукати свій притаманний саме тому довоєнному часу стиль у змалюванні запропонованого

[1] Реализмы двадцатого века (1916–1970) : альбом / авт. текста и сост. А. Якимович. Москва, 2000. С. 12.

[2] Маркин Ю. Искусство Третьего рейха. *Декоратив. искусство СССР*. 1989. С. 30–35.



П. Голович.
Молодий робітник. Гіпс. 1963



Ю. Чуєнко. Ескіз портрета юнака.
Глина. 1958



Г. Тупий. Голова юнака.
Гіпс тонований. 1960

радянського героя, стаючи в такий спосіб частиною радянської ідеологічної доктрини. Дивним залишається те, що, незважаючи на ідеологічні утиски, загальний рівень скульптурної школи радянської України 1930–1980-х не лише не падає, а, навпаки, росте, мужніючи в майстерності та набуваючи досвіду езопової мови.

У 1940–1980-х в українській скульптурі, як і в решті видів, підвидів, напрямів зображального мистецтва, утвердився офіційний стиль соціалістичного реалізму. Твори української скульптури зазначеного періоду дозволяють зробити висновки, що цей вид мистецтва був найбільш спорідненим тоталітарним проявам пластичного цеху довоєнної Німеччини та Росії. Завданням скульптурних творів було виховання нового покоління радянських людей та увічнення подвигів. Засади соціалістичного реалізму підтримували насамперед досягнення російського класицизму та реалістичні традиції в римській імперській пластиці. Жорстка нормативність використання у творчих скульптурних роботах офіційно пропонованих зразків в умовах ідеологічного тоталітарного тиску призводить до деформації пластичного мислення[1].

У скульптурі відбувалося насадження натуралізму під прикриттям соціалістичного реалізму, літературної описовості, театральності. Художні ради заохочували скульпторів до створення робіт великих розмірів. Послаблений над скульптурним цехом під час війни ідейно-партійний контроль продовжував активний пресинг на скульпторів протягом другої половини 1940–1960-х. Пропонована тема трудових буднів не знайшла такого поширення, як у живописі.

У зв'язку з безроздільним домінуванням у мистецтві ідеологічних чинників цілком виправданим і доцільним тут можна вважати застосування запропонованого російським ученим О. Якимовичем терміна «ідеологічний реалізм»[2]. Після архітектури мистецтво скульптури тоталітарних держав займає провідне місце в ідеологічній політиці. Звичайно, тоталітарність радянської України ставить її зображальне мистецтво в один ряд з європейськими країнами – Росією, Німеччиною, Італією. У такий спосіб творчість українських пластиків стала частиною радянської ідеологічної доктрини. Скульптор у своїй творчості повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії, демонструвати свою повну згоду з нею, підтверджувати своєю творчістю лише один напрямок – соцреалізм[3].

[1] Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.

[2] Реализмы двадцатого века (1916–1970) : [альбом] / авт. текста А. К. Якимович. Москва : Галарт : Олма-пресс, 2000. С. 12.

[3] Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 135.



Р. Андреєва. Навесні. Оргскло.1958



Л. Ксендзова. Фізкультурниця-волейболістка. Глина. 1960



П. Голович. Композиція «Тенісистка». Глина

Часи воєнного лихоліття зупинили стабільний розвиток скульптурного цеху й розділили загін українських скульпторів навпіл: частина митців залишилася на окупованій території, що пізніше відбилося на їхніх творчих долях і кар'єрному зростанні. Багато скульпторів опинилося на фронті. Це К. Діденко, О. Олійник, В. Бородай, А. Білостоцький, І. Гончар, І. Макогон, Г. Пивоваров. Частина українських скульпторів також працювала в евакуації. У Самарканді опинилося кілька українських мистецьких вишів, які були об'єднані в одну групу як відділення Московського державного художнього інституту. В Узбекистані під час війни комфортно працювали О. Ковальов, М. Гельман, А. Матвєєв, В. Агібалов. Інша група українських скульпторів опинилася в Красноярську. До Уфи потрапили Є. Фрідман, Б. Яковлєв, а до Алмати – М. Лисенко, Л. Муравін, Й. Рик[1].

Довкола ситуації з творчістю митців, які працювали в окупації, упродовж усіх повоєнних років, а практично до закінчення століття, не було оприлюднено офіційного державного ставлення та державної концепції. Практичної заборони працювати в скульптурному жанрі митцям не встановлювали, але разом з тим і великих державних замовлень такі художники не отримували. Винятком були пластики, які плідно співпрацювали з державними структурами, особливо з Комітетом державної безпеки. Власне, така ситуація стосувалася не лише скульптурного цеху[2]. Показовим є приклад відомого талановитого скульптора Івана Кавалерідзе. Почалася війна. Півмільйонне місто було покинуте. Залишені напризволяще митці створили свою спілку й обрали головою І. Кавалерідзе. Організація

[1] Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття : у 2 кн. / ІПСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 485.

[2] Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 186.

художників мала довгу назву «Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи». Комітет встиг зробити декілька цілком реальних справ щодо допомоги мистецькому люду. Так, з Дарницького концтабору було звільнено оператора науково-популярної студії В. Войтенка. Члени комітету переховували митців іудейського походження, організовуючи їм фальшиві документи. Але ставлення німецької окупаційної влади до митців різко змінилося після арешту й подальшого розстрілу В. Багазія – голови Київської міської управи. Протягом наступного тижня організацію, яку очолював І. Кавалерідзе, розформували. Скульптор мав можливість емігрувати з німцями, проте залишився в Україні, усвідомлюючи, яка доля на нього чекає. Насправді митець не потрапив до сталінських ГУЛАГів і навіть став членом Спілки художників. У творчості він залишився бунтівником, самобутнім й оригінальним майстром пластичних образів, але великого замовлення вже не отримував. Автор всесвітньо відомого кубістичного конструктивістського Артема, не маючи скульптурних замовлень, став до роботи з архітектором В. Заболотним в Академії архітектури Української РСР. Попри активну працю в кіно й скульптурі, митець залишився «не своїм». Не допомогли ні виконані 1947 року скульптурні постаті Й. Сталіна та В. Леніна, ні композиція «Час», яку встановили 1948 року в приміщенні Верховної Ради УРСР. 1959-го І. Кавалерідзе потрапив під критику секретаря ЦК Компартії України А. Скиби, а в 1962 році його критикував у Москві на зустрічі з мистецькою інтелігенцією М. Хрущов. Відомий український мистецтвознавець В. Цельтнер вважав, що промову тодішньому першому секретареві ЦК Компартії СРСР готували різні «мистецтвознавці». Від України доповідь писав Г. Портнов, який мав з І. Кавалерідзе ворожі стосунки. Лише відсторонення від влади М. Хрущова зберегло монументи, створені І. Кавалерідзе. Йдеться про пам'ятники Кобзареві в Ромнах та Полтаві, Г. Сковороді в Лохвиці, Артему в Слов'яногірську.

«Офіційного визнання» удостоювалися лише ті необхідні ідеології митці, які були слухняними й передбачуваними, на яких можна було вплинути, кого можна було переконати.

У воєнні й перші повоєнні роки (до початку 1950-х) скульптурна тема була підпорядкована героям війни або політичним діячам. Характерним прикладом слугує творчість Е. Фрідмана, А. Білостоцького, О. Ковальова, які створювали статуї вождів – Леніна, Сталіна, Маркса, Енгельса, Хрущова – для подальшого масового тиражування. Галерею портретів учасників війни виконав київський скульптор І. Шаповал. Учасники не прості, а героїчні. Це портрети Героїв Радянського Союзу І. Закарлюка, П. Мокрого, М. Щербаченко. До низки героїв потрапляють, звичайно, партійні діячі Д. Коротченко (ім'ям якого з часом назвали одну з київських вулиць) та М. Хрущов.



Е. Кунцевич. Родина. Глина. 1955



Невідомий скульптор. Родина. Іспанія. Ймовірно 1930-ті



Б. Микитенко. Фрагмент барельєфа до монумента Вічної слави в Черкасах. Бронза, граніт. 1977

У зв'язку з розпочатим будівництвом зруйнованих під час війни міст республіки активно розвивався жанр монументальної скульптури. Керівництво СРСР бажало встановлення в кожному населеному пункті країни пам'ятника Леніну й Сталіну, а вже потім радянським героям часів громадянської та вітчизняної воєн. У статтях та доповідях московські мистецтвознавці постійно нав'язують думку, що розвиток монументальної скульптури є продовженням геніального ленінського плану монументальної пропаганди на сучасному етапі. Вони переконують, що завдяки саме такому рішенню партії та уряду вулична скульптура досягає великої життєвої правди та історичної конкретики образу з внутрішньою характеристикою в реалістичній формі вираження[1]. Це було перше завдання усієї радянської скульптури. Друге – втілення в пластичних мистецтвах образу радянського патріота, що відстояв у жорстоких боях незалежність своєї Батьківщини. Саме це, на думку тогочасних критиків, мало хвилювати радянських скульпторів, де б останні не мешкали. Підтримці завдання щодо створення героїчного портрета в скульптурі сприяла постанова уряду про спорудження та встановлення на батьківщині бюстів двічі героїв Радянського Союзу й Героїв Соціалістичної Праці. Така акція му-

[1] Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического прошлого». *Вопросы литературы*. 1997. № 1. С. 27.

сила мати передусім виховну мету, адже погруддя встановлювали в різних куточках держави. Третє завдання було оприлюднене, але дещо відкладено в часі. Йшлося про розвиток станкової скульптури, яка мала розширити тематичний діапазон. Це передбачало створення багатофігурних композицій, рельєфів, горельєфів, музейних комплексів, парків слави. Третє завдання було найбільш об'ємним та найтривалішим за часом процесом. Практично всі завдання, поставлені партією й урядом перед українськими скульпторами, були виконані. Це стосувалося погруддя Сталіна та Лета у Львові (1949)[1]. 1963 року в Харкові, стратегічно важливому місті на кордоні з Росією, колишній столиці радянської України, у самому центрі навпроти славетного Держпрому встановлено монумент В. Леніну роботи М. Вронського, О. Олійника, О. Сидоренка. Це було своєрідною відповіддю-парафразом монументу Т. Шевченку авторства російського скульптора В. Манізера 1939 року. Ритм і конструкція п'єдесталів були дуже схожі між собою. Скульптурна група, виконана в монументі Шевченку з образів героїв його творів, перегукувалася зі скульптурною

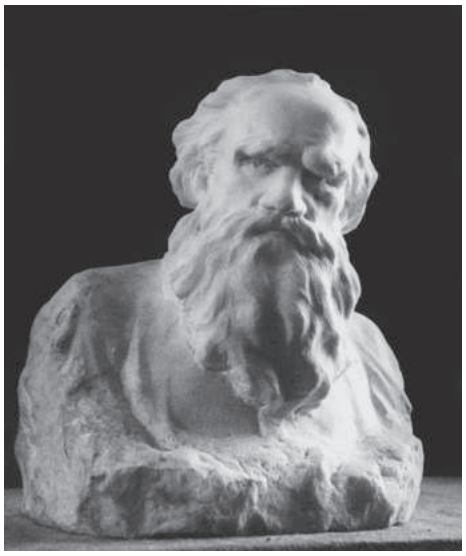


Б. Микитенко. Монтажники (рельєф). Оргскло. 1973

ніна, виконаних з бронзи, каменю, але наймасовішим залишався тонований гіпс. Такі погруддя обов'язково стояли в кожній школі, інституті, на заводах і в лікарнях, в шахтоуправліннях, в селищних радах, у в'язницях, в армійських підрозділах і практично в кожному місці, де працювали люди. Для виробництва бюстів були задіяні цілі скульптурні комбінати, де тисячами тиражували портрети керманичів різного розміру: від кабінетних настільних заввишки від 15–20 сантиметрів до півтора-двох метрів. Менше, ніж заплановано, було встановлено монументів Сталіну. Зате після його смерті в 1953 році кількість скульптур Леніна стрімко зросла. Починаючи з 1947 року, були встановлені монументи В. Леніну авторства московського скульптора С. Меркурова в Києві групою воїнів, робітників та селян у ленінському п'єдесталі. В ті часи не існувало жодного населеного пункту, де б не було встановлено монумента вождю світового пролетаріату. На початок 1970-х у великих містах було по декілька пам'ятників В. Леніну. Практично всі монументи Сталіну протягом двох наступних після його смерті років були знищені.

На кожних зборах Спілки художників обов'язково згадували постанови ЦК партії з ідеологічних питань, статті в партійній пресі, що стосувалися розвитку вітчизняного мистецтва.

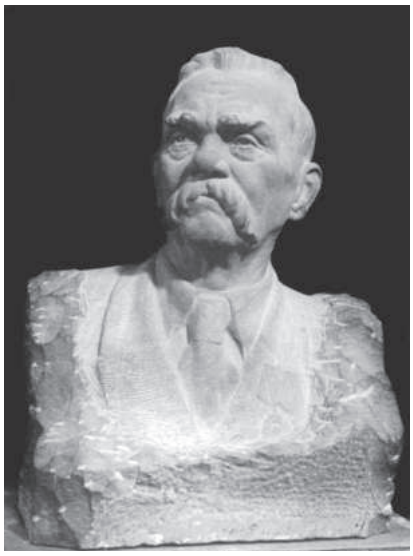
[1] Домогацкий В. О скульптуре. Теоретические работы: исследования, статьи, письма художника. Москва : Совет. художник, 1984. 368 с.



І. Андрійчук.
Л. Толстой, погруддя.
Мармур. 1955



І. Андрійчук.
Жіночий портрет.
Мармур. 1955



І. Андрійчук. Портрет старого арсенальця-коваля М. Піорка.
Піщаник. 1957

Кожен оприлюднений у газеті чи журналі матеріал нагадував про високі вимоги до пластичного мистецтва. Від митців вимагали правдиво та яскраво відображати нове життя народу, багатство духовного світу радянської людини – будівника комуністичного суспільства.

У прихованій моді став римський портрет. Скульптори, які мали можливість ознайомитися зі скульптурними роботами довоєнної Німеччини, вміло компілювали ворожі здобутки Арно Брекера, Фріца Клімша, Йозефа Торака, Йозефа Вакерле, Пауля Брониша, Артура Хоффмана, Георга Кольбе[1].

До когорти українських скульпторів запрошували й російських. Це, безумовно, політичний реверанс у бік Москви. Кількість скульпторів, які працювали в Україні, була достатньою. Але, як було зазначено раніше, на спорудження центрального монумента країни – пам'ятника Леніну в столиці – 1946-го року з Москви прибув С. Меркуров. Архітекторами такого державного замовлення стали С. Власов та В. Єлізаров. Статуя генерала І. Ватутіна теж була розроблена в Москві російським придворним скульптором Є. Вучетичем. Архітектором став Б. Бєлопольський. Монумент встановили на Печерську, поруч із Верховною Радою в 1948 році.

У Кадіївці 1947 року було встановлено пам'ятник партизанам роботи ворошиловоградських скульпторів В. Федченка, В. Мухіна та В. Агібалова. У Чернівцях роком раніше виріс монумент, виконаний архітектором В. Григором і скульптором Г. Петрашевич. У Львові швидкими темпами був споруджений «Пагорб Слави». Скульптурну розробку цього монумента здійснили М. Лисенко та М. Хворостецький, архітекторами стали А. Натальченко та І. Швецько-Вільський. А. Білостоцький та О. Супрун виконали погрудний пам'ятник І. Франку, який після незначних суперечок щодо місця його встановлення в Києві було урочисто відкрито 1956 року. Під впливом переможної війни суттєво змінилася дипломатія країни. Вперше за багато років були дозволені перші стосунки з українською еміграцією за кордоном. Скульптори А. Олійник, М. Вронський виконали для Канади скульптурний пам'ятник Т. Шевченку. Радянська преса кволо реагувала на подію, повсякчас згадуючи в публікаціях, що це статуя демократа-революціонера, поета-трибуна, який закликав народ боротися за своє визволення. Московський мистецтвознавець Н. Яворська, коментуючи відкриття закордонного пам'ятника, зазначала: «Глибоко досліджене життя і творчість Т. Шевченка та широко використане класичне надбання російської скульптури допомогло донести художникам свої замисли до глядача»[2].

[1] Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Москва : РИП–холдинг, 2012. 382 с.

[2] Изобразительное искусство Советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. С. 25.



В. Проскуров. Робітник заводу «Агрегатний» І. Проскуров. Гіпс, тон. 1973



В. Проскуров. Двічі Герой Радянського Союзу І. Бойко. Оргскло, тон. 1974



А. Гончар. Художник-оформлювач Н. Красна. Оргскло, тон. 1981

Московські критики пильно слідкували за розвитком мистецьких подій в Україні. На засіданні оргкомітету Московської спілки художників та сама Н. Яворська у звітній доповіді двічі згадувала українську скульптуру. Йшлося про скульптурну композиційну групу М. Лисенка «Партизанський рейд» (1945–1947). Цікава робота в оцінці столичного критика стала спірною за вирішенням композиційної групи, в якій перебільшена динаміка форми, що у свою чергу розбиває цілісність пластичного образу. Дістав схвальні відгуки за пластичну ясність мови та чіткий силует монумент Миколі Щорсу, який виконав М. Лисенко за участю М. Суходолова та В. Бородая. Його споруджено в Києві 1954 року. Пам'ятник Щорсу одразу було окреслено як вагомий внесок у радянську монументальну скульптуру. Це був один із найкращих кінних портретів цієї доби. Не української, а саме радянської. Тобто образ вітчизняного полководця увійшов до переліку кращих монументів СРСР. Скульптуру, виконану Лисенком, порівнювали з довоєнним твором Теннера – також кінною статуєю з іншим вершником – Климом Ворошиловим. Насправді пам'ятник має лише одну точку, звідки композиція стає виграшною, а саме – при русі вулицею від вокзалу нагору. Решта точок сумнівні, як і образ зображуваного[1].

Широкого розвитку в повоєнні роки набував український скульптурний портрет. Це легко пояснити, адже як у живописі, так і в скульптурі саме портретний жанр найбільш близький до втілення образу радянської людини – трудівника, колгоспника, військового, новатора виробництва. До того ж це й бажання критичного цеху – рупора правлячої верхівки культури СРСР – УРСР. Проблема створення портрета, що розкриває образ трударя, була найважливішою для скульптора повоєнного часу. Орієнтири політичного життя країни повоєнних років окреслилися до початку 1950-х. Кволий інтерес до портретної теми в Україні після війни, на наш погляд, можна пояснити небажанням авторів потрапити під з'ясування стосунків із владними структурами, якщо портретований виявиться ворогом народу чи неблагонадійним. Такі випадки траплялися не лише в скульптурі, а й в інших видах і жанрах зображального мистецтва. Загальновідомий факт, коли художник М. Хмелько декілька разів переписував портрети військових начальників у відомому живописному творі «За великий російський народ».

Нестабільна політична ситуація в державі спонукала скульпторів бути обережними. Замість постійного побажання мистецьких критиків створювати образи саме радянської людини-переможця, пластики намагалися обирати характерні обличчя зображуваних. У деяких випадках такі збіги обставин траплялися. Наприклад, портрет актора Бучми чи портрет академіка Булаковського роботи Ю. Фрідмана. Портретований

[1] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 351.



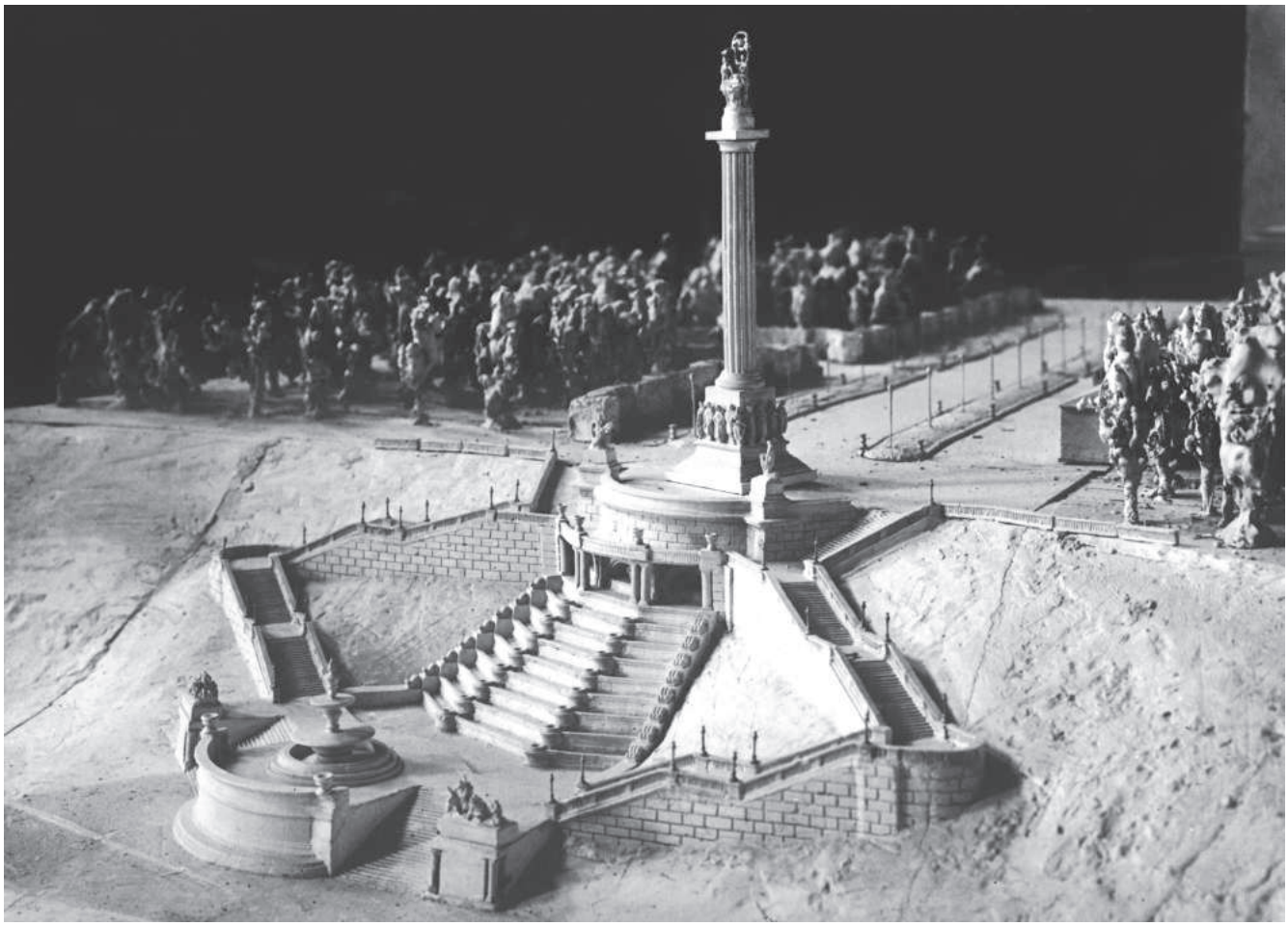
Я. Ражба. Проєкт пам'ятника Т. Г. Шевченку. Гіпс. 1930

у 1946 році Герой Соціалістичної Праці академік Микола Стражеско скульптором І. Шаповалом, звичайно, обраний не випадково. Персонаж перевірений, до влади лояльний. Щоправда, у портреті відомого лікаря жодним чином не промальовано риси радянської людини, як того вимагала художня рада. Портрет динамічний, безумовно, вдалий, мистецьким критикам він не сподобався, але й різкої критики не здобув. Аналогічна історія відбулася й з портретом академіка Б. Патона роботи Л. Муравіна[1]. Московські критики охарактеризували портрет як маловиразний, в якому бажання автора досягти психологічної виразності не виявилося, а перебільшена увага до індивідуальних рис портретованого не допомогла творцю. Портрет академіка В. Волгіна (1947) сподобався більше. Цей твір критики неодноразово згадували як переконливий. Насправді боротися з творами, на яких були зображені перші особи держави, навіть у московської критики не вистачало сили.

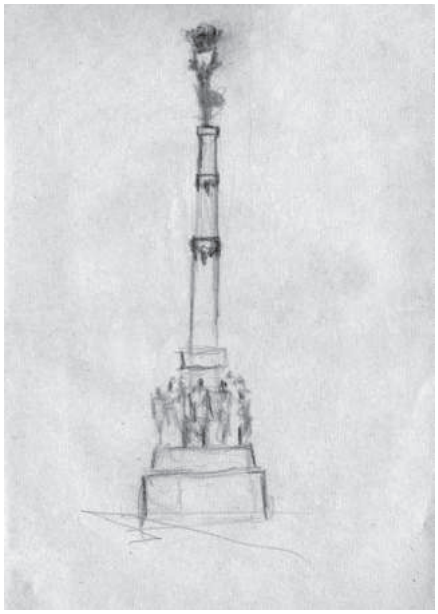
Творчість О. Ковальова радо сприймали виставкові комітети. Митець умів правильно обрати об'єкт, а манера виконання, запозичена з російської скульптурної школи XIX століття, влаштовувала всіх. Тому портрет Героя Соціалістичної Праці О. Хобти (1948) не лише сподобався, а й здобув похвалу. Це був в розумінні критики та керманичів гнітючий образ радянського героя з яскраво вираженими типовими рисами героїзму. Як і Виштак, і Стаханов, Хобта була «правильною» ланковою. Здобутки робітниці та чесність зображуваного залишалися нечесними. Проте на обговоренні художньої виставки мистецтвознавець (прізвище в стенограмі відсутнє) зазначав, що скульптор О. Ковальов не зупинився перед пошуком лише портретної схожості, а намагався зліпити живий образ ланкової. Індивідуальні риси портретованої допомогли розкрити її внутрішні якості та показати натуру сильної волі, зібрану, цілеспрямовану. Портрет зроблено з мармурової глиби, де дуже професійно використано кольорові відтінки. Здобувши високу оцінку за зроблений твір, О. Ковальов з успіхом почав виконувати скульптури в мармурі менших (кабінетних) форм. Протягом наступних двох років з'явилися портрети П. Чайковського, О. Пушкіна, М. Лисенка, В. Леніна. Останнього масово тиражували в гіпсових формах на скульптурних комбінатах країни через п'ять років. Художня якість портретів О. Ковальова цілком відповідала смакам мистецьких критиків, і на початку 1950-х років його намагалися зробити скульптурним лідером держави. Герої О. Ковальова – лише люди «гідні». У портреті наступного з них, у цьому разі Героя Соціалістичної Праці академіка В. Філатова, скульптор відкинув усе зайве. Він детально пропрацював зморшки в кутах очей. Цей прийом сподобався критикам, бо допоміг передати в образі вченого його напружену працю на благо держави. Так виник радянський парафраз теорії втілення типового в конкретне. Йшлося про те, що «типовий позитив радянського вченого поєднувався в образі з індивідуальними рисами портретованого»[2]. У листі до скульптора академік розчулено хвалив пластика за те, що останній зумів зобразити вченого в образі робітника під

[1] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 354.

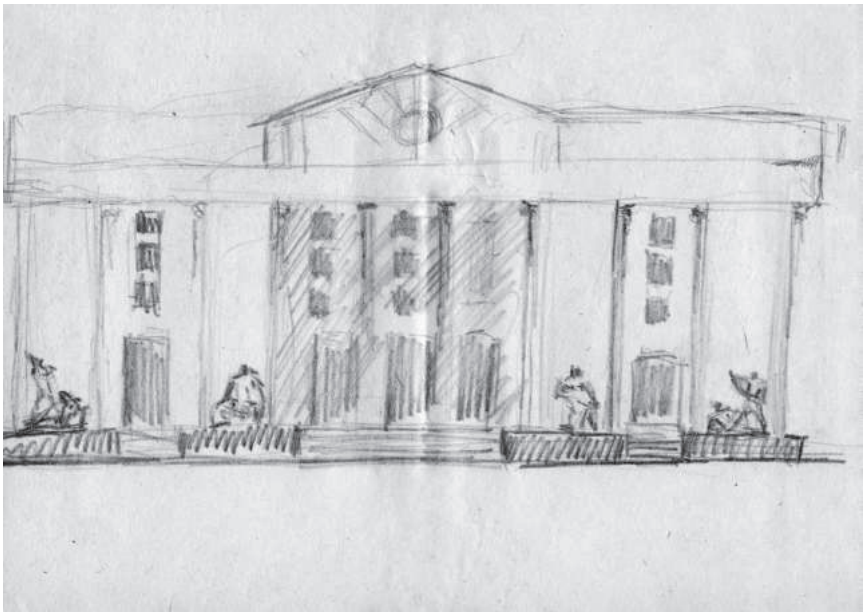
[2] Янко Д. Г. Творець краси (до 90-річчя від дня народження скульптора Олександра Ковальова). *Дніпро*. 2005. № 11/12. С. 118.



Макет монумента на честь 300-річчя Возз'єднання України з Росією.
Скульптор М. Лисенко. Архітектори Є. Катонін, І. Шемседінов, А. Добровольський. 1954



М. Лисенко. Ескіз колони
на честь 300-річчя Возз'єднання
України з Росією. 1954



М. Лисенко. Ескіз бічного фасаду будівлі Верховної Ради
з чотирма скульптурними групами.
1947



М. Вронський, А. Олійник, О. Скобліков.
Пам'ятник Т. Г. Шевченку. Оргскло. 1961

час перерви між операціями. (Треба пам'ятати, що державою у 1948–49 роках прокотилася хвиля арештів лікарів спочатку іудейської національності, а згодом і багатьох інших, з якими у такий спосіб зводили рахунки «колеги по цеху».)[1]. Театральний фарс у портреті відповідав духу часу.

Але не всім скульпторам дозволено було ліпити моделі, використовуючи образи представників вищих ешелонів влади. Скульпторам О. Олійнику та М. Вронському дістається замовлення на серію портретів робітників заводу імені Петровського. Два роки пластики мали стабільну роботу й практично гарантовані закупівлі своїх творів. Тандем Вронський–Олійник виникає не спонтанно. Скульптор Олійник залишався в окупації й прославився декількома дуже вдалими реалістичними портретними образами Адольфа Гітлера. Доля творів досі залишається невідомою, а доля виконавця – відома. Для підтвердження лояльності до радянської влади він надалі ліпить суто «правильні» образи. Щоправда, перші портрети робітників заводу імені Петровського потерпали від критики, яка, однак, була достатньо м'яка, навіть надумана. Скульпторам закидали занадто зосереджену точність у передачі образу. Котрийсь із робітників був зображений дуже реалістично задля досягнення психологічної виразності. Певно, йшлося про фактурну, дуже талановито зроблену схожість твору та моделі. Без підпису, що ця людина – заводський працівник, його можна було б сплутати з представником інших непопулярних для оприлюднення постатей тих часів – в'язнів ГУЛАГів. Обличчя робітника І. Барласа було занадто худим, на погляд критика. Насправді робота була дуже вдалою, а образ – чесним і життєвим. Але гратися з критичною думкою в кінці 1940-х – на початку 1950-х років, зважаючи на минуле одного зі скульпторів, було надто ризиковано. Наступний портрет робітника Ф. Трофимова був безфактурним, але здобув оцінку одухотвореного молодого трударя. О. Олійник активно працював над галереєю портретів сучасників. І наступним героєм став не просто робітник заводу, а знатний сталевар Іван Невчас (1949–1950). Скульптору, врешті, набридли трафаретні створення портретів-бюстів, і він спромігся зобразити сталевара в русі – за роботою коло мартенівської печі. Темпераментна ліпнина підсилювала активну дію й створювала напругу. Наступним портретованим став Герой Соціалістичної Праці Л. Водолага (1951). Це омріяний для кожного скульптора тієї пори персонаж. Водолага – голова колгоспу імені Чапаєва на Полтавщині. У цьому портреті скульптор передав риси поетичного образу колгоспника, невтомного трударя. Твір майстерний, він був оприлюднений на сторінках газет та журналів. Від портретів митець потроху перейшов до скульптурних груп. Це стало наступним етапом професійної та комерційної складової частини

[1] Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. С. 77.

скульптора. «Ходок у Леніна» – безпрограшна з усіх боків композиція, яку вже можна було робити О. Олійнику. Твір завершено 1951 року. Його експонували на черговій художній виставці. Це була сходинка скульптора до великої монументальної роботи.

До знакових портретів пори слід віднести «Портрет партизанки» (1951) роботи скульптора О. Супрун. Жіночих героїчних образів як в українській, так і в російській та німецькій скульптурі було виконано небагато. Тому образ партизанки і глядачеві, і критикам сподобався. Робота була вдалою, а образ жінки, що стала на захист вітчизни, був індивідуальний, а не на військову тематику, як переважна більшість пропонованих скульптур і скульптурних груп[1]. Критика п'ятдесятих років наполегливо розмежовувала портрет-бюст і портрет-статую. З негативного боку розглядали портрет Лесі Українки (1947) роботи Л. Муравіна. Автору закидали суб'єктивне ставлення до зображення поетеси, а насправді критикам не сподобалося інше. По-перше, образ дореволюційної, декадентської персони був не на часі, а по-друге, соціалістично-реалістичний метод без додаткового коментаря в цьому разі не спрацьовував. Запозичення іншої методології могло бути розцінено по-різному. Тому жіночий образ краще було брати з навколишньої дійсності – робітниця, колгоспниця, партизанка, ланкова. Наступного 1948 року Л. Муравін намагався виправдатися, зліпивши портрет академіка Б. Патона. Але мистецьким критикам твір не сподобався. Як і портрет Героя Соціалістичної Праці І. Дубковецького роботи І. Шаповала (1948). Митця врятував персонаж зображуваного. Здіймати галас навколо Героя мистецькі критики побоялися. Такої самої долі й такої оцінки набув портрет-бюст Т. Шевченка (1945) та статуя (1947) роботи М. Лисенка. Обидві роботи вдалі, професійно виконані, але зроблені не в дусі часу. Монументальний довоєнний бум уже пройшов, а для творів до святкування 150-річного ювілею ще не настав час. Ситуація змінилася дуже швидко, але трактування образу бунтаря-демократа в наступні роки було сильно підлаковано й дістало чіткі роз'яснення для виконання. Твір І. Гончара 1950-го року відповідав усім нормам і потребам. У портреті критика одразу побачила образ поета-бунтаря, а в суворому обличчі – непохитність. Вдалий образ Кобзаря буде рекомендовано до втілення у велику монументальну скульптуру. І. Гончар активно працював і 1951 року зробив проєкт пам'ятника «Молодий Горький» та історичну композицію «Переяславська Рада», але обидві роботи не було закінчено. Дослідник радянської скульптури кандидат мистецтвознавства Людмила Лисенко напрочуд вдало охарактеризувала видозміни в українському портреті досліджуваної доби: «…серед жорстких нормативів заідеологізованої творчості митці знаходили "пом'якшені" варіанти, як у випадку з використанням досвіду т. з. "домашнього портрета" XIX ст., більш розкутого в засобах вираження авторської думки порівняно з офіційним мистецтвом. Такими є психологічні портрети, які доводять, що дійсну глибину образів спроможні втілити лише найбільш обдаровані пластики – І. Севера "І. Франко" (1947), "Портрет В. Стефаника" (1949); М. Лисенко "Портрет народного художника СРСР В. І. Касіяна" (1958), "Іван Франко" (1959); Л. Муравін "Леся Українка" (1947); П. Мовчун "В. Г. Белінський" (1951); І. Зноба "Т. Шевченко на засланні" (1959); І. Воропай "М. П. Мусоргський" (1957). Подібна тенденція проглядається і в творі Є. Дзиндри "Портрет композитора М. Леонтовича" (1960), в експресивних психологічних портретах О. Архипенка тощо»[2]. Ані радянський пафос, ані радянська обов'язкова до виконання героїка не перетворили український портрет 1940–1960-х на ідейну копію виступів комуністичних лідерів й очільників Спілки художників. Протягом другої половини 1950-х з'явилися цікаві академічні портрети. Це портрети Івана Франка роботи скульптора І. Севери; І. Плещинського та М. Заньковецької роботи М. Гельмана; Я. Галана роботи Я. Чайки; львівської робітниці М. Когут, метробудівця В. Грищенка скульптора Є. Жовнірського; передовика виробництва Є. Клищенка скульптора П. Бондаря; лікаря О. Яхонтової скульптора Г. Масальського. Розуміючи сьогодні, що довгі назви з урахуванням професій – метробудівець, лікар, колгоспниця, робітник, передовик виробництва – були обов'язковим атрибутом для потрапляння твору на художню виставку, можемо зробити висновок, що мистецька якість портретів практично завжди була високою. Навіть «…псевдоміфологічний образ втілювався не лише узагальненим моделюванням, як у творчій манері Я. Чайки, але також реалістичним і на-

[1] Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. С. 226–225.

[2] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 384.

туралістичним формотворенням – І. Зноби "В. І. Ленін"; О. Олійника "Ходак у В. І. Леніна" (1951); Г. Петрашевич "Бюст Й. В. Сталіна у молоді роки" і "Сталін у підпіллі" (1949); М. Лисенка "Сталін – стратег" (1949); П. Вінярського "Й. В. Сталін"; В. Савченка "Бюст Й. В. Сталіна" та ін."[1]

Цілком у дусі часу став і портрет В. Бєлінського (1950) скульптора-початківця П. Мовчуна. Твір здобув високу похвалу за вдало передану цілеспрямованість великого російського критика та публіциста. Вже в 1951 році портрет було трансформовано в статую. Через рік П. Мовчун виконав бюст М. Салтикова-Щедріна. І знову був успіх. Молоді скульптори



В. Гуєцький. Родина. Вапняк. 1969

правильно зрозуміли політику партії. Їхніми героями впродовж наступних років ставали Чернишевський (скульптор Г. Гутман, 1951), Лев Толстой (Г. Новокрещенова, 1950; І. Андрійчук, 1955).

Після співавторства з корифеєм української пластики М. Лисенком потужно заявив про себе талановитий скульптор В. Бородай. Він пройшов фронт, горів у танку і мав своє бачення стосовно багатьох життєвих і творчих питань. 1957 року він виконав дві композиції – «Вирушали комсомольці» і «Земле моя». У наступні 1960-ті роки творчість В. Бородая стала ще більш самостійною, але вірність академічним традиціям завжди залишалася першочерговою. Василь Захарович досягнув високих вершин у культурному полі країни і вже з кінця 1960-х став головою Національної спілки художників України, і саме тоді – ректором Київського художнього інституту. Він був автором багатьох принципово радянських монументів і увійшов в історію Спілки як демократичний керівник[2].

В історичному портреті працював І. Зноба. 1948 року він виконав скульптуру «В. І. Ленін в кріслі». Такий твір не міг не сподобатися владі. Скульптора хвалили за демократичність образу, виконаного з теплотою та задушевністю. Посаджений у крісло вождь наче розмовляє з кимось. Під співрозмовником можна дофантазувати будь-кого. Реально твір вийшов оригінальний і став першим кроком у післявоєнній кар'єрі автора до вищих мистецьких та соціальних рівнів. Відданість партії, уряду та Спілці художників І. Зноби дозволила стартувати у вітчизняних скульптурних перегонах його сину Валентину Знобі, попри перебування останнього на окупованій фашистами зоні. До жанру історичного портрета звертаються Г. Новокрещенова, яка створила портрет Льва Толстого, М. Декерменджі – статую В. Леніна, Г. Гутман – статую юного Чернишевського. Ідучи батьківською стежкою, молодий скульптор В. Зноба виконав композицію «Ленін в роки "Іскри"». (1953) та «Кобзар Вересай» (1954). Обидві роботи пройшли художні ради, що було безумовним успіхом у щільному колі конкурентів.

Львівські скульптори Н. Рябінін та В. Сколоздра, які працювали разом, у 1951 році закінчили скульптуру Олекси Довбуша, образ якого не був схвалений місцевим начальством. На допомогу прийшли московські критики В. Курильцева, Н. Яворська. Образ бунтаря їм сподобався, хоча й був занадто прогресивний, а аналогії, пов'язані з його подвигами, могли бути недоречними в краї, де досі існував визвольний рух. Московські критики запропонували версію, що, мовляв, в історії мистецтва звернення до національних героїв є

[1] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 385.

[2] Скульптор Василь Захарович Бородай [Електронний ресурс]. URL: http://borodai.kiev.ua/biografiya. (дата звернення: 17.06.2017).



В. Гуєцький. Стихія. Склоцемент, тон. 1968

нормою. Як приклад згадали портрет Івана Грозного, виконаний у живописі І. Рєпіним, та М. Антокольського, виконаний у скульптурі.

У 1954 році зображальне мистецтво радянської України, зрозуміло, готувалося до національного свята (300-ліття Переяславської Ради) новими творами. Скульптори також долучилися до державної програми, але, на відміну від живописців, зовсім не активно. Увага була прикута до образу Богдана Хмельницького. Над його портретом одночасно почали працювати А. Білостоцький, О. Ковальов, О. Супрун, І. Якунін і багато інших пластиків України. Найближчою до запропонованої теми стала скульптурна група «Перед боєм» роботи А. Білостоцького та О. Супрун (1954). Зображено три вершники на конях – Богдан Хмельницький, Максим Кривоніс та Іван Богун. Кожна фігура виліплена добротно й достатньо правдиво. Реалістично зображені коні. Три вершники створюють композиційне коло, яке можна прочитати з усіх точок. Але цей твір залишився поза увагою. Зате інша скульптурна композиція «Дружба народів» (1954) роботи О. Супрун привернула увагу й мала достатньо широкий розголос у пресі. Того ж 1954-го року І. Кавалерідзе до ювілейної виставки підготував скульптуру «Богдан Хмельницький посилає кобзарів до сіл». Багатофігурна композиція була професійно вдало закомпонована. Глибокі психологічні образи взаємодіяли між собою. Але до скульптора було тоді досить обережне ставлення, яке навіть не змінили створені двома роками раніше твори «Ленін і Горький», «Толстой та Шаляпін», «Горький та Шаляпін». Усі названі композиції професійно виконані, але схвальних оцінок не дістали, а група «Горький та Шаляпін» ще й наразилася на кволу критику, де автору пригадали його кубістичне, конструктивістське минуле, на цей раз промовчавши про роки окупації.

1954 рік був урожайний на мистецькі події. Крім помпезної виставки до 300-річчя «возз'єднання», у вересні проходить XII Всеукраїнська виставка, де скульптурний відділ був представлений широко. На цьому форумі дебютував молодий київський скульптор В. Селібер. Він показав твір «Сніжок», де було зображено маленьку дівчинку, яка ліпить снігову кульку. Весела, юнацька, життєрадісна робота. Талановитий молодий скульптор уже привернув увагу до своєї творчості дипломною роботою «Колгоспниця» (1953). Схожа за темою і скульптура Г. Миронової «Дівчинка з голубами» (1953) та жанрова



В. Протас. Пікассо. Солі, шамот. 1986

композиція А. Білостоцького «Родина» (1952–1953). Твір з такою ж назвою зробить скульптор Е. Кунцевич (1955). На скульптурному небосхилі з'явилася нова фігура – скульптор із Закарпаття, що переважно створював свої роботи в дереві – В. Свида. Головний герой творів закарпатця – гуцульський народ і партизанський рух. Друга тема була провідною упродовж життя скульптора й принесла йому чимало користі.

1957 року молода художниця-пластик Галина Кальченко дебютувала своїм твором «Жіночий портрет». Вона була ученицею М. Лисенка, їй судилося згодом стати очільницею Спілки художників України. «Вихована на кращих традиціях реалістичного мистецтва, Кальченко у своїй творчості послідовно додержується його основних принципів» – так писав мистецтвознавець І. Верба в книзі, що побачила світ у видавництві «Мистецтво» 1969 року й доповнила серію «Художники радянської України»[1].

Кар'єра Г. Кальченко була блискавичною. 1960-го року за її проєктом в селі Геронімівці на Черкащині встановили погруддя Героя Соціалістичної Праці Г. Буркацької. У 1965–1966 в Києві з'явиться пам'ятник «видатній» радянській письменниці й громадській діячці Ванді Василевській – дружині першого письменника країни, улюбленця партії та уряду О. Корнійчука. 1964 року за видатні заслуги в розвитку українського радянського мистецтва Г. Кальченко було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР, а у 1967 році – народного художника Української РСР. Герої скульпторки межі 1950–1960-х років завжди були «правильні», з народу. Наприклад, «Солістка київської опери Бела Руденко» (1958), «Портрет Героя Соціалістичної Праці Надії Заглади» (1962), «Костянтин Данкевич» (1963), «Георгій Майборода» (1963). Здобувши визнання комуністичних лідерів держави й обійнявши високі посади в Спілці художників, Г. Кальченко дозволила собі обирати моделі, що будуть цікаві їй і не завжди підтримані членами художніх рад, у складі яких вона була практично постійно. Сила влади примусила останніх позитивно голосувати за кожен твір, що виставляла очільниця. Насправді кожна робота Кальченко завжди була досконалою. Як приклад можна згадати скульптури 1960-х років «Леся Українка», «Марія Приймаченко», «Ольга Кобилянська», «Скульптор Еліус Фрідман», «Іван Кавалерідзе», «Тетяна Яблонська». Перебуваючи на керівних посадах, Галина Кальченко завжди намагалася допомагати митцям. Вона увійшла в історію Спілки художників людиною гідною й талановитою. Це був унікальний випадок, коли партійна належність і необмежені можливості не зіпсували талановитого митця.

1950-ті роки в роботах вітчизняних пластиків вирізняються більшою увагою до сюжетної скульптури. Вона надавала можливості повніше відобразити навколишню дійсність і, звичайно, розширювала межі гонорару. Можливо, першим твором сюжетної української скульптури стала композиція М. Гельмана «Червонодонці» (1945). Це зображення тематичної групи, яка мала символізувати подвиги героїв у війні. Другий варіант був зроблений у 1947 році[2]. Сьогодні важко дати правильну характеристику твору й прослідкувати бажання автора. Обидві групи були виліплені професійно, але бажаного результату, окрім театральної постановки, не вийшло. Практично така ж доля спіткала й тематичну групу «Молодогвардійці» (1951), виконану В. Мухіним, В. Агібаловим,

[1] Галина Кальченко : [альбом] / упоряд. І. І. Верба. Київ : Мистецтво, 1969. С. 6.

[2] Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с. : іл.

В. Федченком. Тут також присутня театральна дія, але вже більш вдало, професійно запозичена. Багатофігурна скульптура пластична й грамотно закомпонована. Щоправда, обличчя зображених трактовані практично однаково. Але це може бути плюсом в оцінюванні твору, адже художники намагалися досягти тут єдності народної. Певно, що досягли. Обличчя сприймаються монолітом, і цілком можливо, що наявність індивідуальних рис суперечила б авторському задуму.

Середину й кінець 1950-х в українській скульптурі можна охарактеризувати доволі міцним тиском на зображальне мистецтво взагалі й скульптуру зокрема. Художнику повсякчас нагадували, що радянська культура національна за формою й соціалістична за змістом, а мистецтво мусило виховувати в радянських людей почуття прекрасного, любов до Батьківщини та впевненість у перемозі комунізму. Реакцією на такий потужний пресинг став відхід переважної частини пластиків від тотальних тем. Критики одразу такий рятівний метод охарактеризували терміном «дрібнотем'я», хоча насправді звернення до сцен з навколишнього життя врятувало тоді не одну голову. Крім згадуваних вище, слід додати композиції М. Барінової «Заноза», «Накупався», «Напустував» (1954–55), В. Шатух «Доброго ранку» (1957), П. Василенка «Буквар» (1964), «Студентка Галя» (1961), Е. Миська «Ліда» (1956), «Студентка» (1957), В. Бородая «Мовчання» (1961–1964), В. Вінайкіна «Юнь» (1957), В. Клокова «Ланкова» (1957), «Перед стартом», В. Полоник «У забої» (1956), В. Селібера «Телятниця» (1959).

Великий розмах будівництва 1950-х, аж до хрущовської постанови «Про архітектурні надмірності», новоствореним скульптурним комбінатам давав гарантовану роботу, приносив українським скульпторам великі грошові замовлення. Поле діяльності для застосування монументальної, станкової та декоративної скульптури, яку використовували для оздоблення фасадів та інтер'єрів щойно збудованих будинків, було вражаючим. Зі скульптурних зразків знімали форму й тиражували в сотнях примірників на всій території республіки. Додалося замовлень під час оформлення павільйону УРСР на Всесоюзній сільськогосподарській виставці в Москві та аналогічній ВДПД (Виставка досягнень передового досвіду) у Києві. Багато скульптурних груп оздобили вокзали, відреставровані після руйнації під час воєнних дій на території України. Йдеться про вокзали Києва, Харкова, Полтави, Донецька, Одеси. Показовим на всю країну став центральний кінотеатр столиці «Київ». Численні погрудні портрети героїв, фігури спортсменів, піонерів, робітників, сталеварів, доярок були відлиті в гіпсі й розтиражовані тисячними екземплярами. Такі безіменні скульптури оздоблювали піонерські табори, парки великих міст, маленьких містечок та сіл держави. Заідеологізованість скульптурного цеху межувала з психічною хворобою. Але переважна частина скульпторів це сприймала схвально, адже гонорари проти заробітків навколо були астрономічними.

Показовою з цього погляду є історія життя та творчості відомого українського пластика Івана Макогона. Він перед війною закінчив Харківський художній інститут, клас монументально-станкового живопису й здобув звання художника. Протягом усього терміну навчання в інституті І. Макогон вчився скульптури під керівництвом професора І. Севери. Далі доля митця склалася в дусі радянського щасливого кіно довоєнної доби. Закінчивши інститут, як комсомолець, І. Макогон був мобілізований на



А. Забой. Стара, зовсім стара баба.
Гіпс, розпис. 1968



А. Шилімов. Портрет Черняховського

«культроботу» на Донбас, де спочатку працював керівником гуртків зображального мистецтва, а згодом викладачем у Горлівському робітфаці мистецтв. Ця акція партійно-художньої освіти мала кодову назву «Призов "300"». Кандидатури відбирали (мобілізували) безпосередньо представники ЦК КП(б)У. 1933-го року І. Макогон потрапив до призову в робітничо-селянську Червону армію. Усе подальше життя майстра йшло під диктування тоталітарної моралі новонародженого радянського суспільства. Державі потрібні були молоді талановиті кадри, які працювали в тилу й на фронті. Поняття «фронт» стало загальним, війна неминучою. У такій ситуації важливо було виховати особливих людей. Це – політруки. Їх готували заздалегідь, випробовуючи на складних ланках ідеологічного ланцюга.

Художник був уже не вільний від державної опіки, тому жити на власний розсуд не міг. У потрібний час його висмикували з налагодженого цивільного мистецького життя, і митець ставав військовим. Разом з тим матеріальне забезпечення стимулювало життя художника. У нього весь час були державні замовлення. Короткострокові (від року до трьох) військові курси (не плутати зі строковою службою у війську) пройшли чимало митців. «З перших днів війни А. Я. Футерман був на фронті. Тут йому стало у пригоді навчання протягом 1933–1934 років на короткострокових курсах Червоної армії», – писав у вступній статті до каталогу А. Я. Футермана Р. Звиняцьковський. Така модель співпраці державних органів (спочатку Червоної армії, а пізніше Комітету державної безпеки) з митцем у післявоєнному середовищі була нормою. Наступні покоління «служителів» від мистецтва співпрацювали з КДБ переважно після скоєних злочинів. Здебільшого це трапиться з тими, хто залишався на окупованій території, співпрацював з окупаційною владою чи служив у німецькому війську під час війни. Митець потрапляв під розробку і після першого доносу на все життя залишався інформатором. Доволі часто ці люди були не лише донощиками, але й виступали в ролі провокаторів, виконуючи завдання комітету. Зазвичай розпрацьовували національно-патріотичну тему. Понад тридцять осіб за таку роботу щомісячно одержували гроші. Матеріали такої «співпраці» містяться в архівах СБУ та ФСБ в Росії, вони будуть розсекречені після п'ятдесяти років від дня першого документа в кожній індивідуальній справі.

З 1934 до початку війни Іван Макогон працював багато й напрочуд плідно. Для штабу Київського військового округу 1934 року він створив портрет В. Леніна, у наступній фазі власноруч вибиваючи його в білому мармурі. Підставка виконана в чорному полірованому лабрадориті. Поєднання двох протилежних локальних кольорів в образі вождя було досить небезпечним експериментом. Цього ж року майстер закінчив іще студентську композицію «Голова дівчини» (або «Мрія»), також вибиваючи її в італійському мармурі. Роботу було експоновано на республіканській художній виставці 1936 р. На жаль, про твір можемо судити лише з фотографії тих років, адже оригінал не зберігся. Поєднуючи реалістично виліплене обличчя юної красуні з детально пропрацьованими ідеальними губами, носом і заплющеними очима, І. Макогон вдався до цілком роденівського прийому, зобразивши волосся лише контурно, схематично. Твір експонували в Українському музеї зображального мистецтва, він був утрачений під час окупації. Є недоведена версія, що композицію «Мрія» відібрали німецькі мистецтвознавці як один із найкращих зразків колекції й вивезли разом з іншими творами. Після війни її слід загубився.

Слова «фронт» і «фронтові малюнки» до лексикону І. Макогона увійшли набагато рані-

ше, ніж для великої кількості славних українських художників, які боронили батьківщину. 1940 року митець показав фронтовий альбом-замальовки на груповій виставці разом з К. Єлевою та С. Григор'євим. Війна застала скульптора за роботою над новим Шевченковим образом, якого він так і не створив. Перші дні війни Іван Макогон малював плакати, як згадував пізніше, «типу вікон РОСТу», брав участь в евакуації колгоспів з Барвінківського району, а вже в жовтні його мобілізували до Червоної армії. Іще до війни вивчений сапер одразу потрапив у саперний батальйон і брав участь у важких боях під рідним Ізюмом, де, вижившим після страшного двобою, подав заяву до кандидатів у члени КПРС. Пізніше були кровопролитні бої під Ростовом, Сальском на Північному Кавказі. 1944-го митця направили до студії Грекова до Москви, але доля воїна його не покинула. Маючи можливість не брати безпосередньої участі у військових діях, він виїхав на фронти війни і став учасником боїв за Тернопіль, Львів, Ярослав. Ясько-Кишинівська битва, як одна з найкривавіших боєнь Другої світової війни, справила на художника особливе враження кількістю загиблих товаришів і недругів. «Эти впечатления послужили мне для первых моих композиций "Переправа" и "Истребитель танков". В 1945 г. я был в поверженном Берлине на месте заключительных боев нашей армии. После этого я выставил композиции "Знамя Победы", а уже в 1948 г. я выставил большую статую "Народный мститель", которая была принята, но признана ошибочной в решении художественного образа» *(з автобіографії І. Макогона, написаної власноруч)*. На наш погляд, чотири вищезгадані твори є найсильнішими зі створених образів в емоційній силі переданих почуттів. Цілком зрозуміло, чому саме ці композиції гостро критикували тогочасні глядачі та критики. Скульптору вдалося показати на емоційному й підсвідомому рівні будні тяжкої військової роботи. Безпафосні й без жодної фальші образи відкидали благополучний стереотип воїна-переможця. «Знищувач танків» – це портрет самогубця, який зараз загине за чужу ідею. Моторошний образ воїна, що йде на смерть. У «Переправі» скульптор звертається до практично забороненого в радянському мистецтві прийому, який вдало використовували корифеї нацистської скульптури Хубер Нетцлер, Арно Брекер, Йозеф Маєрль, Фріц Келле, Роберт Штиллер, Адольф Вампер, а саме – зображення оголеного чоловічого тіла. Власне, у скульптурній історії цього твору все абсолютно достовірно, оскільки художник змалював реальний факт із життя, що повністю відповідає доктрині та канону соціалістичного реалізму. Ба більше, це не вигаданий, а історичний факт, що відбувся в житті І. Макогона, про який він згадував в автобіографії: «Во время поездок на фронт мною было выполнено много рисунков, несколько эскизов в глине и несколько портретных этюдов в глине». Факт форсування ріки оголеними воїнами не фантазія митця, а реальна дійсність. Герой був зображений правдиво, але не так, як того вимагала навколишня післявоєнна



А. Шилімов. Молодогвардійці

дійсність. Наступний твір, що був розкритикований художньою радою, мав назву «Народний месник». Можливо, від ще гострішої критики митця врятувало те, що він був членом славнозвісної студії імені М. Грекова. У перший післявоєнний рік І. Макогон дозволив собі зобразити напівоголеного героя з міцною статурою, зовсім не схожого на втілюваний у живописі, кіно та літературі образ партизана в куфайці, виснаженого й нещасного. Тим паче, що любов до міцного тіла в комуністичних керманичів зникла одразу після переможного салюту. Дивно, але талановитий скульптор не потрапив цього разу в офіційну доктрину, хоча повністю її підтримував і був стовідсотково радянською людиною. У запалі фронтових перемог він захоплювався реально правдивими образами, забувши, що від митця тієї пори чекали зовсім іншого. Реабілітацією став його твір «Велика дружба. Ленін і Сталін» (1948), який закупив Музей Радянської армії в Москві.



Є. Прокопов. Пам'яті Амедео Модільяні. Бронза. 1983

З маловідомих робіт тих років збереглися світлини портрета Героя Радянського Союзу, генерал-полковника – «Товариш Чибісов М. Є.» (1946). Це нетонований гіпс. Намагаючись відтворити зовнішню схожість портретованого, І. Макогон занурився в його внутрішній світ, і замість суворого полководця народився філософ, що страждає. Можна домислити, що непокоїться воєначальник через жахливу кількість безневинно загублених людських душ, переважно молодих, від наказів, який останній мусив давати чи підписувати під час Другої світової війни. Цей твір пролежав у майстерні двадцять років і був оприлюднений лише 1964-го на виставці «20 років визволення Радянської України». 1948-го І. Макогон створив «Портрет художника Павла Глоби» (тонований гіпс). Ця робота брала участь у Московській виставці скульпторів, але позитивних відгуків не здобула. Тут скульптор звертався до улюбленого до війни творчого прийому, залишаючи в портреті сліди від пальця і не закінчуючи в детальній проробці деталі обличчя. Замість неминучої патетики радянського художника народився образ зневіреного, знедоленого й сумного творця. Образ сильний та емоційний, але такий, що явно був не на часі. Упродовж 1951–1952 рр. Макогон створює дві кінні фігури – «Маршал Ворошилов» та «Маршал Василевський приймає парад». Другу скульптуру готував спеціально до Всесоюзної художньої виставки. Та, попри всі намагання скульптора зробити образ героя-надлюдини, другий маршал вийшов людяний і лагідний. Певно, він був правдивий, але це дуже не сподобалося журі. «К сожалению, жюри не заметило моих успехов, которые я добился в своей композиции, и работа не участвует в экспозиции выставки 1952. Это с одной стороны огорчает меня, а с другой стороны нацеливает меня на еще больший труд по овладению более высоким мастер-

ством и более глубокими знаниями» *(з автобіографії)*. Це була остання помилка майстра. Майстра, якого, як багатьох, неодноразово підводила не політична короткозорість, а саме талант. Намагаючись робити правильно, він робив чесно, що було принципово проти правил і було не потрібно чиновникам від мистецтва. Бездоганна радянська біографія не давала жодної змоги критикам «вкусити» скульптора, разом з тим і жодних нагород не передбачалося. 1953-го, за кілька місяців до смерті Сталіна, у Макогона відбулася доленосна розмова з лауреатом Сталінської премії, народним художником РСФСР, членом-кореспондентом Академії мистецтв СРСР Євгеном Вучетичем – вихідцем з України. Треба розуміти, що старший товариш пояснив молодшому колезі правильність поведінки і дав характеристику-індульгенцію, де написав: «Иван Васильевич Макогон, будучи вполне политически грамотным человеком, систематически совершенствуется, работая над своим идейным и профессиональным ростом». Від романтики перших повоєнних років нічого не залишилося. Бездоганною була майстерність, проте вже суха й безкомпромісна. Натомість виконаний на офіційне замовлення портрет двічі Героя Соціалістичної Праці товаришки С. Виштак, що встановили того ж 1957 року на батьківщині героїні в селі Лосятин Гребінківського району Київської області, став зразком радянського парадного жіночого портрета. Сільську героїню-ланкову, задля подвигу якої працювала ціла ланка, приписуючи їй одній небувалі досягнення в рекордних цифрах, Іван Макогон зобразив відповідно до всіх вимог соціалістичного реалізму. П'єдестал, спроєктований архітектором М. Катерногою, підняв вправно виліплену героїню вище від натовпу. Так митець став співучасником творення великого брехливого міфу про надлюдину, міфу, що починався в парі з німецькими образами А. Брекера, Й. Торрака, російськими творами В. Мухіної ще до війни й залишився з новою мораллю оспівування вигаданих, неіснуючих подій – казок, що виховуватимуть радянську людину аж до самої перебудови. Наступні образи маестро були суто радянськими. Рельєф оформлення павільйону «Тваринництво» на виставці передового досвіду народного господарства Української РСР – «Свинарка», «Чабан», «Телятниця». Портретом Героя Соціалістичної Праці шахтаря Івана Побоки (1959) закінчився «довідлиговий» період творчості. Події 1960-х принесли митцеві визнання художньої критики, викладацьку посаду в КДХІ. Творчість майстра також не зупинилася. У співавторстві з С. Кириченком, Б. Довганем, В. Луцаком, Н. Клейн І. Макогон зробив багатометрову (5,3) композицію «Хліб-сіль». Це було тодішнє ноу-хау в зображальному мистецтві, а саме – бетон з кольоровим камінням та смальтою. Твір і сьогодні цілком сучасний і такий, що точно відбивав дух радості на початку недовгої «відлиги»[1].



Є. Прокопов. Леда і лебідь.
Бронза, патина, зелений мармур. 1985

Отже, можна констатувати, що від другої половини 30-х рр. XX ст. в українській радянській скульптурі остаточно сформувався напрям легального розвитку. Попри заборони, українські пластики зверталися і до класичного портрета (щоправда, з новими соціалістичними назвами), і до жанрових багатофігурних композицій. Жорстока боротьба з формалізмом не зламала українських скульпторів, які здебільшого зберегли творчий потенціал, що проявився в роботах наступних 1960–1970-х.

[1] Роготченко О. Скульптор Іван Макогон. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 323–331.



Т. Шехалієв. Портрет мистецтвознавця З. Стрелової. Полотно, олія. 1958

УДАВАНИЙ ТА РЕАЛЬНИЙ ПЕРСОНАЖ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДІЙСНОСТІ В ЖИВОПИСІ



В. Сабін. Й. Сталін і М. Хрущов. Полотно, олія. 1939

З другої половини 1920 – початку 1930-х український живопис, як й інші види пластичних мистецтв, опинився на межі, коли здобутки та надбання нереалістичного характеру вже були зовсім не небезпечними для авторів. Напередодні культура України як ланка мистецького ланцюга європейської частини була під тим самим впливом, що й в інших розвинених у мистецькому сенсі країнах. Ця схожість підтримувалася зв'язками з виставковою діяльністю Франції, Німеччини, Австрії, Румунії, Росії, Чехії, Польщі, а також поїздками митців (переважно Західної України до Нового Світу – Канади та Сполучених Штатів Америки). Подекуди українські митці згаданої пори досягли не просто європейських, а й світових вершин. У цьому контексті слід назвати Є. Агафонова, В Максимовича, М. Жука, В. Бурлюка, А. Маневича, К. Піскорського, Ф. Кричевського, К. Малевича, В. Баранова, О. Мурашка, М. Бурачека, О. Архипенка, О. Екстер, О. Богомазова, Д. Бурлюка, Л. Лисицького, С. Делоне, І. Рабиновича, В. Пальмова, В. Меллера, В. Єрмилова, А. Петрицького, Н. Генке-Меллер, О. Хвостенка-Хвостова, В. Татліна, Ф. Нірода, К. Редька, В. Пальмова, М. Синякову, М. Бутовича, М. Бойчука, Т. Бойчука, О. Павленко, Є. Сагайдачного, О. Бізюкова, М. Федюка, К. Гвоздика, Ф. Манайла, О. Богомазова, С. Никритіна, О. Тишлера, С. Йоффе, М. Шехтмана, Д. Шавикіна, О. Грищенка, О. Шевченка, І. Удовиці[1].

Ще в червні 1918 р. на Першому всеукраїнському з'їзді художників, що відбувся в Києві, до питань розвитку живопису з теоретичного погляду підійшли О. Богомазов, О. Мурашко, К. Трохименко, Ф. Красицький, М. Денисов, М. Козик, Г. Павлуцький[2]. У виступі О. Богомазова, зокрема, відзначалося: «Перш ніж говорити про розвиток мистецтва живопису в Україні, вважаю за необхідне визначити ті основні конструктивні елементи, з яких складається твір. Мені здається, це не треба доводити, коли пригадаємо, що мистецький твір – результат діяльності нашого "я". Питання розвитку живопису в Україні потребує для правильного вирішення суворо об'єктивної основи. Психологія виявила, що наше "я" постійно зазнає впливів зовнішнього середовища, так чи інакше реагує на них, "переробляє", тож вольові імпульси до творчості – наслідок збуджуючих сил навколишнього середовища. Немає і не може бути жодного твору мистецтва, який з'явився на світ без впливу цих збуджуючих сил. Вони діють на нашу психіку прямо чи опосередковано, можуть бути різні за характером, напругою, виявлятися в тому чи іншому вигляді, але їхня участь необхідна. Отже, три основні елементи існування мистецтва (О. Богомазов тут і далі говорить про мистецтво живопису) – вольовий імпульс, навколишнє середовище з його динамічними силами і матеріал. Столиця України – Київ, куди зараз повинні з'їхатися всі інтелектуальні сили країни. Тому хочу запропонувати увазі з'їзду розроблені мною положення викладання мистецтва в художніх школах України. 1 – наукова боротьба з духом академізму, його знеособленням художника, каноном, перебільшенням значення техніки тощо шляхом введення в школу всіх інших напрямків; 2 – лекції з історії живописних елементів і заснований на цьому аналіз стилів; 3 – історія українського мистецтва; 4 – порівняльний аналіз пластичного багатства української природи з іншими місцями щодо наявності живописних елементів; 5 – видання журналу. Передчуваю, що деякі прихильники академізму заперечуватимуть подібне поєднання напрямків: мовляв, школа повинна дати учневі цілком конкретні відомості, затверджені… Але ким і чим затверджені»[3, 4]. Кажучи останню фразу, О. Богомазов мав рацію: до запровадження соціалістичного реалізму ніх-

[1] Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ, 1996.

[2] Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. *Альманах 94* : мистец. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 170–173

[3] * Цитуємо за Д. Горбачовим. Український авангард 1910–1930 років. Оригінали рукописів О. Богомазова зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України. Фонд О. Богомазова.

[4] Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ, 1996. С. 390.

то і ніщо не могло примусити митця працювати в стилі чи жанрі, який останньому не подобався. Виступ О. Богомазова обговорювався українськими митцями і, звичайно, не всім сподобався (про це згадує В. Касіян)[1].

Однак більшість митців таку пропозицію сприйняла схвально. Тут зовсім не йшлося про перевагу якогось одного напрямку в мистецтві як про рівність усіх можливих течій у мистецтві. У розмаїтті художніх стилів України 1920-х народжувалася нова генерація надзвичайно талановитих живописців. Середина 1920-х, особливо межа 1920–1930-х, ознаменувалися у вітчизняному живописі низкою шедеврів. Це – «Інваліди» А. Петрицького (1924) (ця тема знаходить продовження і в творчості російських митців, наприклад, у творі Ф. Богородського «Європа. Інваліди війни»), триптих «Життя» Ф. Кричевського (1925–1927), «Пилярі» О. Богомазова (1926), «За владу Рад» В. Пальмова (1927), «Розстріл» В. Седляра (1927), «Пастушки» К. Гвоздика (1928), «Переселенці» М. Шехтмана (1929), «Переможець, бокс» К. Редька (1929), «У тирі» С. Йоффе (1932), «На плоту» О. Бізюкова (1932), «Рибачки» О. Шевченка (1933) та інші. Український живопис 1927–1928 рр. виходив на європейський рівень. З потужною плеядою живописців Росії українські митці змогли позмагатися на виставці «Мистецтво народів СРСР» (1927)[2]. Серед інших особливу увагу і схвальні відгуки здобули твори групи М. Бойчука. «Треба віддати належне живопису "бойчукістів", у якому відмінна ритмічність ліній, в нього теплий і м'який ліризм колориту, щось дуже зворушливе і специфічне, щире, як в українській народній пісні»[3], – писав у 1930 р. Я. Тугендхольд. У Венеції на найпрестижнішому форумі Європи – Венеційському бієнале – українські майстри заявили про себе низкою цікавих і різноманітних живописних творів. «До Венеції привезли близько 600 робіт, що давали уяву про Нове Радянське Мистецтво. В каталозі під назвою "Супрематизм" були заявлені твори Малевича, Родченка, Степанової, Весніна, Попової. На одній з фотографій, надрукованій у статті Терновця, можна побачити дві роботи Родченка»[4].



Невідомий художник. Дуче і місто. Настінний розпис. До 1940. Італія

Українські художники за десять років, від 1924-го до 1934-го, були присутні на всіх венеційських виставках. «XIV бієнале – 1924 р. – О. Екстер, О. Усачов, XVI бієнале – 1928 – Ф. Кричевський, М. Бойчук, Т. Бойчук, К. Гвоздик, К. Єлева, В. Пальмов, В. Седляр, О. Таран, І. Хворостецький, М. Шаронов, XVII – 1930 – О. Богомазов, О. Довгань, В. Касіян, І. Падалка, А. Петрицький, З. Толкачов, В. Седляр, XVIII – 1932 – Б. Бланк, В. Касіян, І. Падалка, М. Фрадкін, XIX – 1934 – В. Касіян, О. Шовкуненко»[5].

Перемога одного методу – методу соцреалізму – відбулася не одразу, як це може здатися сьогодні. Слід пам'ятати, що Україна, навіть радянська, залишалася європейською державою, а її мистецтво рухалося в контексті європейської культури. У живописі, як і в інших видах пластичних мистецтв, запанувало соціальне замовлення. Тобто одразу означилися теми бажані й небажані. Серед найбільш бажаних – зображення здорової, фізично міцної людини. Можливо, найхарактернішим тут стає Федір Кричевський, який уже 1926 р. пише «Автопортрет у білому кожусі»[6], де зображує себе в образі міфічного воїна, щоправда, у цьому творі підкреслює національну приналежність, вимальовуючи орнамент на кожусі. Однією з наступних робіт, що прославить міць людини, стане твір «Переможці Врангеля» (1934–1935), де вже будуть змальовані кремезні фігури, що міцно стоять на відвойованій землі, і ця фізична міць перевтілюється в міць моральну. Твір Ф. Кричевського

[1] * Йдеться про статтю В. Касіяна «Про значення промови Й. Сталіна «Марксизм і питання мовознавства для образотворчого мистецтва» (ЦДАМЛМУ. Ф. 196. Оп. 1. Од. зб. 27).

[2] Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. Київ, 1991. С. 77–81.

[3] Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 93.

[4] Раєвський В. Венеційське бієнале 24 квітня 1924 р. Інтервали. Космізм в українському мистецтві XX століття. Київ, 2000. С. 56.

[5] Роготченко О. Венеція до соціалістичного реалізму та після. *Укр. мистецтво*. 2004. № 2. С. 6.

[6] Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии». *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 55–57.

«Веселі доярки» повністю підтвердить доктрину спорідненості українського мистецтва живопису з тогочасним російським і європейським. До теми фізично здорової людини звертаються росіяни: О. Дейнека в роботі «В обідню перерву в Донбасі» (1935), де художник показав п'ять оголених молодих чоловіків, що грають у футбол (зображення повністю оголеного тіла практично не трапляється в українському живописі цих років), А. Пластов у живописному полотні «Купання коней» (1937), де фізична міць людини підтримується підсвідомим протиставленням у змалюванні коней, що купаються. Міцні спини в живописі українського майстра Ю. Бершадського «Рибалки» перегукуються з такими самими міцними торсами у творі німецького живописця А. Кампфа «Прокатний цех» (1935–1937), а «Дівчина із гітлерюгенда» (1937) Е. Сундта радісною своєю впевненістю надзвичайно нагадує дівочі образи в живописному полотні О. Любимського «Вечір в степу» (1937). Твір іспанця Р. Сон-Скува «Розчин і цегла» (1936–1938), де зображено робітника з молотком і цеглиною в непомірно міцних і натруджених руках, перегукується з чоловічими образами у творах Л. Мучника – «Повстання на крейсері "Очаків"» того самого року та «Підвіз провіанту до броненосця "Потьомкін"» (1934), що був написаний раніше. Зображення фізично здорової людини в живописі тоталітарних держав саме протягом другої половини тридцятих років (останніх мирних часів перед війною) мало логічну послідовність у вихованні нової людини. Саме це мистецтво сповідувалося як зрозуміле простому народу[1].



В. Зарецький. До мавзолею. Полотно, олія. 1953



В. Задорожний. Ленін буде жити у віках (Клятва). Полотно, олія. 1951

Міцне тіло, міцний дух і залізна воля населення взагалі і молоді зокрема стали директивною нормою нового мистецтва. Метафоричний зміст книжки М. Островського «Як гартувалася сталь» (1932–1934) сприймався як програмний у вихованні більшовицьких кадрів. Фрази «залізна воля вождя і партії», «сталева єдність більшовиків», «залізні льотчики та танкісти», «сталеві крила» стали логічним продовженням зображення міцної людини і її керманича. Власне, задля зображення керманича та його дій і була підтримана лідерами всіх тоталітарних країн Європи тема міцної людини-надлюдини. Ідеалом Гітлера були «тіла солдат, тверді, як сталь». Яскравим прикладом слугує твір Х. Ланцингера «Гітлер-прапороносець». 1933 р. Геббельс у своїй промові на відкритті Культурної палати Третього рейху пропагував «сталеву романтику» героїчного світосприйняття. Залізні герої в живописі Німеччини й СРСР, а отже, й України як складової його частини, проіснували в мистецтві соціалістичного реалізму до 80-х рр. XX ст. Період тридцятих років був найбільш загостреним у класовій і мистецькій боротьбі. Отже, новому мистецтву було запропоновано міф, який мусив підтримуватися талантом художника. Для багатьох митців звернення до сюжетної картини на задану тематику, портретів керманичів чи передовиків стало важким випробуванням.

Втім, феномен українського живопису тридцятих років полягає саме в тому, що за умов невільного вибору та страху ув'язнення творчість більшості художників не занепадає, а, навпаки, зростає у своїй професійності. А. Петрицький виконав картину «Парашутисти». Це капітальне полотно загинуло під час Другої світової війни. Така еволюція була у творчості інших митців, зокрема В. Овчинникова (1907–1978). Відмовившись від

[1] Добренко Е. Соцреалистический мимесис, или «жизнь в ее революционном развитии». Соцреалистический канон : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 459–471.

своїх попередніх захоплень, у 1930-ті він створив реалістичні полотна, зокрема «Сестра-партизанка» (1937).

Соціалістичний реалізм згадувався мистецтвознавцями попередніх періодів і як стиль, і як метод. Він міг навіть бути, за Луначарським, «широкою програмою», що «включає дуже багато різних методів»[1]. Але відсутність чіткого міркування про запропонований для вжитку метод з самого початку сприяла появі непорозумінь щодо теоретичного тлумачення.

Уже згодом, переважно закордонними теоретиками – М. Бовном («Соціалістичний реалізм»)[2] і Б. Менцелем («Традиції та новаторство»)[3] – буде остаточно доведено, що мистецтво початку тридцятих років увібрало в себе риси нового напрямку, який був одночасно і стилем в широкому розумінні, творчим методом, а крім того, ще й програмою. Щодо творчого методу, який став стилем, ще 1960 р. писав П. Говдя в розвідці «Українське радянське образотворче мистецтво»[4]. Звернення в цьому розділі до аналізу соцреалізму є цілком логічним, тому що саме живопис з його можливостями побудови композиції, кольоровими сполученнями, творенням образу із застосуванням методу підсвідомого мислення, декларативністю і водночас інтимністю сприйняття, розмаїттям фарб в одних випадках та монохромністю в інших, можливістю передачі психологічного стану образу шляхом їх плакатного змалювання і водночас іншою можливістю ліплення форми – насиченістю чи, навпаки, пастозністю фарби змусив підійти до аналізу стилю в дослідженні його параметрів з погляду синтетичного мистецтвознавства. У нашому дослідженні соціалістичний реалізм в українському живописі 1930-х розглянуто в набагато ширшому значенні – не лише як метод, скерований на формування певної мистецької точки зору, але й як програма для пропаганди нового способу життя. Сьогодні багато ключових понять, що стали на перешкоді в розумінні живописного соцреалізму, можуть бути підтверджені або спростовані. Стають зрозумілими і догма вимушеної партійності, і такі додаткові мистецькі поняття, як класовий зміст, ідейність,



В. Шаталін. Помер Ленін. Полотно, олія. 1967

народність, які межують з іншим розумінням художньої творчості – правдивістю, документалізмом, історичною правдою чи вигадкою, проблемою формотворення. Сьогодні стає зрозумілою у своїй діалектичній цілісності вимога до митця у створенні фундаментально-утопічного образу, який демонстрував протягом шести десятиліть революційний романтизм, обов'язковий оптимізм й особливе динамічне бачення світу.

З усіх пластичних мистецтв поняття партійності в мистецтві максимально виявиться саме в живописі: за висловом А. Жданова в промові на пленумі Спілки письменників 1934 року, живопис мусить бути «ідеологічним реформатором і засобом освіти робітників у дусі соціалізму (цитуємо за О. Морозовим «Кінець утопії»[5]). Насправді цей вислів стане дороговказом: адже особливо в післявоєнний період деякі із живописних творів – С. Григор'єва «Прийом до комсомолу», «Обговорення двійки», В. Пузиркова «Чорноморці», Т. Яблонської «Хліб», Г. Меліхова «Шевченко у Брюллова» і багато інших – репродукуватимуть мільйонами примірників, їх копіюватимуть професійні художники в живописних цехах сотенними тиражами. У соціалістичному реалістичному живописі сталінської ери події подаються як запрограмоване «чудове майбутнє». Поставлене партією перед митцем завдання відтворювати ідеальне суспільство знаходило відгук

[1] Луначарский А. Воспоминания и впечатления. Москва, 1968. С. 369.

[2] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998.

[3] Менцель Б. Традиции и новаторство. *Соцреалистический канон* : сб. ст. / под общ. ред.: Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб, 2000. С. 492–501.

[4] Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. Київ, 1960. С. 37–39.

[5] Морозов А. Конец утопии. Москва, 1995.



О. Соколовська. Портрет заслуженого художника Мордовської РСР Свічкова Ф. В. Полотно, олія. 1951



Г. Небожатко. Портрет реставратора. Полотно, темпера. 1966



Н. Філонюк. Портрет М. Северова. Полотно, олія. 1954

в удаваній радості багатьох живописних творів («Веселі доярки» Ф. Кричевського, 1937, «Колгосп у цвіту» Г. Світлицького, 1935, «Кадри Дніпробуду» К. Трохименка, 1937 і багато інших). Змалювання радісного, безтурботного життя прослідковується і в живописі інших країн з тоталітарним устроєм. Найхарактернішими в цьому сенсі залишаються Німеччина та Італія. Повсякчасна обіцянка з боку правлячої комуністичної партії чудового майбутнього на основі «незаперечних» законів історичного розвитку вимагала обов'язкового оптимізму в будь-якому живописному творі, а його невиконання могло мати трагічні наслідки. Можна зрозуміти психологічний стан митця, що мусив заплющувати очі на величезні нестатки навколо. Втім, вже найближчим часом негативні та трагічні образи будуть вирішені «виразніше», ніж позитивні («Допит ворога» В. Костецького, 1937).

Соцреалізм, що підміняв революційний романтизм початку 1930-х, вимагав змалювання художнього життя як нової формації, що й стало офіційним відображенням настрою десятиріччя після крилатої фрази Сталіна: «Життя повинно бути краще, товариші, життя повинно бути веселіше». Горький підтримав цю тезу і промовив до художників, чомусь звертаючись саме до живописців: «Наші картини повинні бути радісними, вони повинні містити більше посмішок»[1].

Цей романтизм став тлумачитися досить натурально, неприродними усмішками героїв та мімікою облич зображуваних (С. Прохоров – «П'ятихвилинка в панчішному цеху», 1934; О. Любимський – «Вечір в степу», 1937; М. Шавикін – «Коло моря», 1937; Г. Літинський – «Портрет Т. Гольдфарб», 1937; М. Дерегус – панно «Механізація сільського господарства» в павільйоні України на Всесоюзній сільськогосподарській виставці, 1939). Таким чином, живопис не лише відображав реальність, але й сам змінював її, відтворюючи в ідеалі. Цьому присвячена детальна розвідка Є. Савостьянова. Увага художника була спрямована головним чином на виховання засобами живопису нового покоління й нової моралі радянської людини. Російське мистецтвознавство середини п'ятдесятих напише про цей період, що «український радянський живопис в ці роки значно виріс в ідейно-художньому відношенні, значною мірою вивільнившись від формалістичного впливу»[2].

На початок 1930-х в українському живописі вимальовується розмежування двох таборів. Навряд чи можна погодитися з В. Афанасьєвим, що «…постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тенденцій він (живопис) завжди був значним фактором художнього життя республіки»[3].

[1] Даниленко В., Касьянов Г., Кульчицький С. Сталінізм на Україні: 1920–1930-ті рр. Київ, 1991. С. 11.

[2] Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касияна, Ф. Рогинской. Москва, 1957. С. 115.

[3] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6. Київ, 1968. С. 114.



І. Штільма.
Портрет сина.
Полотно, олія. 1948



Е. Івашин. Портрет заслуженої вчительки Н. Любимової.
Мішана техніка. 1947



О. Соколовська.
Портрет знаменитого стаханівця Знаєва І. І. 1951

Було чимало художників, що жили і працювали в Харкові, Одесі, Львові і не сповідували до початку репресій реалістичних тенденцій. Трагедія першої перебудови увібрала й іншу картину художнього життя живописного цеху. Після ліквідації творчих угруповань і «категоричного» засудження формалізму більшість майстрів були змушені переорієнтуватися на радянську тематику, а висока професійність допомогла зробити цей процес швидкоплинним. До змалювання і прославлення радянської дійсності змушені були звернутися Ф. Кричевський, К. Трохименко, Г. Світлицький, О. Шовкуненко, С. Прохоров, М. Самокиш, М. Бурачек, П. Волокидін, Ю. Бершадський, Д. Крайнєв, І. Їжакевич, І. Штільман та багато інших. Розправа з М. Бойчуком та його послідовниками зумовила покору й переорієнтацію всіх без винятку живописців, як, врешті, й усіх інших митців радянської України на довгі роки аж до хрущовської «відлиги».

Яскравою постаттю того часу був Олексій Шовкуненко (1884–1974), учень російської академічної школи. Він став одним із засновників індустріального живопису в українському мистецтві. В пейзажному живописі своєрідною відповіддю на тотальну ідеологізацію мистецтва стало поширення індустріального пейзажу. О. Шовкуненко «завжди прагнув сказати своє слово про нашу дійсність, виразити своє ставлення до неї». А це «спонукало митця перейти від інтимних портретів, які він писав на початку своєї діяльності, до індустріального краєвиду, цього важливого різновиду пейзажного жанру»[1]. Це роботи «Середина греблі», «Гребля коло середньої течії» (початок 1930-х рр.)

Твори іншого великого майстра українського малярства Карпа Трохименка (1885–1979) знайомі глядачу тридцятих передусім мотивами новобудов. Його захоплення темою індустріалізації і вже перші замальовки, а далі самостійні живописні твори прославили майстра на весь світ, бо «Кадри Дніпробуду» стали знаковим твором у живописі не лише радянської України, але й усього СРСР. З першого погляду робота повністю підпадає під розуміння радянського мистецтва теоретиками п'ятдесятих років. Насправді ж глибинність твору сягає підсвідомості сакрального моменту. Картина написана 1937-го – року найлютіших репресій проти українського народу та його творчої інтелігенції. Усміхнена дівчина-селянка ліворуч і хлопець з заступом на плечі праворуч «розривають» композицію і роблять її нелогічною, бо ще дві фігури – діда і чоловіка – вибудовують паралельні лінії, підсилені ритмом двох рук. Плакатність чи навіть театральність постановки з чотирма фігурами на передньому плані відмежовують життя реальне від романтичного майбутнього, яким у цьому разі слугують цілком конкретний пейзаж з усіма атрибутами мирної ідилії – кіньми, що п'ють воду, людьми, що купаються, і пароплавом, дим від якого веселкою описує півколо, допомагаючи композиційно

[1] Шовкуненко О. Альбом / упоряд. І. Блюміна. Київ, 1994. С. 5.



О. Соколовська. Комсомольці-дружинники. Полотно, олія. 1962

розбити площину другого плану навпіл по діагоналі і по горизонталі. З погляду колористики твір бездоганний, а відсутність надреально схожого зображення підкреслює його живописні якості. Були ще «Кадри» М. Глущенка, О. Богаєвського, І. Бродського, Д. Власюка, але в історію увійшли українські – Карпа Трохименка. Увійшли своєю соціальністю, майстерно прихованою в професійному живописі. Річ у тім, що головний герой твору – не майбутній Дніпрельстан, як писалося практично у всіх підручниках нашої епохи, а сільський народ, що вцілів від розкуркулення, колективізації першої та другої, голоду 1931, Голодомору 1932–1933 і зумів опинитися не в ГУЛАГу, бо смушкова шапка головної фігури – чоловіка – говорить про його заможний у минулому рід, і не в рабовласницькому колгоспі без паспорта, а на будівництві гіганта тодішньої індустрії – ДніпроГЕСу. Сьогодні цей твір можна сприйняти як живописну сповідь. Зрозуміло, що Карпо Трохименко бачив, що коїться навкруги.



П. Білан. З протекцією. Полотно, олія. 1958

Німецький дослідник соцреалізму Кароліна Шрамм вбачає в багатьох живописних творах 1930-х рр. (за винятком портретів чи творів з прямим зображенням лідерів) законспіровану сповідь учасників процесу. Можливо, саме це є виправданням у зверненні живописців до ідилічних мотивів та сюжетів. Наприклад, М. Бурачека «Дорога у колгосп» – твір страшного 1937-го розстрільного року. Живописець не бачить цього чи не хоче бачити. Він малює романтичний пейзаж, де ніщо не нагадує про лихоліття. Нічого «соціалістичного» в прекрасному живописі майстра, крім назви, немає.

До рятівної колгоспної теми звертається і Г. Світлицький у пейзажі «Колгосп у цвіту» 1935 р. та І. Штільман у творі «Колгоспна нива» 1935 р. І. Їжакевич 1938 р. закінчує велике полотно «Перебендя», де на передньому плані змальовує сліпого бандуриста. За умов боротьби з націоналізмом у мистецтві цей твір можна вважати викликом владі. Вже немолодому митцеві звернення до історичної теми неодноразово пригадають на післявоєнних пленумах Спілки художників.

Ламання Григорія Світлицького як художника особливо чітко видно на прикладі вищезгаданого живописного твору «Колгосп у цвіту» (1935), де його захоплення імпресіонізмом ще змагається із запропонованою радянською тематикою і де коні, вантажівка та люди (уже обов'язковий атрибут нового стилю в зображенні «реального життя») сховані між весняних дерев з домінантним білим кольором цвіту. Половинчастість у підході притаманна вже наступному твору Г. Світлицького «Гідроелектростанція» (1935) з його надуманим композиційним і кольоровим рішенням, де пляма рожевої електростанції сприйматиметься як тло в класичному пейзажі. Події 1937 р. зму-

сять шістдесятип'ятилітнього митця приступити в 1938-му до твору «В. І. Ленін слухає "Апасіонату" Бетховена». Це полотно художник писав десять років (до смерті у 1948 р.) і так і не закінчив. Майстерно зроблений пейзаж дисонує з фігурою Леніна. Н. Крупську за фортепіано художник «ховає» у напівтемному приміщенні, не промальовуючи обличчя та руки.

З початку 1930-х, після закінчення КХІ у 1928 році, бере участь у художніх виставках В. Костецький (1905–1968). Вже перша його самостійна робота «Прокламація в казармах інтервентів» (1932) свідчить про нахил художника до жанрової картини, а що найголовніше, до розкриття драматичних сюжетів. «Допит ворога» (1937), який став знаковою роботою тогочасного живопису й був схвалений у переважній більшості мистецтвознавчих розвідок, сьогодні можна трактувати як яскравий приклад пристосування до ситуації та цілковитого підпорядкування соціальному замовленню. Сюжетна картина другої половини 1930-х рр. тяжіє до розповідного жанру в літературі. Насправді ж два професійні прийоми свідчать про митця як сформованого живописця. Перше – це композиція, де головним героєм стає негативна особа, і митець, аби зосередити на ній увагу, робить її єдиною такою, що сидить. Чотири інші (радянські чекісти) стоять. Друге – це використання світла і тіні, де, всупереч закону жанру, В. Костецький висвітлює образ ворога і, навпаки, затемнює позитивні фігури військових.

Прийом світлотіньової побудови полотна використовує і К. Трохименко у творі 1939 р. «Тарас Шевченко і Енгельгардт». Незрозуміле джерело світла вихоплює лише обличчя юнака.

Багатофігурна композиція в живописі С. Прохорова «Виступ Серго Орджонікідзе в робітничому клубі» (1937) стає одним з перших українських політичних творів виховного характеру. Протиставлення члена уряду (фігура промовця написана на повний зріст) і маси люду, де досить реалістично змальовано понад сорок облич, підтримує тогочасний міф про керманича-батька. Практично обов'язкове звернення українських живописців до соціальних тем як державного (партійного) замовлення примушує студентів художніх вишів обирати революційну тематику для виконання дипломів. Випуск живописного факультету Київського художнього інституту стає яскравим підтвердженням цього. Ф. Кличко захищається роботою «Ліквідація банди Матюхіна Г. Котовським» (у деяких джерелах цей твір називається «Розгром Котовським есерівської банди Матюхіна». – О. Р.).



В. Согоян. У музичному відділі універмагу. Полотно, олія. 1952



А. Коротков. Штаб молодогвардійців. Полотно, олія. 1958



З. Самойленко. Молоді спеціалісти. Полотно, олія. 1952



О. Капітан, Л. Капітан. Хай живе радянська Батьківщина. Полотно, олія. 1958–1959



А. Янін. Арешт Свердлова. Полотно, олія. 1955



Художник А. Широков у майстерні. Фото. 1958

Довгі назви також стають прикметами часу. Автор зображує кульмінаційний момент драми. Котовський несподівано захоплює білоесерівських бандитів. У статті Г. Радіонова, опублікованій у журналі «Образотворче мистецтво» (№ 8, 1939), читаємо: «Тримаючись історичної документації, автор композиційно вдало розмістив противника, захопленого горілкою, закусками та ідеєю "спільного" виступу з новоявленим "союзником" (Котовським). Ледве намічені на полотні типи бандитів уже дають ясне уявлення про цілковиту несподіваність для них замислів Котовського»[1].

Далі автор пише про велику живописну культуру твору, з чим ми повністю згодні. У той випускний рік два дипломи (перший – Ф. Кличка) здобули вищу оцінку державної комісії. Другим був твір М. Іванова «Наші прийшли» (1939). Дипломник використав модний тоді сюжет про несподіваний порятунок приречених на смерть підпільників чи революціонерів. Якою б кон'юнктурною не здавалася сьогодні ця картина, але живописне вирішення багатофігурного твору з трьома лініями побудови композиції, де перше зображення – це фігура, що повернена спиною до глядача в надзвичайно складному ракурсі, виконано молодим митцем віртуозно. Шість інших (фігури в'язнів) міцно тримають центральну і праву частини твору. Ліворуч вгорі, у відкритих дверях – двоє червоноармійців-визволителів. Сонячні промені з-за їхніх спин створюють романтичний настрій. Колорит картини стриманий і водночас насичений. Офіційній критиці тих років не сподобалася фігура матроса на колінах, хоча це один з найсильніших образів: «Ні, це не образ нашого героя-матроса часів громадянської війни»[2]. Але політичну помилку на цей раз вибачили. Надалі всі дипломники зрозуміли, що радянських людей на колінах зображувати не варто. Є. Мамолат показав «Колгоспну кузню», де головним героєм серед реалістично виписаного ковальського знаряддя та фігур кремезних робітників є образ політінформатора, що читає газету. У кузні припинена робота, і всі слухають. Головною ж ідеєю твору є зовсім не коваль і навіть не політінформатор, а «кадрові робітники наших міст, послані

[1] Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

[2] Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

державою на зміцнення нової виробничої бази колгоспного села»[1].

Серед інших дипломників 1939-го слід згадати Л. Ходченка «В'їзд М. Щорса в Київ», Г. Єрмолаєва «Ленінська "Іскра" на Донбасі», А. Фільберта «Окопна правда», І. Коган-Цаца «Повернення з маневрів», К. Шурупова «Спіймали диверсанта». Це, звичайно, не плагіат «Допит ворога». Адже після тріумфального експонування твору В. Костецького на ювілейній виставці тема стала бажаною для копіювання. Навіть при значній цитатності образів і композиційній схожості твору К. Шурупова критика схвально оцінила дипломну роботу. В офіційному українському радянському живописі 1930-х піонерство тем та ідей було не головним завданням. Найголовнішим у живописі, як і в інших видах пластичних мистецтв, залишалася тема сповідування і прославляння способу радянського життя і його героїв.

Найголовнішими героями тоталітарних європейських держав залишаються Ленін та Сталін у Радянському Союзі, Гітлер у Німеччині, Муссоліні в Італії. Другий ешелон героїв – воєначальники. «Тема "Ленін і Сталін" стоїть перед багатогранним мистецтвом великого радянського народу у всій величі і багатстві. Зображальне мистецтво, зокрема живопис, також має вже ряд цікавих творів, присвячених великій темі "Ленін і Сталін", творів, які ввійдуть в історію зображального мистецтва Радянської України!»[2]. Серед найбільш ранніх живописних творів українських художників, присвячених В. Леніну, – роботи Ф. Кричевського «В. І. Ленін» (друга половина 1920-х) та Б. Крюкова «Бесіда В. І. Леніна з червоногвардійцями» (друга половина 1920-х). Обидві експонувалися в музеї Леніна в Москві і, треба розуміти, врятували Ф. Кричевського від можливих неприємностей після буремних диспутів і цькування бойчукістів.

Серед творів 1936–1940 рр. найбільш популярними в живописі були картини І. Попенка «М. Щорс у Леніна» (1938), Ф. Жеваго «Бесіда Леніна з червоногвардійцями», М. Гончарука «Виступ В. І. Леніна на VII Всеросійській конференції РКП(б), грудень 1918 р.», І. Киянченка «Ленін в тюрмі в 1896 році», В. Болдирева «Штаб більшовиків у жовтневі дні», Д. Попенка «Товариш Ленін затверджує ескіз пам'ятника Шевченкові в



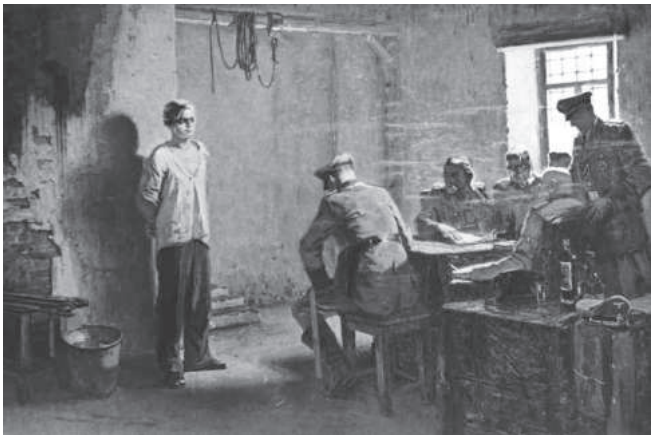
В. Шаталін. Бойове завдання. Полотно, олія. 1958–1960



Б. Піаніда. Щорс. Полотно, олія. 1949



В. Шаталін. Долинами та горами. Полотно, олія. 1955



М. Поплавський. Олег Кошовий на допиті. Полотно, олія. 1949

[1] Радіонов Г. Дипломи Київського художнього інституту. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8. С. 7–16.

[2] Затенацький Я. Ленін і Сталін в українському живописі. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 12. С. 15–21.



Л. Євтушенко. Подвиг О. Матросова.
Полотно, олія. 1951



І. Манець. В тяжку годину.
Полотно, олія. 1960



В. Пєтухов. Ранок на Шпрее.
Полотно, олія. 1964–1965

Москві». Популярність Леніна в зображальному мистецтві другої половини 30-х ще досить висока, але образ Йосипа Сталіна стає набагато бажанішим і популярнішим серед художників. Це й зрозуміло, бо щоденно в газетах і журналах підкреслюється велич і провідна роль Сталіна як першої особи держави. Живописці всього СРСР створюють картини, зображуючи вождя. Не відстають від передового загону й українські майстри пензля. М. Шапошников пише портрет «Творець Конституції соціалізму» (1938) і, діставши схвальні відгуки, у 1938–1939 виконує велику за розміром роботу «Товариш Сталін робить доповідь на Надзвичайному VII з'їзді Рад». У першому творі Сталін сидить за столом, «ніби готовий виголосити промову»[1], у другому – вождь стоїть на трибуні. Другим планом зображені відомі тодішні лідери – В. Молотов, К. Ворошилов, Л. Каганович. Сьогодні важко говорити про художні якості такого роду робіт, що пізніше потрапили в немилість внаслідок внутрішньопартійної боротьби. Однак треба відзначити, що композиційна побудова, колористичні знахідки (навколо першого портрета золотом сяє умовний німб над головою), живописна професійна майстерність, з якою вималювані обличчя, були на високому рівні. Щодо оцінювання обраних тем живописцями в 1938 р. сучасне мистецтвознавство мусить бути коректним і толерантним. Свої твори 1939–1940 рр. Сталіну присвячують В. Савін «Сталін на Південному фронті» та І. Шульга «Товариш Сталін на Південно-Західному фронті в 1920 році». Ще один твір з цікавою долею (живопис віднайдеться у 2003 р.) «Й. Сталін і М. Хрущов» (1939–1940) художника В. Савіна зобразить двох лідерів держави як друзів. Через двадцять років один із зображуваних, М. Хрущов, збудує свою кар'єру на розвінчанні культу особи іншого зображуваного – Й. Сталіна.

Звичайно, не всі художники-живописці писали портрети героїв, військових начальників та комуністичних лідерів. Залишався прекрасним живопис К. Трохименка, С. Шишка, О. Шовкуненка, М. Шавикіна, М. Шелюти, С. Григор'єва, Г. Літинського, Ф. Кличка, М. Самокиша, Ф. Самусєва, Є. Холостенка, І. Киселя, І. Штільмана, В. Костецького, З. Толкачова, І. Хворостецького, Л. Мучника, М. Бурачека, В. Кричевського, М. Міщенка, І. Удовиці, Т. Яблонської. Розповіддю про творчість і трагічну долю Івана Удовиці (1895–1975) ми закінчимо змалювання панорами

[1] Затенацький Я. Ленін і Сталін в українському живописі. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 12. С. 18.

художнього життя живописного цеху українських радянських майстрів 1930-х. Іван Удовиця народився в Києві в родині заможних інтелігентів. Батько – професор математики – дав синові можливість здобути освіту за його вибором. Після рисувальної школи О. Мурашка, якому до смерті вчителя був вірним другом, І. Удовиця продовжує навчання спочатку в Краківській, а потім у Віденській академіях мистецтв. 1914 р. добровільно йде на фронт, невдовзі потрапляє в полон, з якого повертається 1916 р., і до 1941-го не виїжджає з Києва.

На початок 1930-х він стає одним із наймодніших салонних художників-одинаків, що не підтримують жодне з мистецьких угруповань. Його твори розкуповують київська професура, адвокати, багаті лікарі. Колишній символіст, І. Удовиця без тиску радянської влади до середини 1930-х стає міцним академістом і сповідує реалістичні тенденції в живописі. З початку Другої світової війни він вирушає на фронт і потрапляє в німецький полон. Боячись сталінських таборів, І. Удовиця опиняється в еміграції в Австралії. В Україну художник повертається наприкінці 1960-х і невдовзі помирає. Це дослідження є першою спробою відродити ім'я талановитого українського живописця та скульптора Івана Удовиці.

З огляду на живопис 1930-х європейських країн з тоталітарним устроєм України (УРСР), Росії



А. Коротков. Ельтигенський десант.
Полотно, олія. 1950



О. Будников. Форсування Дніпра.
Полотно, олія. 1974



О. Будников. На захист волзької землі.
Полотно, олія. 1954



В. Масик. Портрет комроти.
Полотно, олія. 1950



П. Ігнатьєв. Син полку.
Полотно, олія. 1976

(РСФСР), Німеччини, Італії стає зрозумілою ціла низка спільних рис в зображальному мистецтві. Це яскраво простежується саме в живописі. За десять довоєнних років у всіх названих країнах відбулися докорінні зміни у творчості живописного цеху. Найбільш характерно це проглядається у творах українських, російських, німецьких та італійських авторів. Водночас, крім тотожних сюжетів у змалюванні лідерів держав, робітничої молоді, сцен відпочинку і дозвілля, в тоталітарних країнах Європи 1930-х існували й докорінні розбіжності. Захоплення й часте змалювання німецькими живописцями оголених жіночих та чоловічих тіл (Е. Цоббербир, І. Залінгер) в Україні було практично заборонене, крім поодиноких випадків студентських робіт.



А. Петрицький.
Інваліди. Полотно, олія. 1924



Р. Богородський. Інваліди війни.
Полотно, олія. 1930

Якщо на початку 1930-х в УРСР іще спостерігається певний супротив офіційним доктринам, то з другої половини колір, композиція і, що найголовніше, тема практично повністю залежні від тоталітарних доктрин. Водночас спільність у розвитку живописних творів різних країн триватиме лише до закінчення Другої світової. 1930-ті стануть лише початком нової соціалістичної культури в живописі СРСР і УРСР і розквітом, що закінчився повним знищенням культури фашистських країн – Німеччини, меншою мірою Італії та Іспанії. Перша хвиля культурного терору породила в другій половині 1930-х модель нового тоталітарного мистецтва. Бажані та рекомендовані теми 1930-х стануть обов'язковими в наступних 1940-х, 1950-х, а нова тоталітарна культура перейде в іншу фазу – розвинутого соціалістичного реалізму.

Об'єднання в часовому просторі українського професійного живопису від 1930-х до 1960-х має доволі умовне визначення, адже кожне з чотирьох згаданих десятиліть мало принципово різні вектори розвитку. Насильницьке запровадження методу соціалістичного реалізму та підведення під нього марксистсько-ленінської основи в українську художню культуру взагалі і в живопис зокрема супроводжувалося не лише знищенням і ліквідацією інших мистецьких напрямів, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України й усього українського. Підтриманий комуністичною керівною партією та мистецькою критикою, вітчизняною та російською, соціалістичний реалізм швидко долав будь-який прояв незгоди, заборонивши висвітлювати тіньові боки життя[1].

Деформуючі зміни кінця 1930-х на початок 1940-х наполегливо проникали у вітчизняну художню практику та систему викладання художніх дисциплін у мистецьких вишах. Художник у своїй роботі повинен був підтримувати міф про виняткове значення політики партії та уряду, демонструвати свою повну згоду, підтверджуючи це власною творчістю та допомагаючи такими діями створювати безконкурентність культурного середовища[2]. Але воєнне лихоліття, тріумф здобутої перемоги, внутрішня кланова боротьба радянської номенклатури, смерть Й. Сталіна, перемога в партійному керівництві блоку М. Хрущова та перші прояви супротиву митців диктува-



Л. Сотник. Залізничники в часи Великої Вітчизняної. Полотно, олія. 1979



В. Артамонов. Партизанський загін. Полотно, олія. 1983



А. Широков. В рідному Києві. Полотно, олія. 1973

[1] Алленов М. Структура и функция понятия социалистический реализм: тексты о текстах. Москва : НЛО, 2003. 353 с.

[2] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.



Х. Шнітц-Віденбрюк. Середня частина триптиха «Робітники, селяни і солдати». Полотно, олія. 1938–1940. Німеччина



Ф. Кричевський. Переможці Врангеля. Полотно, олія. 1935



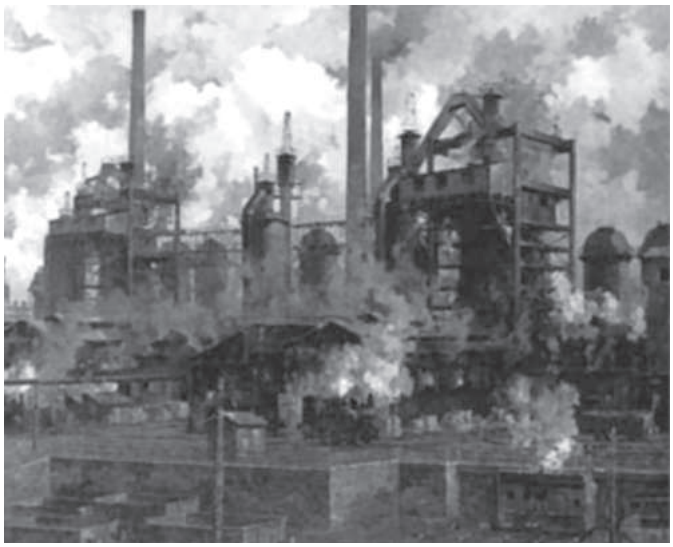
К. Трохименко. Кадри Дніпробуду. Полотно, олія. 1937



Невідомий художник. Коло М. Бойчука. Поч. 1930-х



І. Бродський. Дніпробуд. Полотно, олія. 1932



Р. Піко-Рюкерт. Робітнича цитадель. Полотно, олія. Перша половина 1930-х



Л. Шмуцлер. Сільські дівчата повертаються з ланів.
Полотно, олія. До 1940. Німеччина



Ф. Кричевський. Веселі доярки.
Полотно, олія. 1937



Т. Старосельська. Хліб – державі.
Полотно, олія. 1949



Т. Яблонська. Хліб.
Полотно, олія. 1949



А. Широков. У родині.
Полотно, олія. 1954



А. Віссель. Селянська родина із Калленберга.
Полотно, олія. Початок 1940-х. Німеччина



А. Вовк. Молодь Каховки.
Полотно, олія. 1957



М. Бєльський. Зміни.
Полотно, олія. 1961–1962

ли принципово різні зрізи розвитку українського живопису[1].

За три роки до початку Другої світової війни була створена Спілка українських радянських художників, і практично завершилася боротьба, а насправді відбулося знищення всіх інших митецьких угруповань. Практично новонароджена організація – Спілка художників – не встигла змужніти за час до початку війни ані у творчому, ані в політичному сенсі. Вміло використовуючи політичну ситуацію, деякі радянські художники зводили рахунки між собою, пам'ятаючи та використовуючи як провину минулу належність опонентів до різних мистецьких течій та напрямків.

Після фізичного знищення митців кола Михайла Бойчука на чолі з учителем у мистецькому середовищі УРСР запанувала тиша. Не було зафіксовано жодних проявів незгоди з офіційною владою. Ситуація складалася специфічна[2].

Художники працювали в майстернях, підтримуючи провідний мистецький напрям держави, й навіть виставляли свої надбання на всеукраїнських художніх виставках. Насправді їх було достатньо: Сьома Всеукраїнська (1937), «Квітуча соціалістична Україна» – виставка до 20-ї річниці перемоги Жовтневої революції (1937). У 1939 році помпезно проходила виставка, присвячена 125 роковинам від дня народження Тараса Шевченка. Вона мала принципово політичний характер, і в переважній більшості творів Кобзар поставав перед глядачем суто революціонером і демократом. Менш примітною стала виставка професійного та народного мистецтва щойно приєднаних земель західного регіону. Попри удавану радість «возз'єднання», офіційний Київ ставився до представників ще вчора ворожого західного світу з явною пересторогою. Імпресіоністичні настрої професіональних живописців і явно сакральні мотиви в зразках народної творчості лякали мистецьких очільників. Зв'язки художників Ужгорода, Львова, Чернівців з мистецькими колами Парижу, Відня, Варшави, Бухареста несли приховану небезпеку, тому виставка, хоча й мала статус всеукраїнської, проіснувала не довго й не була відмічена пресою так, як проанонсована шевченківська.

Тож практично кожен з митців намагався створити твір, який би сподобався керівництву. Про

[1] Golomstock I. Totalitarian Art. London, 1990. 306 p.

[2] Роготченко О. Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва* : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. С. 308–348.

жодні не «статутні» відносини не йшлося. Твори відображали навколишню дійсність і відповідали поставленим керівною комуністичною партією завданням. Вони ж перед митцями були доволі прості й прозорі – відображати побудову комуністичного суспільства та боротися з пережитками капіталізму, що вони й виконували практично в ста відсотках, «…адже митцям доводилося творити в нелегкий, перехідний час ламання усталеного порядку, в час, обтяжений репресивною системою, що однаково позначилося й на розвитку мистецтва, і на умовах, власне, людського життя. Увага до мистецької спадщини 1934–1954 років повинна бути спрямована передусім на виявлення й утвердження художніх здобутків і без публіцистичної однобічності»[1]. З таким твердженням мистецтвознавиці Н. Белічко важко не погодитися. Разом з тим слід пам'ятати, що серед мистецького соціуму межі 1930–1940-х жило й працювало достатньо багато живописців, які здобули освіту ще до революції й до тридцятих років достатньо вільно відвідували провідні європейські центри та художні події на кшталт Венеційської бієнале чи численних французьких художніх виставок.

Зацікавленість сьогоднішніх мистецтвознавців живописом межі 1940-х є цілком закономірною, оскільки саме цей період можна вважати точкою відліку вітчизняного тоталітарного мистецтва другої фази. Український радянський живопис у процентному відношенні до скульптури, графіки, ужиткового мистецтва мав преференції, оскільки більшість оприлюднених творів була живописною, а тому вивчення процесів, що формували академічний живопис, є цілком логічним, як і прискіплива увага до одіозності явищ, що супроводжували та формували художнє життя країни й художній продукт (в цьому разі живопис). Але позиція автора залишається незмінною. Для правильного розуміння зображального мистецтва наступних років треба обов'язково дослідити важкий у розумінні та сприйманні період воєнного та повоєнного мистецтва живопису. Час не повертається назад, але дає можливість для сьогоднішнього глибшого прочитання та розуміння тих мистецьких процесів, про які ще зовсім недавно не можна було згадувати.

Вивчення коріння тоталітаризму – це необхідний складник культурного поля, адже, не



В. Пєтухов. Весняні кольори. Полотно, олія. 1961–1963

зрозумівши етимологію діянь власної культури дев'яностолітньої давнини, можна не зрозуміти плин розвитку художнього процесу взагалі й окремих жанрів зокрема. Мистецтвознавець, філософ, культуролог може зробити правильний діагноз, зважаючи на досвід культурної спадщини. Сьогод-



В. Болдирев. «Жіноча бригада» з серії «Будівництво домни». Папір, соус. 1957

[1] Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття / голов. ред. Г Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. С. 288.



А. Голубова. Портрет колгоспниці Марфи. Полотно, олія. 1960



В. Согоян. Портрет метробудівця. Полотно, олія. 1959



А. Голубова. Усе в ім'я людини. Полотно, олія. 1961

ні мистецький критик, на відміну від попередників, має достатньо велике коло вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченої темам ідеології, державного устрою, політичним структурам – усім тим складникам, що формували напрочуд специфічне українське мистецтво досліджуваної доби. Герой твору був і залишається важливим складником у досягненні успіху. Тому автор намагається проаналізувати не лише хрестоматійно відомі твори періоду 1940–1960-х років, а й оприлюднити маловідомі, або й зовсім не відомі твори українських живописців згаданого часу[1].

Довкола мистецьких процесів повоєнної доби досі побутують два міфи. Перший було запропоновано вже зовсім незначним прошарком представників старшої школи мистецтвознавства, він полягав у тому, що мистецтво соціалістичного реалізму досягло великих успіхів завдяки ідейності та партійності. Другий міф подавав повне заперечення мистецтва періоду 1930–1960-х як такого, що не відповідало нормам загальнолюдської моралі та прославляло заздалегідь брехливих героїв, їхні удавані подвиги й досягнення.

Автор не сприймає жодну з пропонованих версій прочитання вітчизняної зображальності, спираючись на власний досвід і на відкриті в спеціальних архівах джерела, що проливають світло на ряд вчинків митців досліджуваної пори.

У шеститомній історії українського мистецтва, яку видав Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського Академії наук УРСР, щодо вітчизняного живопису досліджуваного періоду можна простежити чітку логіку, пропоновану тодішньою номенклатурою: «Український радянський живопис з часів переможного завершення Великої Вітчизняної війни пройшов значний шлях розвитку. На цьому шляху були помітні справжні мистецькі здобутки, що нерідко виростали у справжні художні явища і ставали відомими далеко за межами республіки… Постійно змінюючись, збагачуючись ідейно і тематично, зростаючи професійно, звільняючись від бездумно натуралістичних і прикрашально-лакувальних тенденцій, він завжди був значним фактором художнього життя республіки, розвивав тенденції правди, людяності й краси, служив важливим чинником в естетичному вихованні народу. Значне ідейне й художнє зростання живопису післявоєнного часу міцно пов'язане з попереднім розвитком усього радянського, зокрема українського мистецтва»[2]. Авторами тексту були Василь Афанасьєв та Валентина Ткаченко. На кінець 1960-х уже не треба було боятися сталінських репресій за неправильно сказане чи написане слово, разом з тим сказати правду мистецькі критики ще боялися.

В перші дні початку Другої світової війни тодішній ректор КХІ (Київський художній інститут) живописець І. Штільман зумів евакуювати цей заклад вищої освіти. «Добиралися до Харкова пішки, інколи траплялися кінні обози й дівчат-студентів підвозили кіньми. З Харкова інститут переїхав спочатку до Москви й далі до Самарканду, де тимчасово став українським відділенням Московсько-

[1] Петрова О. Про сприйняття художньої спадщини професійним художником. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 5. С. 55.

[2] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. – 1967 р. / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. С. 83.



В. Зарецький.
Портрет шахтаря.
Полотно, олія. 1955



В. Довганевська.
Рибачка. Полотно, олія.
1959



О. Музика.
Портрет хірурга С. З. Бондаря.
Полотно, олія. 1973

го художнього інституту»[1]. Евакуйовані з Москви, Ленінграда, Києва та Харкова, митці працювали над однаковими темами й, звичайно, прославляли подвиги радянських солдатів. Багато тодішніх українських митців прославилися своїми правильними творами в післявоєнний період. Це художники П. Депутатова, О. Максименко, Ф. Самусєв, В. Пузирков, Д. Безуглий, А. Ковальов. Достатньо багато випускників українських художніх вишів брали безпосередню участь у війні, але їхня творчість не набула таких висот, ба більше, між фронтовиками та митцями, хто був у тилу, повсякчас виникали сварки. Це ж стосувалося й письменницького загону, де антагонізм між таборами набув ознак справжньої війни[2].

Російські художники зуміли зорієнтуватися в окупації в Ташкенті та Самарканді й одразу почали малювати гостросюжетні живописні твори, великі за розмірами. Життя та боротьба радянського народу були провідною темою, але залишалися на другому плані. Головним став новий герой з надлюдським пафосом. Ідейно-тематична основа твору перетворилася в найважливіший складник, поступившись суто професійній майстерності. Гнів і ненависть до ворога, велика любов до батьківщини стали брендовими темами. Гострота сюжетів тепер залежала від влучно обраного образу радянського героя. Психологізм і виразність залишалися на другому місці. Вважалося, що відданість народу, комуністичній партії та комуністичній моралі, підкреслена ненависть до ворога мусять бути провідною темою твору. У такий спосіб побутовий жанр став найбільш бажаним для виконання. А. Пластов 1942 року закінчив твір «Фашист пролетів», де детально промальовував фігуру вбитого німецьким льотчиком хлопчика, який випасав худобу. Цей твір мистецтвознавці визнали кращим за всю історію воєнного лихоліття. Він кликав патріотів у бій, збільшуючи ненависть до ворога. У російському живописі періоду війни було кілька брендів, серед яких завжди згадували такі, як «Мати партизана» С. Герасимова, «Таня» Кукриніксів, «В рабство» Г. Ряжського та «В рабство до фашистів» В. Сєрова. Розпочатий у 1943 році великий за розмірами живописний твір Т. Гапоненка «Після вигнання німців» було закінчено 1946 року. Його визнано одним з найкращих живописних творів доби, що вирізнявся неприкрашеною правдою та силою виразності[3].

В українському живописі таких знакових творів народжено не було. Декілька вдалих портретів Анатоля Петрицького, зокрема «Портрет генерал-полковника М. Шумилова», портрет двічі Героя Радянського Союзу генерал-майора С. Ковпака роботи О. Шовкуненка, кілька олівцевих малюнків справжніх фронтовиків з поля бою: Л. Євтушенка, О. Артамонова, В. Шаталіна, О. Широкова, П. Пархета, М. Муцельмахера, В. Литвиненка, Л. Каплана, К. Заруби.

Замальовки робили й маститі митці, які опинялися на фронті тимчасово – найчастіше у відрядженнях за завданнями фронтових та тилових газет. Це насамперед М. Глущенко, О. Дев'янин,

[1] Інтерв'ю з сином художника І. Штільмана – А. І. Штільманом / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 4 лип. С. 2.

[2] Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников. *Декоратив. искусство*. 1988. № 9. С. 18–20.

[3] Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. С. 14.



П. Сулименко. Неділя. Полотно, олія. 1972

Г. Меліхов, П. Борисенко, Ю. Балановський, І. Гуторов, В. Любченко, М. Гноєвий. Однак у післявоєнний час фронтовими ескізами скористалися лише І. Гуторов, який написав великий за розміром твір «Про солдата Вітчизняної війни». В. Любченко створив достатньо динамічну композицію з фігурами піших солдатів «Дорогами війни», а М. Гноєвий уже на першій повоєнній виставці показав живописне полотно «Спомини» – багатофігурну композицію з напівприписаними образами захисників вітчизни.

Живописці, які перебували в далекій евакуації, значущих творів не створили. В Алмати жив і працював С. Бесєдін. Він намагався робити соціально потрібний кон'юнктурний живопис, але його твори не стали відомими, на відміну від робіт маститих росіян, які також мешкали в Казахстані. «Дивізія панфіловців іде на фронт» і «Двобій», де з академічною точністю змальовано образ казахського воїна-героя в боротьбі з фашистом, дивідендів і слави митцю не принесли. Те саме трапилося й з твором відомого в Україні Л. Мучника. Його «Підвіз провіанту до броненосця Потьомкін» перед війною тиражували багато журналів, твір був напрочуд схвально сприйнятий мистецькою критикою. Л. Мучник перебував далеко від реальних боїв, мешкаючи в Башкирії. Там він задумав і виконав велике за розмірами полотно «Башкирська кінна дивізія в боях за Батьківщину», яке не принесло художнику очікуваного результату. В Башкирії переховувався й О. Шовкуненко. Він активно спілкувався з евакуйованими українськими письменниками і, крім традиційних пейзажів, намагався зробити галерею письменницьких портретів і портретів учених, які мешкали поруч. До найбільш вдалих слід віднести портрети скульптора Б. Яковлєва, поета П. Тичини, академіка А. Паладіна та інші[1]. У книзі «Изобразительное искусство советской Украины», що побачила світ у 1956 році в московському видавництві «Советский художник», про український живопис воєнної доби сказано напрочуд лаконічно й обережно: «За роки війни змужніло українське мистецтво. Воно набуло ще більшого бойового на-



В. Шевченко. Переможці. Полотно, олія. 1954

[1] Кривцун О. А. Актуальный вид искусства в истории культуры. *Проблемы методологии современного искусствознания.* Москва, 1989. С. 12.

прямку, особливо у формах агітаційного мистецтва. Художники глибше стали втілювати образ радянської людини, патріотизм і самовідданість якої розкрилися на фронті і в тилу. Війна тісніше об'єднала українських та російських художників з художниками інших братніх республік. Плечем до плеча боролися вони на фронті, разом працювали у партизанському штабі в Москві та в національних республіках: Башкирії, Казахстані, Узбекистані, допомагаючи одне одному»[1]. Обережність московських мистецтвознавців продиктована передусім тим, що вказівок від керуючих органів щодо України досі не надійшло.

Уже в 1946 році Михайло Дерегус створив живописне полотно «М. С. Хрущов на Західній Україні». Цілком можливо, що факт приїзду Хрущова до приєднаних українських земель був. Уява митця змалювала колгоспний лан у долині карпатських гір, де на передньому плані зображено купу цукрового буряку, за задумом художника важливою соціальною деталлю. А вже на другому – фронтально розгорнута постановна група головних героїв – гуцулів у національному вбранні та М. Хрущова в сірому сталінському скромному костюмі, кирзових чоботах та сірому до п'ят плащі.

Наступний після Микити Хрущова керманич СРСР, Леонід Брежнєв, був також родом з України, і тому критика в бік найбільшої союзної республіки впродовж років його панування залишалася про всяк випадок обережною. Варто зауважити, що загравання перед Україною траплялися й раніше. У ювілейній промові до сесії Верховної Ради УРСР у день 30-ліття Радянської України, 25 січня 1948 року, В. Молотов зазначив, що Україна найбільше постраждала й понесла тяжкі жертви в роки окупації німецьким фашизмом: «У нас немає сумнівів в тому, що невичерпні великі здібності українського народу до швидкого відновлення і що надана зі сторони Радянського Союзу повсякденна допомога Україні дає свої великі позитивні результати»[2].



В. Мягков. Передові ткалі ДШК. Полотно, олія. 1976

Справжнє піднесення вітчизняного живопису розпочалося одразу після війни, а саме: оспівування навколишнього середовища, прославляння комуністичних лідерів і вигаданих героїв. Так, до війни у художніх закладах Києва та Харкова першочерговими завданнями для випускників були жанрові картини. Така сама тенденція спостерігалася й у середовищі дорослих митців. Але війна докорінно змінила уявлення про живопис та вимоги до нього. Кон'юнктурно налаштовані талановиті українські художники одразу зрозуміли, що від них вимагає держава та її керманичі. Різниця між



З. Одайник. Ткалі. Полотно, олія. *1970*

[1] Изобразительное искусство советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. С. 32.

[2] Промова В. М. Молотова на ювілейній сесії Верховної Ради УРСР у день 30-ліття Радянської України. *Правда*. 1948. 25 січ. С. 1.



П. Ігнатьєв. Командир степового корабля. Полотно, олія. 1976



В. Масик. Вечір на Волгодоні. Полотно, олія. 1952–1953



Г. Старишко. На колгоспному подвір'ї. Полотно, олія. 1957



М. Божій. Подруги. Полотно, олія. Кінець 1950-х

російськими й українськими митцями була разючою.

Окупація, масове перевезення молоді на роботи до Німеччини, визвольна боротьба бандерівського руху на приєднаних західних землях, ущент зруйнована економіка із сотнями підприємств, шахт, будинків на тлі тотальної ненависті вищого московського керівництва на чолі з Й. Сталіним – страшна дійсність пережитої війни, яка докорінно змінила вже давно нелогічний розвиток вітчизняного мистецтва. Український живопис, за рідкісним винятком, став кон'юнктурним, що було єдиним шляхом до спасіння. Кількість ув'язнених у сталінські табори та відправлених на роботи до Донецького басейну після війни на теренах України становила спочатку сотні тисяч, а згодом мільйони осіб. Жорстокі репресії прокотилися українськими землями від новоприєднаних західних аж до східних кордонів. Рятуючись, митці самі з радістю обирали сюжети, прославляючи владу Рад у жанрових, доволі часто вигаданих і брехливих сюжетах. Славу перемоги керманичі використовували як особисті досягнення, і героїчний воєнний подвиг почали підмінювати в сюжетах на прославляння трудових повоєнних буднів. Уже на другий після переможного салюту рік з'явилася ціла низка горезвісних постанов, які побічно або безпосередньо стосувалися художника. Йдеться про постанови про журнали «Звезда» та «Ленинград»[1], постанову ЦК ВКП(б) від 14 серпня 1946 року «Про репертуар драматичних театрів»[2], постанову ЦК ВКП(б) «Про оперу "Вічна дружба" В. Мураделі»[3], а також цілу низку менш значущих документів, які вказували митцю, як і що треба робити. Докладно про ці папери написано у «Збірці документів у двох томах (1941–1960)», виданій у Києві 1961 року. Московське партійне керівництво пильно слідкувало за подіями на культурному фронті найбільшої радянської республіки. З огляду на важливість агітації та пропаганди до митців республіки ставилися з підвищеною увагою. Насамперед це стосувало-

[1] Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». *Сб. док. 1941–1960* : [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 31.

[2] Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». *Сб. док. 1941–1960* : [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.

[3] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. *Сб. док. 1941–1960* : [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С . 112.

ся контролю над тематикою творів українських живописців, як, зрештою, і творів в усіх інших галузях зображальності.

Художнє життя в післявоєнній Україні розвивалося достатньо стрімко й потужно. Практично всі дипломні роботи живописців 1945–1946 років були присвячені війні. Це – «Помстимося» Л. Чичкана, «Подвиг сержанта Якова Приходька» Ф. Самусєва, «Нескорені» В. Пузиркова. Згадані твори мали описовий характер і були декларативними. Уже наступні жанрові картини з художніх виставок 1947 року: «Повернення» В. Костецького, «Партизани» С. Отрощенка, «Чорноморці» В. Пузиркова, «Господарі землі» О. Максименка, «Молодогвардійці слухають Москву» С. Лівщиця, «Молоді кадри Донбасу» П. Депутатової, «Бокараші» Й. Бокшая, «На рідній землі» Ф. Самусєва і навіть твір корифея українського живопису Г. Світлицького «Композитор П. І. Чайковський на Україні» 1947 року – вирізнялися глибиною змальованих образів. Це, на наш погляд, можна пояснити тим, що навколишнє життя дещо нормалізувалося й потреба в плакатному живописі послабилася. Штучне підтримування зацікавленості художника до пропонованих художньою радою й написаних у наступному періоді образів послаблюється також. Зрозуміло, що воно не зникає зовсім, але потреба самоствердуватися й пропонувати свій мистецький продукт суто з прохідними темами, а саме темами війни, вже не є обов'язком для митця. Звичайно, усі заходи відбувалися під гаслом мудрої допомоги комуністичної партії, вітчизняної культури.

«Правильні» твори в літературі й зображальному мистецтві заохочували преміями, серед яких Сталінська була найбільш бажаною, бо давала здобувачеві значну фінансову винагороду. За десять повоєнних років було організовано й проведено п'ять республіканських всеукраїнських художніх виставок. Це виставки, присвячені 30-річчю Радянської армії, 150-річчю від дня народження О. Пушкіна. Найбільш резонансною стала виставка «Образотворче мистецтво України», яка була присвячена 300-річчю «возз'єднання» України з Росією (1954). Усі газети та журнали опубліковували звіти про подію, підкреслюючи, що український радянський живопис стрімко досягає нових перемог, долаючи пережитки формалізму, а постанови комуністичної партії з питань ідеології 1946–1948 років допомогли викрити



М. Антончик. Колгоспники. Полотно, олія. 1967



З. Одайник. Над синім Пслом. Полотно, олія. 1967



Б. Піаніда. Вечірня година. Полотно, олія. 1957



Ю. Малишевський. Весняні дороги. Полотно, олія. 1957



В. Зарецький. Шахтарка Груня. Полотно, олія. 1955



В. Довганевська. Надя. Полотно, олія. 1962



Дутиш. Ескіз. Полотно, олія. Ймовірно кінець 1960-х

недоліки, наявні в українському мистецтві. Різшуча критика була спрямована на прояви експресіонізму, натуралізму та імпресіоністичних тенденцій[1].

Бажаною, але вже не головною, ставала тема війни в середині 1950-х. Неоднозначне ставлення московського керівництва до України в Другій світовій війні диктувало українським художникам теми, які треба було розробляти. Історичну перемогу у війні бажано показувати виключно з погляду участі у подіях керманичів країни. На другому плані залишалися подвиг народу; історична тема з обов'язковим реверансом у бік Росії; відновлення країни й образи героїв (портрети передовиків виробництва, колгоспників, військових командирів). Насамкінець – жанрові сюжети з навколишнього життя (бажано соціальний аспект) і краєвиди та пейзажі. Художні ради пропонували робити пейзажі з використанням новобудов чи елементів будівництва. Настав час іншого соціального замовлення. Від митця вимагали прославляння нової держави.

Таким чином, небезпечні тенденції псевдогероїки, відвертого театрального пафосу й бажання сподобатися, а по суті вислужитися перед очільниками мистецтва, керівництвом творчих спілок продовжували невпинний, як з'ясувалося згодом, розвиток. Так поволі виникла теорія безконфліктності, або теорія з придуманим, часом вигаданим конфліктом. Прикладів чимало: П. Депутатова «Молоді кадри Донбасу» (1947), О. Максименко «Хазяї землі» (1947), І. Юхно «Звістка про нагороди» (1949), С. Адамович «Ранок на Донбасі» (1950). На окреме дослідження заслуговують жанрові живописні твори С. Григор'єва «Прийом до комсомолу» (1949), «Обговорення двійки» (1950), «Повернувся» (1953)[2].

Описовий жанр, попри високу професійну майстерність виконавця, нівелював драматургічну колізію – основу жанрового твору, перетворюючи удавану, штучно змодельовану ситуацію на боротьбу «кращого з найкращим». Такий висновок стосується не лише живописного цеху, а практично всіх видів і жанрів зображального мистецтва цього періоду. Від удаваного героя потерпали скульптура, література, театр, кіно 1940–1960-х. Образів реальних, справжніх героїв фронту й тилу залишалося все менше. У майстернях українські живописці створювали величезну кількість псевдопатріотичних творів відверто заробітчанського характеру[3]. У моду увійшли штампи добробуту, вдало й у великій кількості застосовані в новому живописі. «Дрібнотем'я» стало пропускним квитком на виставки. Живописці почали змальовувати навколишню дійсність,

[1] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу.* Київ. 1998. 320 с.

[2] Белічко Ю. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с. : іл.

[3] Голубець О. М. Мистецтво XX століття. Український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

прикрашаючи та вигадуючи події, героїв, їхні вчинки, яких часто не було в реальному житті. Процес масово охопив художній соціум країни, перетворюючись на дамоклів меч.

У мистецьких перегонах, переважно в живописних, окреслюються незаперечні лідери й аутсайдери. Лідерами стають художники-комуністи, працівники керівних посад Спілки художників, викладачі інститутів, художніх технікумів і шкіл.

З початку 1950-х прірва між елітними митцями та звичайними різко збільшилася. Це згодом вибухнуло справжньою ворожнечею між «своїми» і «чужими». За часів життя Й. Сталіна до 1953 року процвітало доносництво, анонімні, індивідуальні та групові листи, де автори звинувачували колег у непідтримці наявного ладу, провідного мистецького методу й одночасно стилю – соціалістичного реалізму.

Минуло зовсім мало часу, і вже середина й друга половина 1950-х охарактеризувалися незадоволенням переважної частини мистецького соціуму законами, що діють довкола Спілки художників, Міністерства культури республіки, у вишах і середніх мистецьких закладах. Супротив почався серед художників у двох напрямках. Перший – це невдоволення мистецькою ієрархією. Твори тих самих художників, переважно живописців і скульпторів, які були наближеними до спілчанської верхівки (як кажуть, «до корита») від виставки до виставки експонували на центрових місцях у художніх залах та музеях, закуповували за астрономічні гонорари лише тому, що автор потрапив до категорії «правильних». Другий – це невдоволення митців пропонованими та рекомендованими темами. Тема війни, з якої дорогою ціною переможцем вийшов радянський народ; тема відбудови республіки, де праця трударя часто межувала з фанатизмом, а сільська праця з рабовласницьким ладом (в селян до 1961 року не було паспортів, що обмежувало, а по суті забороняло пересування людей територією країни, закріплюючи останніх за колгоспами) народжували спочатку тихий, а згодом відкритий супротив і невдоволення. Так, тема війни залишалася актуальною, але доволі часто митець мусив розкривати її в побутовому ключі, реалістично змальовуючи вигаданих героїв у придуманих обставинах. Як противага брехливим темам звучало бажання авторів виконати ілюзорний, до найдрібніших деталей прописаний, академічний, який називали соцреалістичним, твір, де увага глядача розпорошувалася на дрібних деталях, майстерно прописаному одязі, техніці, портреті, фігурі. Стилістика й жанро-



В. Чеканюк. Перше знайомство. Полотно, олія. 1960



В. Чеканюк. Перше знайомство. Ескіз. 1959



М. Глейзер. Робітниця. Акварель. 1977



Г. Зубченко, С. Отрощенко. Колгоспниця Василина. Мішана техніка. 1961



О. Соколовська. Чоловіча голова. Полотно, олія. 1954

ві особливості загнали багатьох митців у загін «правильних живописців»[1].

До загону київських, харківських, одеських, донецьких, дніпропетровських (перераховані провідні центри художнього життя) після війни приєдналися львівські митці А. Монастирський, Л. Левицький та закарпатські художники-живописці І. Бокшай, А. Коцка, Г. Глюк, З. Шолтес, В. Микита. Ці митці підхопили пропоновану версію художнього твору, тож вже на художніх виставках, починаючи з кінця сорокових, було представлено твори західного регіону в майстерному виконанні на відверто комуністичні теми[2].

Улюблена фраза мистецьких критиків повоєнного часу звучала приблизно так: «Постанови комуністичної партії з ідеологічних питань не лише допомогли здолати недоліки в живописі, але й стимулювали його подальший розвиток»[3].

У перші післявоєнні роки українські митці намагалися в живописні твори втілити образ Й. Сталіна або когось з високого радянського партійного керівництва. Одним із лідерів таких творів був талановитий і кон'юнктурно налаштований київський живописець Михайло Хмелько. Історичний тост батька всіх радянських народів Й. Сталіна, що за словами тодішніх журналістів, підсумував думки всього багатонаціонального населення СРСР, надихнув М. Хмелька на створення картини «За великий російський народ». «Ці слова дали можливість мені, українцю, виразити захоплення російським народом», – говорив Хмелько, розповідаючи про свою картину[4]. Факт написання живописного твору на тему прославляння російського народу українським митцем мав свідчити про велику дружбу народів Радянського Союзу. Газети та журнали згадуваного періоду підкреслювали, що це яскраве підтвердження навіки знищеної національної ворожнечі, всі народи країни Рад об'єднані патріотизмом і, звичайно, під керівництвом комуністичної партії й уряду йдуть до однієї зрозумілої мети – побудови комуністичного майбутнього. Професіоналізм майстра дав йому можливість передати щасливий настрій народу. Промальовуючи центральні образи очільників держави, він зумів потужними акордами насиченого кольору відтворити мажорний настрій свята. Звичайно, не обійшлося без критики, але напрочуд делікатної. Головним незадоволенням було те, що митець не промалював обличчя персонажів другого плану.

1947 рік був вдалим і для іншого українського живописця – Георгія Меліхова, у майбутньому народного художника УРСР (1967), професора, секретаря правління Спілки художників СРСР (1956–1961). Учень П. Волокидіна та Ф. Кричевського тему культурних зв'язків України й Росії розкрив оригінально. Образ демократа Т. Шевченка не викликав жодних підозр у радянської цензури. Таким способом живописець був застрахований від можливої критики за звернення до несоціалістичної тематики. Г. Меліхов створив великий за розміром живописний твір «Молодий Тарас Шевченко у художника Брюллова».

[1] Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 186.

[2] Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.

[3] Манин В. В спорах о соцреализме. *Декоратив. искусство СССР*. 1988. № 4. С. 19.

[4] Изобразительное искусство Советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. С. 16.

Уже в самій назві звучить політичний складник. Прізвище Шевченка подано з іменем – Тарас, прізвище Брюллова – без імені. Вперше про пару Шевченко – Брюллов, вірогідно, на засіданні живописної секції сказав митець Петро Кодьєв, для якого шевченківська тема була однією з найважливіших у житті. Дочка П. Кодьєва, доктор культурології, професор Олена Кодьєва згадувала про розмову батька з Георгієм Меліховим саме щодо майбутнього твору: «В моей памяти осталось упоминание о том, что художнику Г. С. Мелихову очень понравился замысел П. И. Кодьева, посвященный Т. Шевченко и К. Брюллову. В результате появилась известная картина Г. С. Мелихова "Молодой Тарас Шевченко в мастерской К. П. Брюллова", 1947. Ну что ж, хорошо, что этот сюжет оказался воплощенным в жизнь»[1]. Головну ідею твору одразу декларують статті у пресі. Це розповідь про глибинні культурні зв'язки між російським та українським народом. Попри пропоноване прочитання сумнівного сюжету, це твір високої майстерності. Присутній психологічний складник, здавалося б, доволі в простій ситуації. На запитання глядачів, організованих на прилюдному показі твору в Музеї українського мистецтва, Г. Меліхов пояснював, що його надихнуло на створення такої картини. Виявляється, таке рішення митець ухвалив після прочитання твору Т. Шевченка «Художник». Г. Меліхов зумів зрозуміти переживання молодого Шевченка, побачити його сильний, благородний характер. Художник намагався створити привабливий образ молодого кріпака, рішучого у своїх намірах пробитися до знань. Насправді така версія митця була алогічною, бо жоден кріпак без дозволу хазяїна не міг піднятися до такого високого рівня свободи, аби спілкуватися з відомим діячем культури, людиною, що була знайома з царським двором. На зустрічах з глядачами Меліхов розповідав, що образ Шевченка виношував десять років. Образ Брюллова був запозичений з автопортрета майстра 1838 року. Твір був розрекламований і сподобався керівництву[2]. Художня якість і виконання сягали високого професійного рівня. Композиція була збудована вдало, соковитий колорит допомагав достатньо літературній розповіді, яку врешті мистецькі критики підняли до



О. Орябінський. Рибалки. Полотно, олія. 1958

державного рівня, звітуючи про народження нового етапу в розвитку українського історичного жанру. Адже твір мав не лише великий емоційний вплив на глядача, а й підкреслював велике значення в розвитку української культури та підтверджував з історичного погляду її відносини з культурою російською. Насправді вся ситуація та сцена зустрічі кріпака з художником була вигадана й змодельована Г. Меліховим. Реальні події були зовсім інші, але митець запропонував версію, яка влаштовувала політичний і мистецький соціум. У такий спосіб він забезпечив собі щасливе майбутнє. 1948 року художник одержав Державну премію СРСР, яка поступалася лише премії Сталінській. Був нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора та багатьма медалями, однак його наступні твори «О. Горький на Україні» (1957), «Делегати І з'їзду КП(б) України в Москві» (1969), хоча й відповідали радянській доктрині, але вже такого розголосу не мали.

Шевченківська тема у творчості українських радянських живописців до- і повоєнного часу залишалася надзвичайно не простою. Митці зверталися до неї вкрай обережно, бо гострі пера критиків могли легко звинуватити творця в лю-



Е. Івашина. Човни Ванагука. Полотно, олія. 1962

[1] Кодьева Е. Петр Кодьев. Київ : Ал. Макс, 2012. 221 с.

[2] Искусство Советской Украины / под ред. В. Касияна, Ф. Рогинской ; Акад. художеств СССР, Ин-т теории и истории изобразительных искусств. Москва : Искусство, 1957. С. 188.

бові до буржуазного минулого. Траплялися й зовсім курйозні факти, коли людей засуджували до ув'язнення на 10 років за фізичну схожість із царем чи іншим царським високопосадовцем.

У музеї Т. Шевченка в Києві зберігається живописний твір В. Болдирева «Зустріч домовини з тілом Т. Г. Шевченка у Києві». Це робота 1949 року. Головним персонажем композиції стає вершник – представник царської охорони, який спостерігав за демонстрацією. Фігура бандуриста в куті справа за задумом автора мусила привертати до себе головну увагу. Зрештою, це художнику вдається втілити.

Одним з найбільш загадкових і потужних митців повоєнного періоду був Петро Кодьєв, який народився 1899 року. До війни він був членом Асоціації революційних митців України (АРМУ) та Об'єднання мистецької молоді України (ОММУ). Після 1938 року вже при Спілці художників радянської України Кодьєв стає головою Оборонної комісії. На цій посаді митець пропрацював до початку мобілізації до лав Радянської армії, поєднуючи суспільну роботу з директорством у Державній науково-дослідній реставраційній майстерні при Управлінні у справах мистецтв у Києві. Перед війною він встигає створити картини «Ленін – Сталін і Україна» та «Наша Батьківщина». 1943 року митець працював у Військовому шпилі № 408 до тієї пори, поки його не призначили на відповідальну посаду директора картинних фондів України. З 5 травня 1945 року він поїхав до Німеччини в міста Берлін, Штраусберг та Бад-Фрайенвальде для розшуку та повернення творів мистецтва, що були вивезені за роки окупації з державних та приватних колекцій. Олена Кодьєва писала: «…Трагічно склалася творча доля П. І. Кодьєва: ототожнюючи в рефлексії порив своєї душі до свободи і творчості з засадами і принципами комуністичної партії, щиро вірячи їм, він дозволив ідеологічним шорам втілитися у своє духовне життя. Трагедія батька як художника – у тому, що згадані шори не дозволили йому у повну силу розгорнути свій творчий потенціал, свої чималі можливості»[1]. Певне, таке одкровення щодо аналізу творчості будь-якого митця, навіть знакового, зіркового для епохи, може зробити лише рідна людина. Ми наважилися процитувати цю думку-характеристику з етичних міркувань лише тому, що вона належить найріднішій людині в його житті – доньці. Постать художника у цьому дослідженні цікава тим, що він уособлює десятки, а то й сотні доль вітчизняних митців досліджуваного періоду. П. Кодьєв був одним із керівників Спілки художників України, секретарем партійної організації, директором реставраційної майстерні. Послужний список художника був бездоганним і дуже схожим на біографії інших митців. Як і переважна більшість живописців тієї пори, він, звичайно, виконував фондівські та спілчанські замовлення. До таких творів можна віднести «Портрет Сталіна» (1947), «Ленін і Сталін в Горках» (ймовірно, перша половина 1950-х). Але лейтмотивом творчості Петра Кодьєва протягом усього творчого життя залишався його улюблений герой – Тарас Григорович Шевченко. Шевченкіана митця починається з 1939 року полотном «Пророк». Наступний великий твір – один із найкращих у доробку майстра – «Повернення Т. Г. Шевченка з заслання» (1954). Його можна вважати унікальним, адже ніхто ні до, ні після складних п'ятдесятих років минулого століття в такий спосіб не вирішував образ Кобзаря, якого радянські ідеологи зробили лакованим демократом-революціонером, борцем із царизмом. Насправді до трагедії поета та художника Шевченка ніхто з митців у своїй творчості не наблизився.



М. Антончик. Портрет доярки. Полотно, олія. 1957

[1] Кодьева Е. Петр Кодьев. Київ : Ал. Макс, 2012. С. 8.



П. Білан. Доярки. Груповий портрет кращих доярок Ямпільського р-ну Сумської обл. Полотно, олія. 1982



О. Крилова. Розмова на фермі. Полотно, олія. 1979

П. Кодьєв взяв за основу своєї живописної роботи запис зі «Щоденника» Тараса Шевченка, де він розповідає про талановитого скрипаля-кріпака, якого називає Паганіні.

Художник трансформував прочитане в картину, де слухача музики перетворив на реальний образ поета, який повертався після десяти років царського ув'язнення. Майстерно прописано другий план – схили Дніпра, плоти й пароплав, що димить. Достовірність сюжету виконана віртуозно. Бунтар Шевченко зображений у картині П. Кодьєва звичайною, зламаною після нелюдських тортур людиною, мрійником і мислителем. Жодного натяку на революціонізм героя немає. Як на 1954 рік, цей твір був занадто прогресивний. Можливо, це той випадок, коли спілчанський очільник міг собі дозволити таку вільність. З великих живописних творів на цю тему залишився живопис «Т. Г. Шевченко на плоту коло Межигір'я. 1843 рік». Це робота 1960–1966 років. Доля твору, на жаль, не відома. Задумів було багато. Митець хотів розробити в майбутньому живописні твори «Зустріч Т. Г. Шевченка з В. Г. Шевченком у хаті», «Шевченко в саду Лопухіна», «І лани широкополі, і Дніпро, і кручі» та ще багато інших проєктів, яким, на жаль, не судилося бути втіленими в життя. П. Кодьєв був тонким ліриком. Його живописні пейзажі «Розлив» (1958), «Де в'яжуть човни» (1960-ті), «Річка Стугна. Останній сніг» (1963), натюрморти цих років, пейзаж «Міський мотив. Палац спорту» (1962) і, звичайно, один з останніх творів майстра «Спомин про громадянську війну (Автопортрет)» (1968) формують цілісну картину про талановитого художника-живописця, який прожив цікаве життя в мистецтві.

Ідею національної єдності України з Росією в зображальному мистецтві, літературі й музиці повоєнного періоду спілчанське керівництво просувало як одну з найважливіших. Бажання сподобатися Москві перетворило слизькі теми «возз'єднання» на спробу підміни історичних подій і фактів. Переяславська Рада 1654 року несподівано здобула першість серед багатьох інших дат і подій вітчизняної історії. Частково це пов'язано з бажанням копіювати старшого брата. Події, змальовані в картинах росіян М. Ульянова «Лористон у ставці Кутузова» (1945), М. Авілова «Поєдинок Пересвіта з Челубеєм» (1943), А. Бубнова «Ранок на Куликовому полі» (1943–1947) та в низці інших живописних і монументальних творів (мозаїках та розписах московського метрополітену), дали дороговказ українським очільникам мистецтва та ідеологам ЦК Компартії стосовно історичної тематики наступних вітчизняних творів. Проблема полягала в тому, що багато історичних фактів були доволі суперечливі в трактуванні українських та російських істориків. Тому історичну тему українські митці виконували в змалюванні сюжетів, суто незаперечних з погляду радянської ідеології. Уже 1947 року Ю. Садиленко пише живописний твір «Навіки з Москвою». Над перспективною темою працювали М. Дерегус, С. Рєпін, В. Савенков. На художній виставці 1951 року В. Савенков репрезентує полотно «Переяславська Рада». Чотири роки працював придворний художник М. Хмелько над великим живописним твором «Навіки з Москвою, навіки

з російським народом». Він встиг завершити роботу до ювілейного 1954-го, але заслуженої дяки, на яку сподівався, уже не дістав. Це велике за розміром (2х4 м) полотно, де зображено сотні фігур у детально прописаному вбранні. Твір також не було сприйнято однозначно, адже в композиційній побудові головна фігура Богдана Хмельницького за масою та яскравим кольором перегукується з іншою фігурою. Сліпий бандурист з хлопчиком-поводирем на правому фланзі привертає більше уваги, зосереджуючи погляд глядача на другому центрі видовженої композиції. Таким способом головним героєм став український музика, а не інші персонажі. Ми вважаємо, що такий досвідчений митець, улюбленець режиму, як Михайло Хмелько, не міг це зробити навмисно. Також викликає сумнів необачна помилка. Це той випадок, коли твір живе своїм життям, а його доля вже не під владою автора. Насправді недооцінка такої титанічної чотирирічної праці трапилася тому, що пальма першості вже була згублена, а загін молодих митців живописного цеху успішно доганяв лідера.

До дати трьохсотліття «возз'єднання» України з Росією, до історичної тематики зверталося багато художників. Серед десятків пропонованих суспільству творів у мистецтвознавчій пам'яті залишилися лише одиниці. І. Задорожний показав епічний твір із довгою неприродною назвою «Богдан Хмельницький залишає у заставу кримському хану свого сина Тимоша» (1954). Митець змалював сцену прощання Богдана Хмельницького з власним сином. Це твір високої художньої майстерності. Образи реалістично й дуже професійно створені. Робота вдала, композиція логічна та вивірена, розподіл за світловими та кольоровими плямами зроблено віртуозно. Але відсутність російського сліду в зображенні не влаштовувала мистецьких критиків. Переважно критикували твір москвичі. Головні закиди стосувалися того, що митець молодий і не зумів підняти взяту тему, що композиція статична і в підсумку художнику не вдалося досягти драматизму дії.

М. Кривенко обрав ліричну тему, не прив'язуючись до конкретного історичного факту. Його твір «Їхав козак на війну» (1954). Назва запозичена з відомої народної пісні «Їхав козак на війноньку». Твір, звичайно, не міг сподобатися у вищих ешелонах української та російської влади, бо фігура козака з конем була в шість разів меншою за головну героїню – дівчину у вишиваній сорочці, яка прийшла в поле попрощатися з нареченим. На яку війну їхав козак, ні у творі, ні в анотації сказано не було. Натомість портрет Богдана Хмельницького роботи М. Дерегуса, написаний роком раніше, сподобався глядачеві та критикам, хоч дуже сильно нагадував образ іншого полководця – Йосипа Віссаріоновича



П. Сулименко. Базар у Гвінеї. Мішана техніка. 1963

Сталіна. Робота явно претендувала на високу урядову нагороду, але смерть вождя народів не дала можливості здійснитися задуму. XVIII з'їзд комуністичної партії, на відміну від попередніх, багато уваги приділив культурі. В різних доповідях питання розвитку літератури, живопису, скульптури, музики порушували неодноразово, а в підсумку було проголошено, що поруч з досягненнями економічного та суспільно-політичного сектору стрімкими темпами розвивалася радянська культура і що СРСР вступив у завершальну фазу будівництва соціалістичного суспільства та поступового переходу від соціалізму до комунізму[1].

Важливі завдання було поставлено саме перед працівниками мистецтва. Адже художник мав не лише відобразити нові, реальні зрушення в побуті трудящих, але з усією глибиною розкрити моральний образ радянської людини – будівника комунізму. Історичні картини, виконані живописцями в союзних республіках, мали для Москви неабияке значення. Так, стосовно Української РСР у звітах кремлівських мистецтвознавців неодноразово підкреслювалося, що важливі саме історичні картини, і не лише тому, що вони направлені проти буржуазно-націоналістичних пережитків, а й тому, що художники в кращих своїх творах показували справжнього творця історії – народ. Наступний, XIX з'їзд комуністичної партії підкреслив важливість цієї проблеми для радянського мистецтва. У численних доповідях йшлося про те, що мистецтво може й повинно виявляти та розкривати високі духовні якості та типові позитивні риси характеру рядової людини, створювати її яскравий художній образ, гідний бути прикладом і предметом наслідування для людей.

Отже, перше повоєнне десятиліття увійшло в історію українського мистецтва трьома провідними темами: війна, ювілей «возз'єднання», жанрове змалювання навколишньої дійсності, включно з портретами передових членів суспільства. Якщо стосовно перших двох все було зрозуміло, третя викликала чимало запитань, і практично всі 1950-ті пройшли в пошуках «правильних» тем.

У перші повоєнні роки українські живописці створюють багато творів на тему війни. Мистецтвознавці та журналісти супроводжували кожну виставку й нові твори журнальними та газетними статтями, прославляючи творців. Все, що виконував художник на тему війни, підтримували художні ради й активно закупляло Міністерство культури для подальшої передачі на довічне зберігання в музеях, школах, лікарнях, шахтоуправліннях, військових частинах, райкомах та міськкомах комуністичної партії. Це пряма відповідь на завдання, поставлені партією перед працівниками мистецтва: «…допомагати подальшому розвитку кращих сторін характеру радянської людини, які з особливою силою проявилися під час війни»[2].



П. Сулименко. Бірманки. Мішана техніка. 1956

[1] Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.

[2] Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». *Сб. док. 1941–1960* : [в 2 т.]. Т. 1. Київ, 1961. С. 32.



Н. Волкова. Портрет поетеси Н. Приходько. Полотно, олія. 1965

Український живопис збагатили цікаві твори. Переважно їхні автори були учасниками війни. Однозначно кращим визнано твір В. Пузиркова «Чорноморці» (1947). Віктор Григорович Пузирков, український маляр-мариніст, представник соцреалізму, народився 4 жовтня 1918 р. в Катеринославі. 1938 р. закінчив Дніпропетровське художнє училище, де вчився у М. Паніна, П. Альохіна, О. Жирадкова. В 1938–1946 рр. (з перервами) навчався в Київському художньому інституті в майстернях Ф. Кричевського, О. Шовкуненка, у педагогів С. Єржиківського, О. Фоміна, К. Єлеви та В. Костецького. З 1948 по 1999 р. В. Пузирков був на педагогічній роботі в Київському державному художньому інституті, спочатку викладачем, а від 1957 р. – професором. Він і далі писав картини на військово-морські теми, марини, але успіху «Чорноморців» уже ніколи не досягнув. Найвідоміші твори художника: «Чорноморці», «Прибій», «Тиша», «Після шторму», «Біля кримських берегів», «Відважні», «У рідному краї». Він здолав усі можливі висоти радянського художника і став народним художником УРСР (1963) та народним художником СРСР (1979).



Є. Волобуєв. Етюд. Мішана техніка. Початок 1970-х

Тодішня преса зазначала, що митцеві вдалося показати хоробрих радянських моряків, їхню силу й мужність. «Чорноморці» – твір автобіографічний. Віктор Пузирков протягом двох років війни служив на флоті й безпосередньо брав участь у військових операціях. Після тяжкого поранення та демобілізації він продовжував освіту в Московському художньому інституті в Самарканді (1942–1943) та Ленінградській академії мистецтв у Загорську Московської області (1944), навчався у С. Герасимова та М. Максимова. Найбільшу увагу в «Чорноморцях» митець приділив центральній фігурі моряка на передньому плані. Академічно пропрацьоване обличчя героя повне рішучості. Тут доречно дослідити психологічний складник. Образ реальний і реалістичний. Він, безумовно, перегукується з образами німецького живопису довоєнних і воєнних часів. Одержимість у безстрашних очах героїв, що готові віддати життя за нав'язану політруками різних армій ідею та ідеологію, поєднує образ Віктора Пузиркова з образами Германа Отто Хоєра («Коричневосорочечник у вуличному бою», 1934), Фріца Фреліха («Юний гітлерівець»), Ганса Фая («Ми маршируємо»), Елька Ебера («Наказ від 23 лютого 1933», 1937), Ганса Шмітц-Віденбрюка (триптих «Робітники, селяни і солдати», 1938–1940). В усіх перерахованих творах митці зуміли показати соціальну ідею, втілену в конкретних образах. В. Пузирков зробив це на високому професійному рівні. Живописець вдало змалював стрімкість атаки, застосувавши сакральний композиційний прийом, коли головні образи спрямовано на глядача. В «Чорноморцях» рух фігур зароджується в глибинах твору й підсилюється майстерно прописаними хвилями моря. Синьо-білі фонтани

води, народжені вибухами снарядів, розірваними поруч з групою матросів, які перебувають у човні, композиційно підсилюють загальну тривогу живопису. Відповідною до настрою змальованої атаки, що закінчиться трагедією, є сіро-блакитна гама з обережним приглушеножовтим кольором. Сам В. Пузирков неохоче розповідав про картину, яку, без сумніву, можна вважати однією з кращих на воєнну тематику і яка принесла живописцю неабияку славу. Він став лауреатом двох Сталінських премій (1948, 1950) і Державної премії УРСР імені Т. Шевченка (1976)[1]. В інтерв'ю з мистецтвознавцем О. Роготченком, що відбувалося в Седневі 1979 року, Віктор Пузирков не захотів розповідати про історичні події, змальовані у творі. Вірогідно, художник зобразив реальні події Керченського, Ельтигенського, або Феодосійського десанту. Перший, Ельтигенський (насправді їх було чотири) закінчився повним провалом, і практично всі учасники невдалого захоплення кримського берега були фізично знищені ворогом. Ельтигенський десант біля околиці Керчі, яку пізніше назвуть Героївкою, був організований радянським командуванням з однією метою – відвернути увагу німців від заздалегідь спланованого Феодосійського. Майже всі учасники наступу були приречені на смерть. Результатом цього абсолютно нелогічного, жорстокого, звірячого вчинку з боку радянської влади (таких, до речі, на фронті були тисячі) став зведений уже у 80-х роках минулого сторіччя помпезний монумент на місці загибелі чорноморців. Наступний, Феодосійський десант став більш вдалим, але згубив іще більше воїнів, переважна більшість з яких були вихідцями з України, бо маленькі судна, на яких здійснювався штурм, належали чорноморській флотилії, що традиційно формувалася з місцевого населення. В. Пузирков, зрозуміло, знав про долю двох морських штурмів, але волів про це не розказувати. Розповіді про провальні військові операції були заборонені. Твір «Чорноморці» – яскравий приклад мистецтва післявоєнного часу. З професійного погляду – картина бездоганна. Вона становила конкуренцію сотням чи, можливо, сотням тисяч творів на військову тематику й вийшла переможною серед них. Разом з тим могутній талант митця було використано для оспівування звірячого вбивства своїх воїнів на полі бою.

[1] Популярная художественная энциклопедия / под ред. Полевого В. М. Москва : Совет. энциклопедия, 1986. 432 с.



Є. Усікова. Літо. Полотно, олія. 1961

1949-го року завершив велику живописну роботу на військову тематику Петро Сулименко. Твір «Прапор перемоги» змалював практично той самий сюжет і ті самі кримські краєвиди. П. Сулименко для цього твору зробив чимало ескізів і двічі виїжджав спеціально на місця минулих боїв. На відміну від В. Пузиркова, П. Сулименко показав багатофігурну композицію з одинадцятьма достатньо чітко промальованими фігурами. Головний герой – матрос, який несе прапор, що зовсім не асоціювався з прапором перемоги. Намагання автора показати доблесть і мужність радянського війська залишилися лише його бажанням через історичну правду про штрафні батальйони й знищений чорноморський десант. 1947 року П. Сулименко закінчив Київський художній інститут (нині НАОМА), де навчався від 1939 року (з перервами). Учень Костянтина Єлеви й Олексія Шовкуненка, П. Сулименко, присвятив свою творчість воєнним подіям на морі та регулярно створював живописні полотна, присвячені обороні Севастополя. Твори «Безсмертний подвиг севастопольців» (1947), «Прапор перемоги» (1949), «Чорне море», (1953), «Севастополь наш!» (1960), «Матроси Жовтня» (1963), «У розвідку» (1965) принесли авторові чималі гонорари, а деякі з картин посіли почесне місце в Севастопольському художньому музеї. Щоправда, окрім ордена «Знак Пошани», який видавали сотнями до дат перемоги, автор «Прапора перемоги» нічим іншим нагороджений не був.

Того ж 1947 року інший київський живописець Сергій Отрощенко показав полотно «Партизани». Не бравурне, не брехливе і, головне, без пафосу. Замість вже знайомих в українському живописі передніх домінантних фігур-образів з обов'язковим прапором, у руках головного



В. Мягков. Весна. Полотно, олія. 1968

героя-партизана – великокаліберний кулемет. Юнак несе його на спині, не позуючи, а саме так, як і носили в поході важку зброю. Чотири образи прописані чітко – центральний, від нього один зліва, один справа й один (фігура дівчини) позаду. Усі зі зброєю, усі в русі. На другому плані – обоз із людьми, які змальовані дуже нечітко, за що митцеві неодноразово діставалося від суворих критиків. У формалізмі його, звичайно, не звинувачували, але щодо недостатньо чіткого заднього плану закиди були. На відміну від надзвичайно великої кількості творів на військову тематику, де героїв придумували й доволі часто змальовували неправдиво, картині С. Отрощенка притаманна достовірність і життєва правда.

До війни С. Отрощенко навчався в Одесі на театральному відділенні у відомого театрального художника В. Мюллера. Утім у «Партизанах» він зумів уникнути театральної постановки, яка з другої половини 1940-х років стала практично обов'язковою в жанрових живописних творах. «Партизани» – один із найбільш значущих творів українського живопису перших повоєнних років. Його сила й унікальність полягає в тому, що митцеві вдалося втілити реальність у скромному образі головного героя і двох допоміжних. С. Отрощенко зумів, змалювавши лише чотири постаті: три основних й одну жіночу, другорядну, довести головну тезу – про народ-переможець. Станковий твір «Партизани» досі звучить могутнім епічним акордом, де академічно змальований юнак сприймається як реальний символ народу, що піднявся на захист власної держави. Картина метафорична. Сільський хлопець з народу не перетворився на «п'єдестальний образ», а чистий колір білого снігу навкруги допоміг кольоровому й тональному вирішенню у сприйнятті духовної чисто-



П. Білан. За комсомольською путівкою. Полотно, олія. 1960

ти зображуваного. Замість розірваних снарядів чи фонтанів води після вибухів, митець показав тиху велич спокою, який врешті лише підсилює значення змальованого. Не військові начальники, не кабінетні генерали та полководці виграли цю жорстоку війну, а народ-переможець ціною найдорожчого у світі – людських життів, безглуздо знищених двома тоталітарними системами, переміг супостата. Коли було закінчено твір «Партизани», митцеві виповнилося 37 років. С. Отрощенко з перших днів війни був призваний до війська й провоював три роки. Художник залишався художником завжди. На фронті він продовжував малювати, а після війни начерки з розбомбленого Сталінграда, Харківського вокзалу, Гомельського мосту, руїн Київського розтрощеного мосту через Дніпро стали в пригоді майстру. Попри успіх «Партизанів», С. Отрощенко так і не став придворним митцем. Він малював зруйнований Донбас й Одеський порт, рідний з юнацьких студентських років. Разом з Ю. Балановським, В. Болдиревим, С. Кириченком, Г. Титовим, Л. Черновим та Л. Чичканом робив живописні розписи павільйону УРСР на Виставці передового досвіду в Москві. Так розпочався його шлях у монументальному живописі. С. Отрощенко написав чимало живописних творів. Але вище «Партизанів» уже не здіймався[1].

Григорій Яблонський 1949 року закінчив твір «Наші в Празі». Це полотно стало лінією об'єднання двох глобальних тем – війни і миру. Війна присутня в образах солдатів-переможців, що сидять на танку, увінчаному букетами живих квітів. Танк не на фронті, не в бою, а на центральній площі Праги. Праву нижню частину композиції займає гурт людей. Це чехи, які прийшли привітати радянських воїнів-визволителів. Автор змалював усміхнені обличчя постановних фігур з обов'язковою в таких випадках фігурою дівчинки з квітами, бабусі й жінки в національному вбранні. Монумент позаду натовпу підсилює історичну місію. Але головним композиційним та ідеологічним центром твору є зображена театральна дія: молода жінка передає в руки танкіста свою дитину – білявого хлопчика. Твір відверто постановний, придуманий, але виконаний майстерно. А що найголовніше – це один із перших яскравих прикладів замилювання очей глядача та прославлення удаваного героя.



О. Артамонов. Нове покоління. Полотно, олія. 1978

Вартий уваги маловідомий твір українського живописця Леоніда Євтушенка «Подвиг Матросова»[2]. Це дипломна робота живописця, зроблена 1951 року. Л. Євтушенко не побоявся взяти важку для змалювання в живописі подію, що трапилася взимку. Олександр Матросов закрив своїм тілом ворожий кулемет і в такий спосіб дав можливість іншим воїнам захопити висоту, яку охороняв німецький дот. Три центральні фігури – основа композиції: поранений Матросов напівлежить на снігу, два інших солдати зупинилися біля товариша. Напрочуд майстерно прописаний сніг, що контрастує зі свинцевим, похмурим небом, яке у свою чергу підкреслює трагізм сцени. Л. Євтушенко сам був воїном-піхотинцем і брав участь в одній із найганебніших військових операцій, здійснених радянською владою. Він був учасником Корсунь-Шевченківської битви, або Корсунь-Шевченківського котла, де ворожі кулеметники розстрілювали радянських воїнів, як у тирі. За спинами наступаючих ішли загороджувальні

[1] Отрощенко Сергей – художник [Електронний ресурс]. URL: http://artru.info/ar/art/223/1/ (дата звернення: 21.01.2015).

[2] Березницька Л. І. Від червоного до блакитного. Київ : Оранта, 2004–2005. 668 с. : іл.



В. Ласкаржевський. Біля вікна. Полотно, олія. 1971

загони з НКВС. Шанс залишитися живими був лише один – поранення. Бійці із загороджувальних загонів добивали важкопоранених. Л. Євтушенко був поранений у ногу, але міг повзти, що й врятувало йому життя. Реальні події проходили за тридцять кілометрів від Чигирина – батьківщини художника. Можливо, саме ці події допомогли молодому митцеві так правдиво й реалістично змалювати пораненого О. Матросова. На відміну від сотень інших творів аналогічної тематики, твір Л. Євтушенка вирізняється правдивістю в передачі зображуваного. Філософія пережитого та побаченого назавжди знищила бравурність у тих людей, хто відчув трагедію війни, хто постраждав від нещирої радянської пропаганди. Віртуозна майстерність живописця в цьому випадку на довгі роки залишиться неоціненою на відміну від малоцікавих робіт, наближених до керівництва творців[1].



В. Грош. Розмова. Полотно, олія. 1987

Важкою для розуміння та сприйняття була тема повернення після страшних років воєнного лихоліття. Поверталися фронтовики, невільники з німецьких таборів, остарбайтери, в'язні з радянських таборів, у кого закінчилися терміни. Багато не мали куди повертатися, бо було стерто з лиця землі не лише будинки, зникали вулиці, села, навіть міста.

Одним з найбільш філософських і законспірованих у темі явній і темі прихованій залишається живописний твір Віктора Костецького «Повернення». Вищу художню освіту митець здобув у Київському художньому інституті. Безпосереднім наставником молодого майстра був видатний художник Ф. Кричевський. Під час навчання в інституті та літніх студентських практик В. Костецький вирушив до металургійних заводів Дніпропетровська й до шахт Донбасу, де зустрічався з гірниками, металургами, знайомився з їхнім життям. Під впливом побаченого для робітничого клубу шахти «Анненкова» (ще студентом) він створив фреску «Будівництво», на якій зображено краєвид робочого Донбасу. Після закінчення інституту В. Костецький відбув у відрядження до Ленінграда, де вивчав творчість старих майстрів. В Ермітажі він копіював твори Рембрандта, Рубенса, Ель Греко. Талановитий художник запозичив прийом Рембрандта у формуванні світла на площині. Приглушені кольори довкола головних фігур зосередили увагу на хлопчику і на спині солдата. Драматизм події розгортається на сходах перед відчиненими дверима. Постать солдата подана зі спини. Це був дуже сміливий крок, оскільки аналогічний твір москвича О. Лактіонова показував зовсім інше повернення – бравурне та підлаковане. З чотирьох намальованих фігур обличчя двох взагалі не видно. Яскраво освітлена фігура маленького сина й ледь прописана стара жінка в напівтемряві відчинених дверей. Недарма твір «Повернення» дістав чимало критичних відгуків. «Повернення» О. Лактіонова і «Повернення» В. Костецького експонували на всесоюзній виставці в Москві 1947 року одночасно. Глядацькі симпатії розділилися порівну. Філософія Костецького була не всім зрозумілою, і, звичайно, не всі глядачі сприйняли зашифрований підтекст. Разом з тим доля живописця склалася успішно.

[1] Інтерв'ю з Л. Євтушенком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора.* 1986. 2 листоп. С. 3.

В. Костецький став заслуженим діячем мистецтв УРСР, народним художником Української РСР (1960), членом-кореспондентом Академії художеств СРСР (1967)[1].

П. Депутатова дебютувала в 1947 році живописним полотном «Молоді кадри Донбасу». Яскравий приклад цілком конформістського твору, де в постановному русі зображена група робітників, які повертаються зі зміни чи, може, прямують на завод. Наставник молоді розповідає щось важливе трьом молодим робітникам. Фігур багато, і два перших ряди прописані ретельно. П. Депутатова виявила себе професійним портретистом. Вона також зуміла передати рух групи, закомпонувавши її в противазі іншій групі, що рухається у зворотному напрямку. Заводські труби, зварені величезні конструкції на другому плані й дим від печей на задньому доповнювали задум художника в розкритті правильних образів. Твір відповідає усім вимогам соціалістичного реалізму, де герой перебуває в колі потрібної атрибутики. Реальна картина відбудови Донбасу була дещо іншою. На відновлення шахт і заводів до Донецького краю направляли людей після закінчення терміну ув'язнення, а також охочих із депресивних районів Російської Федерації та Білоруської РСР. Криміногенна ситуація регіону межувала з катастрофічною. Але у творах зображального мистецтва та літератури потрібно було показувати іншу дійсність. Тема відновлення Донбасу була бажаною. Такі твори обов'язково потрапляли на виставку, і їх практично завжди закупляли. Така картина могла бути гордістю заводського управління чи фабричного клубу. Пізніше аналогічні теми широко використовували в замовленнях художнього фонду для тиражування в десятках чи навіть сотнях екземплярів.

Визначною подією для української зображальності став живописний твір Тетяни Яблонської «Хліб». Про цю роботу написано доволі багато, але практично всі мистецтвознавці та культурологи відзначали високий професійний рівень полотна. Ім'я Тетяни Яблонської стало відоме вже після експонування її першої великої самостійної роботи – живописної картини «Ворог наближається». Молода художниця зуміла майстерно передати в живописі загальний настрій: страх, безвихідь, горе колони біженців, що тікають від



В. Тарасенко. Дощ. Полотно, олія. 1975

лінії фронту. Єдиним цілим сприймаються люди, машини, худоба. Горе всіх жене на схід. Усе довкола накрито свинцевою хмарою, і лише в правому верхньому куті, куди композиційно рухається натовп, небо написане світлим сіро-білим кольором, як підказка зловісної дії. Головна героїня – молода мати з двома діточками. Маленький хлопчик заснув на спині мами, дівчинка з нехитрим своїм скарбом у речовому солдатському мішку, який притискає міцно до себе, прямують до колони. Сорочка хлопчика яскраво-червоного кольору. Ця пляма й стає домінантною в композиційній побудові. Дівчинка озирається назад, і її обличчя контрастує з обличчям мами. Рух і антирух вибудовують горизонталь, по якій погляд глядача переноситься в глибину твору до чорно-сірої колони. Полотно зберігається в Полтавському художньому музеї (галереї мистецтв) імені Миколи Ярошенка, без сумніву, воно прославило б у майбутньому художницю, якби не народився з-під її пензля інший твір – «Хліб»[2]. Сьогодні картини Тетяни Яблонської експонують у Державній Третьяковській галереї в Мо-

[1] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 6 : Радянське мистецтво 1941 р. – 1967 р. / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. 452 с.

[2] Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нилівна Яблонська. *Україна*. 2005. № 6/7. С. 17.



Г. Голубова. Вірочка.
Мішана техніка. 1963



В. Монастирський, Є. Гула.
Гімнастки. Полотно, олія. 1980



М. Нечипоренко. 13 років.
Пастель. 1983

скві, Державному Російському музеї в Санкт-Петербурзі, Музейному фонді «Дракон» держави Тайвань, Київському національному музеї російського мистецтва, Полтавському, Запорізькому, Харківському художніх музеях, Львівській національній галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького.

Т. Яблонська переїхала з Росії до Києва, де й вступила до художнього інституту. Диплом встигла захистити 1941 року, за кілька днів до початку війни. 1944 року її запросили викладати в КДХІ. А за чотири роки про молоду художницю дізналася вся країна, бо твір «Хліб» став знаковим брендом не лише України, а й усього СРСР. Влітку 1948 року Тетяна Яблонська з групою студентів поїхала на обов'язкову літню практику. Для курсу Яблонської керівництво інституту вибрало село Летаву на Кам'янець-Подільщині. Сьогодні це Хмельницька область. Колгосп імені В. І. Леніна в Летаві був відомий небувалим раніше врожаєм буряку та зернових культур. Успіх, зрозуміло, не залишився не поміченим. До художників у селі вже встигли побувати передові письменники Семен Скляренко, Олександр Підсуха та композитор Микола Мірцин. Міф про радянське чудо в одному окремо взятому колгоспі набирав обертів. Насправді радянська пропаганда охоче вдавалася до аналогічних прийомів. Так, у забоях три бригади працювали на одного бригадира, колгоспниця Виштак з Київщини зібрала космічний з погляду тих років урожай цукрового буряку. Передовиків виробництва «виробляли» на підприємствах, аби держава знала своїх героїв, а пересічний трудівник, колгоспник мав взірець трудових досягнень. Така гра була напрочуд жорстокою, бо норми праці порівнювали з передовиками, і досягти їх нормальним способом було неможливо. Керівництво збільшувало робочий день, пояснюючи це соціалістичним змаганням і нагальною потребою боротьби за призові місця в селі, районі, області, місті. Т. Яблонська опинилася в Летаві невипадково. Це було соціальне замовлення. Художниця зробила чимало замальовок, а вже в 1949 році було закінчене чотириметрове полотно з лаконічною назвою – «Хліб». Формально робота цілком відповідала духові доби: соціалістичний пафос, нові герої, їхні завзяття та любов до праці. Твір не мав відверто пропагандистського характеру. Тетяна Нилівна згадувала: «Я писала "Хліб" з цілковитою віддачею, із серцем, повним любові до цих жінок, до зерна, до сонця. Я найбільше намагалася передати захоплення від самого життя, передати правду життя»[1]. Художниця, зрозуміло, говорила правду. Це той достатньо поширений випадок, коли митець вірив у загальний міф і підкорявся йому. Випадок був непоодиноким. Він цікавий у дослідженні ще й тому, що, виконуючи соціальне замовлення, художниця створила шедевр, а професіоналізм вивів її на інший рівень. Т. Яблонська зробила те, чого сама від себе не

[1] Яблонська Тетяна : [кат. вист. етюдів]. Київ : Мистецтво, 1981. 59 с. : іл.

очікувала і чого не очікував від неї загін керівників мистецького процесу держави. Несподівано молода художниця прославила рабську жіночу працю, сексуальну незадоволеність суспільства, де чоловіче населення регіону, на території якого відбувалися воєнні дії, було практично знищено на фронті або в сталінських таборах.

Англієць Метью Бовн, автор найбільшої закордонної розвідки про стиль і метод соціалістичного реалізму, у книзі «Радянський соціалістичний реалізм» неодноразово підкреслював, що полотно молодої української художниці Тетяни Яблонської сягнуло за межі просто талановитого твору. «Хліб» є одою післявоєнної несправедливості тоталітарного українського радянського суспільства. Твір мав небувалий успіх. Картину тиражували сотнями копій на комбінатах СРСР, в інших республіках створювали свої парафрази на тему збирання врожаїв. Твір подобався керівництву та пересічному громадянину. Т. Яблонська була нагороджена Державною премією СРСР і здобула цілком заслужене визнання. Державними преміями київська мисткиня буде нагороджена ще тричі, а «Хліб» вивчають у художніх академіях світу як яскравий зразок твору тоталітарної неволі післявоєнного суспільства Східної Європи.

Того ж 1949-го року інша українська художниця Тетяна Старосельська показала живопис «Хліб – державі». Твір відповідав усім нормам і бажанням мистецького й державного соціуму епохи. Сюжет простий. Герої твору – три жінки й чоловік з трофейним акордеоном. Уся ситуація, яку змалювала Т. Старосельська, придумана та має відверто постановний характер. Герої сидять на мішках з хлібом. У жінки зліва в руках прапор, жінка справа вітає когось не зображеного у творі піднятою вгору рукою. Акордеоніст співає з радісною усмішкою на обличчі. Зображені образи, безсумнівно, зроблені під впливом живописних творів росіянина Олександра Лактіонова. Чоловічий образ дуже нагадує головного героя з картини «Лист з фронту», яку схвально зустріли критики мистецтва цілої країни і яка сподобалася самому Й. Сталіну. Українська версія мусила бути гідною російського оригіналу, бо, на відміну від Лактіонова, Старосельська вміщує вище голів героїв портрет Й. Сталіна, що прикріплений до борту вантажівки. Детально прописані вантажні автомобілі, що їдуть у колоні, яка везе хліб з поля до сховища або до елеватора. Живописний твір «Хліб – державі» бездоганний з погляду побудови композиції, портретні образи виконані майстерно, передано рух колони та святковий настрій героїв, але, на відміну від «Хліба» Т. Яблонської, сьогодні про картину Т. Старосельської згадують лише вузькопрофільні спеціалісти. Твір постановочний і нещирий. Авторка з молодих років була й залишалася пізніше кон'юнктурним художником. Протягом життя вона обіймала високі посади в Спілці художників, але до історії мистецтв України її творчість не потрапила.



Т. Яблонська. Радіослухачка. Полотно, олія. 1954

Яскравим представником живописного цеху України післявоєнного періоду був ректор Київського художнього інституту Сергій Григор'єв. Сергій Олексійович одним з перших ще до війни, під час нищення мистецьких угруповань і створення єдиної Спілки українських радянських художників, зрозумів переваги академічної школи, яку назвали соціалістичним реалізмом. У 1940–1950-х він став королем так званого «дрібнотем'я». С. Григор'єв був єдиним з українських митців, який досяг у визнанні «рівня росіян»:



Л. Ляхович. Діти. Полотно, олія. 1954



М. Бронштейн. Майбутні чемпіони. Полотно, олія. 1979

О. Лактіонова, О. Герасимова, О. Пластова, П. Корина, Кукриніксів. Його жанровий живопис, оспівуючи цілком буденні явища навколишньої дійсності, приніс авторові неабияку вітчизняну та всесоюзну славу. С. Григор'єв 1949 року написав цілком агітаційний твір «Прийом до комсомолу». Ось його сюжет: усі герої реальні з-поміж студентів та родичів. Червона скатертина на квадратному столі стає алогічним композиційним центром, довкола якого згруповані герої твору. Портрети всіх присутніх, включно з бюстом «вождя народів» Й. Сталіна, (якого замалювали після 1953 року), виконані на високому професійному рівні. Твір, що радше є літературним звітом про подію, а саме про вступ до комсомольської організації школярки старших класів, приніс автору очікуваний успіх. Він не лише сподобався керівництву, вищому за посаду ректора, але й забезпечив великі гонорари за тиражування. Прийом виявився настільки вдалим, що вже наступного року С. Григор'єв зробив нову, практично ідентичну роботу «Обговорення двійки». Та сама червона скатертина на столі директора школи, обов'язковий бюст вождя в куті на спеціальній тумбочці (також буде замальований після смерті Сталіна) і удавана інтрига – інтелектуальний двобій між секретарем комсомолу школи й двієчником, якого за логікою тих часів прирівняно до прогульника, бракороба, лежебоки. Портрети вже менш прописані. З дев'яти фігур шість – композиційно розташовані у півоберта, тобто малювати треба було вже тільки половину обличчя. Це перші хитрощі художника, які стали нормою під час виконання державних багатофігурних замовлень чи творів, які готували спеціально до республіканських та всесоюзних художніх виставок. Такий прийом використано і в іншій відомій картині митця. Наприклад, «Повернувся» (1953). Зважаючи на смерть тирана в 1953 році, полотно можна трактувати неоднозначно. Картина, як і попередня, закомпонована досить невдало. У центрі уваги негативний герой – батько, який повернувся. Можна фантазувати, звідки саме. Перша версія – від іншої жінки. Друга – з таборів ув'язнення. І в одному, і в іншому випадку герой явно негативний, що підкреслює образ сина – приблизно десятилітнього хлопчика, який стоїть біля нещасної матері, боронячи її. За стільцем сховалася донька – маленька дівчинка з лялькою в руках. За задумом художника твір мусив бути трагічним, з виховним акцентом, але таким не став. Радянський живопис мав реагувати на негативні прояви дійсності, і С. Григор'єв у своєму творі намагався таку ідею втілити. Та в цьому випадку митця спіткала невдача.

«Дрібнотем'я» охопило багатьох живописців. Подекуди до малоцікавих і малозначних тем зверталися талановиті майстри. У творі «Весна» 1951 року вже відома Тетяна Яблонська змалювала весняний день у парку на Володимирській гірці в Києві. До художніх якостей твору претензій, зрозуміло, немає. Кожна із зображених фігур промальована професійно та дуже якісно. Але соціальний складник картини викликає багато суперечностей. Герої твору – мами та няні з маленькими дітьми. Дорослі сидять на лавочці, а діти бавляться поруч. Жодного емоційного навантаження картина не має. Таку композицію міг вдало зробити фотограф, зафіксувавши щоденну сцену дитячих ігор на вулиці. Анатоль Широков написав твір «У родині» (1954). Інтер'єр звичний. Стіл, навколо якого п'ять персонажів. Мати з двома дочками й синсуворовець, який грає в шахи з батьком. Надумана ситуація з картинно розміщеними персонажами. Твір мав виконувати виховну функцію. Зрозуміло, що для митця він приніс гроші з виставкової закупівлі. Проте в історію мистецтва ця робота не потрапила.

Того самого 1954-го В. Шевченко репрезентував живописний твір «Переможці». Це багатофігурна (13 персонажів) картина, де зображено момент вручення кубків та дипломів переможцям-ковзанярам. Кумедність ситуації полягає в тому, що переможці – головні герої, сховані вглиб композиції зі своїм п'єдесталом. На передньому ж плані митець зобразив суддів, зовсім не спортивної статури, у валянках і кожухах зі смушковим капелюхом – образи, притаманні Микиті Хрущову. За логікою художника голо-

вними героями стали не спортсмени, не глядачі, навіть не військовий духовий оркестр, а керівники району. Автор дуже хотів сподобатися художній раді, і, вірогідно, образ начальника був цілком реальним, із портретними рисами керівника. Але такі твори в історії не залишалися.

Живопис Євгена Волобуєва «Ранок» 1954 року досі дивує своєю неоднозначністю. Сюжет, що зображений у творі, важко віднести до соціального. Дві жінки-двірнички в білих фартухах перепочивають після підмітання тротуару коло міського скверу. Майстерно змальований весняний сонячний ранок, дерева, що прокидаються після довгої зими, й академічно прописані фігури двірників – одна сидить на огорожі, інша стоїть. Крім фотографічної фіксації цілком звичайного сюжету, жодної іншої дії, тексту чи підтексту в цій композиції немає. Віртуозна майстерність автора розпорошилася на цілком не потрібний ані з погляду моралі, ані з погляду виховання сюжет звичайної дійсності. Це один з найяскравіших прикладів «дрібнотем'я» – явища поширеного протягом 50–60-х років минулого сторіччя.

Важко назвати «дрібнотем'ям», навіть з погляду дня нинішнього, роботи 1950-х років, де були зображені перші особи держави та пам'ятні місця імперії. В епічному творі Валентина Задорожного «Ленін буде жити у віках (Клятва)» (1951) зображено стіну московського кремля, мавзолей Леніна, багатофігурний натовп і все політбюро на чолі з Й. Сталіним. Картину присвячено похованню в мавзолеї Володимира Леніна. Насправді такого факту ніколи не існувало, але митець придумав і дію, і композицію, розуміючи, що в 1951 році ніхто з критиків не наважиться критикувати такий твір. Ця робота також є зразком подвійної моралі та бажанням прославити своє ім'я завдяки обраній темі. Постать молодого Сталіна на першому плані. Маленький на зріст у реальному житті Сталін на творі В. Задорожного перетворюється на стрункого, високого молодого красеня. У такий спосіб усі інші очільники держави стають меншими за Сталіна. Багатотисячний натовп простих людей, які прийшли попрощатися з вождем світового пролетаріату, змальований майстерно та переконливо. Десятки постатей зображені на повний зріст, з реально зробленими портретами. Попри відсутність руху в зображуваних, за винятком кількох образів на передньому плані, які намагаються підійти ближче до Сталіна, твір повний динаміки та руху внутрішнього.

1952-го дебютував дипломною роботою киянин Порфирій Міщенко. «Молоде поколінння» – така назва твору, що демонструє віртуозний живопис. Від намальованих фігур молодих фронтовиків, які прийшли працювати на завод, закомпонованої групи заводських працівників (старого робітника, інженера та комсомольської діячки) до реалістично зображених залізних пресів на другому плані – усе виконано на рівні дорослого професіонала. Художник ще декілька разів звертався до заводської тематики, як, наприклад, живопис «Перед випуском чавуну» (1957), але такого успіху й ефекту вже не досяг. На пізніших його творах, зокрема «Спогади» (1965), накладено відбиток суворого стилю. Вони залишалися цікавими з погляду побудови композиції та світлових ефектів.

Яскравим прикладом зображення потрібного героя може слугувати колективний розпис павільйону УРСР на ВДНГ у Москві. (1951–1954). Серед творчої бригади – колективного методу творчої праці, запровадженого в СРСР у післявоєнні часи, яскраво вирізняється творчість живописця Володимира Болдирева. У композиції, складеній з кількох десятків зображених осіб, портретна схожість прописана в кожному образі. Власне, таких прийомів передачі навколишньої дійсності було чимало, але тут присутній цікавий феномен передачі радості на кожному обличчі.

На противагу незрозумілим сьогодні усміхненим героям В. Болдирева, великий живописний твір Юрія Малишевського «Весняні шляхи» (1957) (два метри з більшого боку) показував інше,



Л. Жабинський. На штрафній лавці. Полотно, олія. 1971



Ю. Злидень. Вечір на Азові. Полотно, олія. 1972

правдиве життя. На вантажному самоскиді, що прямує від глядача вглиб картини, всупереч правилам безпеки, на піску, насипаному в кузов, сидять молоді дорожні робітники – дві дівчини й хлопець. Їхні обличчя усміхнені правдивою, а не удаваною усмішкою. Твір передає атмосферу реальних життєвих радощів і доброго настрою в маленькому колективі[1]. Аналогічна композиція була в Т. Старосельської «Хліб – державі», але вигадана, надумана ситуація, змальована художницею, не підкорила глядача, на відміну від твору Ю. Малишевського, який зумів передати в живописі рух автомобіля, порив вітру, рух автобуса, що прямує в зворотному напрямку. Його інший твір-диплом «У Ф. Е. Дзержинського» (1957), хоч і був присвячений цілком соціалістичній тематиці, також не справляв враження підробки. Молоді хлопці опинилися в кабінеті Ф. Дзержинського. Напевне, такої ситуації в житті не було, але митець зумів створити інтригу практично літературної розповіді силою зображених живописних образів – хлопців і Дзержинського. Попри всю заангажованість твору, він має вигляд правдивий і переконливий, навіть без фотографічної передачі зображуваного. На наш погляд, це досягнуто майстерністю справжнього живопису, вміло поєднаного від спеціально непрописаного одягу відвідувачів до філігранно виписаного телефона на столі.



А. Призант. Ілюстрація до книги Ямпольського «Казки сивого Дніпра». Темпера. 1958

Подібний до «Клятви» і живописний твір В. Масика «Скорбота народу – день похорону Й. В. Сталіна» (1953). Головний герой – народ, що сумує. Автор майстерно підтасував образи дітей, що плачуть, під удавану трагедію – смерть тирана. Вони зображені на першому плані безмежного людського натовпу. Композиційно сцена картини нагадує кадри з хроніки. Важко сказати, такий прийом обрано випадково чи спеціально. Але з професійного погляду все виконано бездоганно. Твір розділено по горизонталі на дві практично рівні частини. Позаду – Москва в туманному ранку, попереду – люди, які не приховують свої емоції й плачуть. Насправді ситуація, описана у творі, була реальною. Зі слів очевидців тих подій, народ реально плакав на вулицях, збираючись біля гучномовців. В. Масик так виявив свою власну громадянську позицію, бо сподіватися на високі гонорари в такому творі було необачно. До Сталіна ставлення було неоднозначне, і митці, звичайно, це знали. Твір заввишки понад два метри нараховував зо два десятки фігур. Зрозуміло, що таку тему можна було починати лише після смерті тирана. А це означає, що митець закінчив твір менш ніж за пів року, бо вже наступного 1954-го така тема була, говорячи сучасною мовою, вже не в тренді. Але стосовно тренду 1953 року сьогодні давати оцінки треба дуже обережно.

[1] Інтерв'ю з Ю. Малишевським / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора.* 1974. 2 листоп. С. 3.

Теми дипломних робіт старшокурсник сам не затверджував. У поодиноких випадках він міг пропонувати, але останнє слово завжди було спочатку за керівником майстерні, а тоді за кафедрою. Думку студента вислуховували останньою. Про такі події детально написано в ґрунтовній монографії Олесі Авраменко «Терези долі Віктора Зарецького» про одного з найбільш яскравих вітчизняних нонконформістів минулого сторіччя. Його дипломна робота називається «До мавзолею». Вона була закінчена в рік смерті Сталіна. Тобто початком роботи над дипломом слід вважати 1952 рік. В. Зарецький навчався в майстерні С. Григор'єва – людини професійної та дуже розумної. «Він (Григор'єв) тримав у курсі справ щодо мистецтва своїх учнів, возив їх до Москви, до музеїв, показував фонди музеїв, недоступні широкій публіці»[1].

Для дипломної роботи тема черги до мавзолею Леніна була правильною з поглядів політичної відданості країні Рад і можливого вступу до Спілки художників. Автори дипломів, що одержували оцінку «відмінно», ставали кандидатами в члени Спілки, а через календарний рік їх автоматично затверджували в Москві. Членство ж у Спілці відкривало перед митцем райдужні горизонти добробуту.

В. Зарецький підійшов до написання дипломної роботи виважено та серйозно. Похмурий зимовий день у Москві на Червоній площі передано з реалістичною точністю. На передньому плані – у зламаній наперекір правилам композиції погляд глядача йде не з лівого нижнього кута твору вгору і вправо, а навпаки, з правого нижнього кута в лівий верхній. Така побудова вносить дисонанс, зроблений спеціально, оскільки око глядача повертає погляд від фігури молодої мами з дитинкою до дівчини в національній російській хустині. Останні персонажі черги стають масою. Навряд чи закладав митець якесь подвійне прочитання твору. На період закінчення художнього закладу, як стверджує О. Авраменко, він був переконаним соціалістичним реалістом і дипломну роботу виконував згідно з чинними правилами[2].



Е. Івашина. В судноремонтному. Темпера. 1962



І. Тюха. Азовська пристань. Мішана техніка. 1957



Я. Мацієвська. «Порт в Северобайкальську» з серії «Траси БАМу». Полотно, олія. 1984

[1] Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років XX століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 239 с. : іл.

[2] Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років XX століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 239 с. : іл.



Я. Мацієвська. Груповий політ. Полотно, олія. 1980



І. Удовиця. Гурзуф. Мішана техніка. 1938



І. Штільман. Ходорів. Пароплав. Етюд. Полотно, олія. 1940

Те саме можна сказати і про твір «Університет марксизму», зроблений В. Зарецьким у 1950–1951 році. Тема абсолютно радянська. Вчена рада приймає іспит у дорослого і вже сивочолого студента з одним орденом на лацкані. На стіні в золотій рамці портрет Сталіна, який у такий спосіб підсвідомо також присутній у дії, що відбувається. Шість фігур з портретним зображенням прописані академічно й майстерно. П'ять викладачів і незвичайний студент створюють напружену атмосферу іспиту. В університеті марксизму (пізніше він буде називатися марксизму-ленінізму) вчилися люди переважно з вищою освітою, які обіймали високі посади. Важко стверджувати напевно, але сьогодні цей твір сприймається як іронічний. П'ятдесятилітній студент за своїм віком мав бути фронтовиком, але один орден на грудях натякає на інше. Метелик на білій сорочці вказує на належність випускника до університету марксизму. Безумовно, це представник творчої професії, можливо, актор чи співак. Але до ВПШ (Вищої партійної школи) і до університету марксизму простих співаків й акторів не запрошували. Змальований персонаж, безперечно, керманич. А орден у нього не військовий, а цивільний, одержаний уже після війни. В такий законспірований спосіб молодий художник виявляє своє ставлення до об'єкта. У післявоєнні роки справжні фронтовики підсміювалися з тих, хто був в евакуації.

Як писав в автобіографії Віктор Зарецький, він з березня 1943-го був призваний у Радянську армію, де того самого року вступив до лав КПРС, служив у 14 зенітно-стрілецькій батареї. Демобілізований уже після закінчення війни в листопаді 1945-го року. Життєва правда картини полягає в тому, що ситуація цілком реальна й запозичена з життя. Такі твори є кодом, який прочитується через сімдесят років і буде для фахівця зрозумілим і через століття. Майстерна робота на прохідну й бажану в ті часи тему виконана талановитим митцем бездоганно. Твір слугував яскравим прикладом зміцнілого методу соціалістичного реалізму. Митець В. Зарецький у той час сповідував чесноти соціалістичного реалізму, адже «…смисл офіційного, визнаного мистецтва у Радянському Союзі полягав виключно в служінні системі. Необхідність дотримуватися методу соціалістичного реалізму породжувала вражаючу схожість образно-пластичного мислення і вираження відповідних думок, що в свою чергу провокувало виникнення кліше у вирішенні та поданні виставкових робіт. Тільки справді талановиті митці спромагалися знаходити нові шляхи виявлення і висловлення

у власній творчості простих, часто банальних, ще частіше багатошарових у своїх смислах, думок. З таких митців був і Віктор Зарецький», – зазначила О. Авраменко в монографії про митця[1].

Так зване «дрібнотем'я» не оминуло навіть такого свідомого й талановитого митця, як В. Зарецький. 1954 року він показує живописний твір «Теща». На тлі відбудови ДніпроГЕСу, шахт Донбасу відродження зруйнованої економіки держави картина на побутову тему, що описує конфлікт тещі та молодої дружини сина, здається більш ніж незрозумілою. Автор – віртуозний живописець з блискучими можливостями передачі людської фігури у складних ракурсах, одягу з фотографічно реалістичними складками та відтінками тіней на сорочці сина, кофті невістки й сукні мами-тещі. Майстер усе виписав віртуозно, аж до ковдри на підлозі, але соціального, навіть надуманого, конфлікту досягти не вдалося. Твір «Теща», певно, був останньою спробою сподобатися вчителеві та художній раді. Наступні роки, включно з початком 1960-х, не принесли слави молодому митцеві, але вивели його на інший рівень живопису та громадянської позиції. З 1950-го художник зробив декілька дуже влучних портретів: «Автопортрет у червоній сорочці» (початок 1950-х), «Портрет художника Пилипенка з Донецька» (1953), «Портрет дівчини» (середина 1950-х), «Портрет дівчини у капелюсі» (ймовірно, друга половина 1950-х), «Портрет Алли Горської» (друга половина 1950-х), «Портрет кінематографіста О. Горського» (1960), «Портрет художника Миколи Хана» (1960), «Портрет художника Михайла Бароянца» (1962).

Активний портретний період закінчився «Портретом дівчини з клубком» початку 1960-х років, який докорінно відрізняється від усіх раніше згадуваних. Портрет дівчини став переломним у творчості одного з наймогутніших українських живописців минулого сторіччя Віктора Зарецького. Удаваний образ вже ніколи не буде йому цікавим. Так розпочався поступовий відхід від догм соціалістичного реалізму. Портрети, замальовки, композиції та закінчені твори на шахтарську тему, що полонила й бентежила майстра, наповнені всіма ознаками суворого стилю, стали початком нонконформізму в українському живописі. Наступне після «Тещі» велике полотно «Шахтарі. Зміна» (1955) здавалося глядачеві сво-



І. Штільман. Загорськ взимку.
Полотно, олія. 1943

єрідним вибаченням за дешеву тему й проблему домашнього вжитку. Образи шахтарів і шахтарок заворожили майстра. Він зумів зобразити в одному моменті зупинену мить шахтарських буднів, коли ліфт підняв з-під землі чорну від вугільного пилу зміну людей, і ті зустрілися нагорі з іще чистими обличчями молоді. Останніх зараз ліфт повезе в кілометрове підземелля на страшну й каторжну, небезпечну роботу, де смерть межує з безпечністю та сміливістю, де дівчатам з далеких кутків неосяжної батьківщини, привезеним силоміць або за наказом партійного керівництва достроково випущеним з таборів та в'язниць для відбудови Донецького вугільного басейну, подобаються міцні й зухвалі хлопці. Митець закохається в тих людей і зробить сотні шедеврів



А. Грачов. На околиці Києва. Полотно, олія. 1968

[1] Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років XX століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 14



З. Самойленко. В'їзд до Києва. Полотно, олія. 1957



С. Шишко. Вид на Дніпро з Парку піонерів. Полотно, олія. 1954



А. Рєзнік. На Дніпрі. Мішана техніка. 1960

на полотні, картоні, в темпері та в олівцевих малюнках. Це буде прощання з соціалістичним реалізмом. Твором «На ярмарку», де він зобразив людину з інвалідністю в червоному візочку на тлі зеленої трави й незрозумілого натовпу початку 1960-х, ознаменувався наступний період життя й творчості художника Віктора Зарецького та кола його вірних друзів, які кинули виклик тоталітарній системі. Наступні роботи майстра стали національно свідомими та започаткували новий стиль у його творчості – стиль живопису незгоди.

Окремо від офіціозного державного художнього процесу радянської України складалася доля двох непересічних особистостей – живописців, графіків, монументалістів і письменників в одній особі, однокурсників живописного відділення КХІ, учнів Тетяни Яблонської – Ади Рибачук та Володимира Мельниченка.

«Полотна Рибачук і Мельниченка – оригінальні, самостійні твори, написані в своєрідній живописній манері. Північ, її героїчні люди, які живуть у суворих природних умовах, хвилювали Аду Рибачук ще з шкільної лави. Хвилювали і в інститутські роки. Кожен етюд А. Рибачук – це епізод, це – характер, тип. Етюди В. Мельниченка виконані в іншому плані, характеризуються серйозним ставленням до теми. Виставка не залишає байдужим жодного відвідувача. І це не випадково. Мистецтво талановитих художників радує своєю яскравістю, самобутністю»[1].

«Ось полотно Ади Рибачук "Кінець безмовності". Простяглися в далечінь дроти високовольтних ліній. По них струмує в полярну ніч світло, тепло. Це не просто кінець безмовності, кінець віковічної полярної ночі. Картина Володимира Мельниченка "Свято" сприймається як гімн весні і сонцю. А скільки створили молоді митці чудових портретів ненців-мисливців, оленярів! На тлі чудової природи В. Мельниченко і А. Рибачук показують працю людини, що долає стихію. В серіях гравюр "Запахи землі", "Пароплави прийшли" та "Сонячні ночі" А. Рибачук на першому плані – людина, приборкувач диких сил природи»[2]. Розлогий, з елементами культурологічної розвідки нарис про творчість Ади Рибачук та Володимира Мельниченка з'явився 1957 року в

[1] Попова Л. Молодість, талант, труд. *Літ. газ*. 1957. 2 бер. С. 3.

[2] Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 38–49.

київській газеті «Молодь України». В. Цельтнер у статті «Дорожня пісня» описав поїздку студентів-живописців Київського художнього інституту до Крайньої Півночі: «У 1954 році, виклопотавши в інституті дозвіл провести літню практику за Полярним колом, Рибачук та Мельниченко вирушили у свою першу подорож». Далі критик розповів про незвичайність ситуації, про здолані сотні кілометрів пішки, на оленячих упряжках, на риболовних човнах. Мета єдина – побачити острів з дивною для слов'янина назвою – Колгуєв. Насправді цей вчинок був і залишається людським і мистецьким подвигом. Але художники так не вважали. «Звичайне випробування перших самостійних творчих кроків» – так говорила в розмові з мистецтвознавцем Ада Рибачук[1].

Що ж змусило двох однокурсників-живописців поїхати не до Чорного, а до Білого, Баренцового та Карського морів? «У искусства не может быть более благородной цели, чем помогать нам крепче любить и лучше понимать жизнь и человека, – писав Рокуелл Кент і закінчував кожного листа до Ади й Володимира: –… Я завидую вашей жизни в Арктике... Преданный Вам, Рокуэлл Кент (Октябрь 1.1958)». Наступні листи від американського живописця були лаконічними: «С чувством уважения… и совершенным почтением ваш Рокуэлл Кент (10.01.1958)», «…я надеюсь, что вы преуспеваете в работе и жизни и преобретаете растущее уважение вашего народа. С любовью Рокуэлл Кент (04.01.1961)», «… здоровья, счастья и всёвозрастающих успехов в вашей работе. С искренней любовью Рокуэлл Кент (01.04.1962)», «Пусть ваше пребывание в Арктике будет счастливым во всех отношениях. Я надеюсь, что там вы окончательно завоюете восторженное признание вашего народа, которого вы заслуживаете. С глубоким уважением, искренне преданый Вам, Ваш друг Рокуэлл Кент 01.05.1963)»[2].

Молодим і завзятим українським живописцям треба було зрозуміти Північ, а для цього прожити тиждень чи навіть здолати місяць було б замало. Ада Рибачук та Володимир Мельниченко підняли планку людських можливостей. Їм замало було лише відвідати корінний народ чи навіть пожити пліч-о-пліч та поспілкуватися з ним. Потрібно було увійти в образ мешканця



Г. Зоря. Каштани. Полотно, олія. 1988



С. Шишко. Ранок. Вулиця Леніна. Полотно, олія. 1957

[1] Цельтнер В. Дорожня пісня. *Молодь України*. 1957. 16 трав. С. 3.

[2] Архів Федора Рибачука. *Приватний архів В. Мельниченка.*



О. Шовкуненко. Ранньою весною. Старий дуб. Полотно, олія. 1955

Півночі, сягнути розумом і почуттями філософію давнього корінного острівного люду. А для цього необхідно було мешкати поруч, укупі з тими непростими людьми.

«Після першої нетривалої подорожі 1954-го, АР та ВМ повертаються наступного року до вже рідного Острова, митці прожили на Острові півтора року з зимівлею. І якщо б не сувора радіограма від нового ректора КДХІ О. Пащенка "Срочно прибыть к 20 июня 1956 на защиту дипломов". Ректор С. Григор'єв – романтик і пошановувач творчості своїх студентів, розуміючи непереборне бажання митців працювати "в темі" безпосередньо серед своїх персонажів, не "дозволив", а скоріше повірив, і пішов на ризик експерименту, бо теж знав, що "фах київської школи високий", це було подвійне випробування, подвійний експеримент, і не відіслав Наказ на відчислення АР та ВМ на Острів, вирішив дочекатись повернення студентів з Дипломами…

Усе обійшлося. (Вперше і востаннє) Студенти були відповідальні за свої вчинки: останнім рейсом пароплава надіслали ректору С. Григор'єву листа з повинною за вчинок, що готові до відчислення за вчинок, але зроблять усе, щоб не підвести. Ну а якщо поразка? – Ні! поразки не буде! (В архіві АРВМ зберігається копія цього листа з 1955 року до ректора С. О. Григор'єва)», – написала у своєму дослідженні творчості А. Рибачук та В. Мельниченка київський культуролог Наталя Горова[1].

10 квітня 1957 року в щойно відремонтованій актовій залі КДХІ відбувся захист робіт, до якого митці йшли довгих шість років. Диплом. Рецензенти суворі. Аді Рибачук рецензувала молода й амбітна Лада Міляєва. У журі була вся професура на чолі з ректором О. Пащенком. Далі викладачі Сергій Григор'єв, Карпо Трохименко, Михайло Дерегус, Василь Касіян, Тетяна Яблонська, Олексій Шовкуненко. Дипломи та допоміжні матеріали, представлені у великій кількості, практично всім членам комісії та присутнім сподобалися, але були й незгодні, та на той час промовчали. Після захисту стало зрозуміло, що студенти виправдали свої відрядження і не підвели вчителів, та зрештою і всю школу – колишню Українську академію мистецтв, що була заснована ще в 1918 році.

Текст, що наводимо далі, – інтерв'ю Н. Горової та О. Роготченка, яке записано в майстерні В. Мельниченка в жовтні 2014 року. «У травні 1957 Ада написала картину "Юнга" (250 х 200), я портрет "Ада" (250 х 130) на VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві. На фестивалі були тільки один тиждень, на Карському морі закінчувалася навігація, а ми хотіли дістатися гір Берінга на Таймирі до племені Нганасани, яких залишилося тільки 600 осіб. 1957–1959 ми в Арктиці. "Юнга" одержала срібну медаль, була переднім кадром фільму "Художники п'яти континентів". У 1957–1960 роках відвідав столиці Європи. Остання адреса – Каїр. До Москви відправили, склавши учетверо, то картина прибула із значними травмами. До України не запросили. Про перебіг цих подій дізналися через два роки. На узбережжі Карського моря від художника Рокуелла Кента одержали лист з адресою: "Ada Ribachuk Volodya Melnichenko Kolguev Island U.S.S.R." Нагороду – срібну медаль – на прохання Ади Рибачук я одержав з шухлядки секретарського столу Київської орга-

[1] Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 46.

нізації СХ у 1963 році», – розповідав В. Мельниченко[1].

Ада Рибачук і Володимир Мельниченко вступили до Спілки радянських художників у грудні 1957 за результатами призових місць на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, що проходив у Москві. Членство у Спілці художників УРСР почалося з 1960 року, після закінчення кандидатського стажу. Подорожі до Арктики проходили без жодної фінансової підтримки держави: «1959 рік 27 день вересня, за Полярним колом у місті Нар'ян-Марі – столиці Ненецького національного округу відкрилася виставка-музей. 118 творів живопису та графіки, які Ада Рибачук і Володимир Мельниченко передали в дар цьому молодому місту – ровеснику художників. Тут жили будівельники, які приїхали здалеку будувати це місто, і ті, хто будував Нар'ян-Мар ще до війни. 27 вересня в місті було свято, приїхали мисливці та пастухи з Колгуєва, рибалки з становищ Печори і моря Баренца, пілоти полярної авіації, моряки рибальських ботів та океанських суховантажів, завантажених "териконами" вугілля. Виставку відкрив голова Ненецького національного округу Сядєйський. А в Києві в цей час, 27 вересня в газеті «Правда України» друком вийшов матеріал "Искусство не терпит шумихи"[2]. Художників звинуватили у "формалізмі", що підпали під вплив Пальмова та бойчукістів. Таких імен художників Ада Рибачук і Володимир Мельниченко досі не знали, адже ті були розстріляні ще у 1937–1938 роках, а їх твори були знищені, як спадок ворогів народу, за наказом Міністерства культури України, у якому говорилося, що твори ворогів народу та твори художників, які підпали під їх вплив, повинні бути знищені…»[3]. Боротьбу з молодими живописцями почав уже дорослий і досвідчений київський мистецтвознавець – працівник Спілки художників Георгій Портнов. Матеріал, зрозуміло, був замовлений керівниками від мистецтва і підписаний В. Касіяном та М. Дерегусом. Надалі АРВМ (абревіатура придумана



О. Отрощенко. Взимку. Полотно, олія. 1973

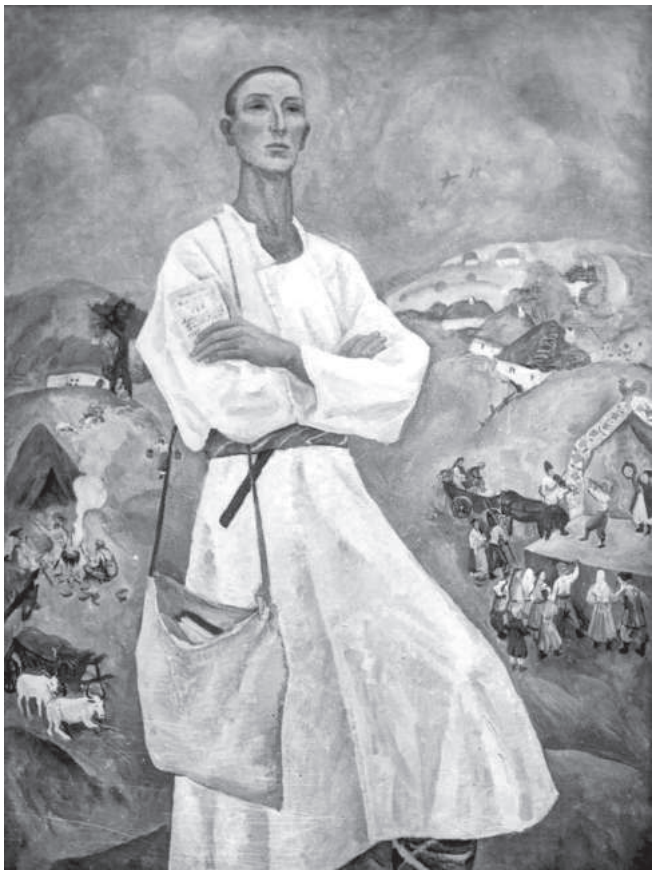
Адою Рибачук) зосередили свою творчу увагу на монументальному мистецтві, звертаючись до живопису рідко. Героями їхніх творів залишалися люди, людські історії, людські переживання, радощі і трагедії.

Одним з підписантів скандальної статті, що звинувачувала молодих живописців у багатьох гріхах, включно з наслідуванням формалізму, був Михайло Дерегус. Насправді ж його твори, хоча й були написані на правильні теми, наприклад «Дума про козака Голоту» (1960), де в центральній частині триптиха зображено червоноармійця на коні, який зарубав петлюрівця з жовто-блакитною стрічкою на лівій руці, з погляду живописної побудови виконані цілком формально. Ліва й права частини триптиха відрізнялися навіть не формальними, а цілком формалістичними прийомами, де були не прописані деталі, що вимагалося від соціалістичного реалізму і про що студентам мистецьких шкіл читали лекції. Фігури коней у правій і лівій частині були ледь промальовані й також без деталізації, квіти і трава взагалі перетворилися на суцільну ковдру. Але автор був «свій», і йому дозволяли те, чого не можна було іншим. Загалом, якщо

[1] Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.

[2] Касиян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.

[3] Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 39.



Г. Небожатко. Портрет Г. Сковороди. Полотно, олія. 1966

відкинути соціальний складник, триптих дуже емоційний, майстерно виконаний і з погляду замовника психологічно виправданий. У монографії про М. Дерегуса автор-упорядник й автор вступної статті Г. Логвин детально описав змальовані події: «Центральна частина триптиха зображує Голоту, який вийшов переможцем із смертельного двобою з ворогом. Картина сповнена високої романтики революційного подвигу. Гордо підвівшись на стременах і опустивши шаблю, Голота дивиться вниз, туди, де під копитами коня лежить переможений ворог»[1]. У трьох фразах слово «ворог» трапляється двічі. Насправді ж епічна дума про козака Голоту, зрозуміло, не описувала братовбивчу війну. Але художник і мистецтвознавець були ревними служителями радянської ідеології і тому, звертаючись до прославляння сумнівних героїв, дозволяли собі вільне трактування народної творчості та живописних прийомів. Таким митцям можна було багато. М. Дерегус і раніше звертався до національної теми козаччини. У картині «Тарас Бульба попереду козацького війська» (1952) він вдало зобразив фігуру Бульби на тлі аморфних театральних персонажів – українського козацтва. Твір фіксував мить козацького походу, жодним чином не висловлюючи ставлення автора до події[2].

Як противага перебріхуванню національної усної і пісенної творчості, використаної митцями-керманичами, з'явився принципово новий живопис Олексія Орябінського. Теми, зрозуміло, робітничі, але виконані вже в зовсім іншій стилістиці. У триптиху «Новий Херсон. Суднобудівний завод» (1960) автор змалював усміхнених дівчат, але це вже зовсім інші герої. Нові обличчя, нові образи, і в очах уже немає страху, а майстерно передана радість не здається вдаваною, надуманою чи вигаданою. Митець дозволив собі зовсім не промалювати другий план, спеціально залишаючи незакінченим фарбування стіни, на тлі якої розміщені героїні. У наступній частині триптиха О. Орябінський дозволив собі нечувану вільність: центральна фігура зварювальника в захисній масці, й обличчя взагалі не видно, а в іншого зображуваного намальовані лише ноги. Слово «формалізм» уже не так лякало художника, хоча від горезвісної статті «Мистецтво не терпить галасу» минуло лише три роки. І вже зовсім фривольно сприймається твір «Сонце», де зображені дві оголені жіночі фігури, які безтурботно засмагають під весняними променями ласкавого сонця. Робота взяла участь у першій Всесоюзній молодіжній виставці в Москві, тому на батьківщині не одержала можливої критики. Переддень так званої «хрущовської відлиги» відчувається у творчості молодих митців.

Дещо осторонь провідних тем у живописі стоїть твір голови художньої ради Товариства художників міста Жданова (нині Маріуполь) Анатолія Яніна. Його творчість сповнена трагізму й прихованого підтексту. Картина «Останній лист» (1957) зображує жінку коло вікна, яка оперлася головою на руки в безсилому плачі. Митець не пояснює іншими допоміжними деталями, звідки й від кого героїня одержала останній лист. Глядач мусить домислити пропонований сюжет. Ще більш дивним та неоднозначним для тих років видається твір «Забрали». Видовжене по вертикалі полотно показує момент що-

[1] Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. С. 19.

[2] Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. 73 с.

йно закінченого обшуку у квартирі. Дві дорослі фігури у явному розпачі та хлопчик-підліток створюють напружену атмосферу незрозумілого дійства. Як і в «Останньому листі», у творі «Забрали» автор запрошував глядача до співпраці та роздумів. Але тут художник запропонував чимало підказок, аби зрозуміти, куди та кого забрали. Обидві роботи написані в один рік, вони брали участь у республіканській ювілейній художній виставці, присвяченій 40-річчю радянської влади.

Протягом кінця 1950-х і практично всі 1960-ті українські живописці звертаються до молодіжної тематики. Це живопис А. Вовка «Молодь Каховки» (1957), В. Чеканюка «Перше знайомство» (1960), П. Білана «За комсомольською путівкою» (1960), Є. Усікової «Літо» (1960), П. Міщенка «Будні металурга» (1961), В. Пєтухова «Весняні кольори» (1961–1963), де зображено молодих будівельників під час перерви, О. Соколовської «Комсомольці-дружинники» (1962) і, звичайно, багато інших творів.

Доба 1960-х являє собою цікавий і феноменальний період українського малярства. Страхи минулого не залишають людей середнього та старшого покоління, що спонукає до творчості напрочуд обережної, часом нейтральної стосовно державної доктрини. Крім обов'язкових державних замовлень – годувальників на виставках і в майстернях художників, з'явилися відверто не соцреалістичні роботи, які часто межували з формалізмом у розумінні тодішніх «правильних» мистецьких критиків. На наш погляд, це можна пояснити кількома складниками. Змужнілий за післявоєнні роки загін українських художників уже нараховував не десятки, як це було в перші післявоєнні роки, а сотні митців. Щороку відбувалися захисти й випуски молодих митців у Києві, Львові, Одесі, Донецьку, Дніпропетровську, Сімферополі, Луганську, Полтаві, Миргороді, Косові, Ужгороді. Влада старшого покоління, налаштованого суто на засади, задекларовані комуністичною партією й урядом, потроху слабне. У кількісному співвідношенні в секціях обласних спілок художників до початку 1960-х утримувався баланс, який потроху переріс у бік збільшення чисельності молодого колективу вже до кінця десятиліття. Ситуація в країні напередодні проголошеної «відлиги» (прихід до влади М. Хрущова) і до моменту захоплення влади колом Л. І. Брежнєва (1964) стала доволі демократичною в радянському розумінні цього слова. Йдеться про те, що за сказаний анекдот людей масово не кидають до в'язниці, а теми творчих робіт можуть бути вільними, без обов'язкового образу Леніна, Сталіна, червоноармійців, колгоспників чи робітничої молоді. Щоправда, інших тем для творчості залишалося не так багато, але відверто кон'юнктурних, надуманих сюжетів стає дедалі менше. Натомість розвиваються напівзабутий і небажаний у виставковій діяльності країни минулих років пейзаж, натюрморт та твори з національною символікою. Проте останні потрапляли на республіканські виставки в невеликій кількості. Прослідковувався відхід від масового використання тем громадянської та вітчизняної воєн. Військова тематика стала прерогативою обраних митців, серед яких переважну більшість становили керманичі мистецтва різних рівнів. Прогресивним моментом початку та другої половини 1960-х були перші



П. Кодьєв. Повернення Т. Шевченка з заслання. Полотно, олія. 1934



М. Коган-Шац. На Тарасовій горі. Полотно, олія. 1964

відвідини іноземних делегацій, серед яких бували художники та письменники[1].

У цей час в Україну почали потрапляти поодинокі іноземні видання – книжки та журнали про актуальне тогочасне зарубіжне мистецтво. Але найголовнішим чинником є те, що підростало покоління, яке не відчуло на собі страх ув'язнення, голоду, Голодомору, репресій за національною ознакою та заборону віросповідання. Митцям уже не доводилося так прогинатися перед мистецькими чиновниками, як це було протягом п'ятдесятих років. Разом з тим до повної свободи було ще далеко. Найголовнішою видозміною періоду було те, що змінилося світосприйняття митця й ослабли шори обов'язкового виконання пропонованих правил у створенні образу. Саме в цей час народився перший мистецький супротив, про що ми писали раніше. Строкате мистецьке життя шістдесятих років уже пропонувало не одну, а декілька версій у розв'язанні поставлених перед митцем завдань. Роль диктату творчих спілок потроху зменшувалася, але зовсім не зникла, аби змужніти й проявитися з новою силою вже з середини 1970-х. Зростав і добробут пересічної людини. В обласних центрах закінчувалося будівництво перших художніх майстерень і будинків, у яких мешкали виключно художники. Потужно почали працювати цехи Художнього фонду на комбінатах, з'явилися державні замовлення на живописні, скульптурні та графічні твори українських митців. Вітчизняний живопис наповнився низкою робіт талановитих художників, які робили в дорослому житті свої перші самостійні кроки. Це І. Григор'єв, В. Ласкаржевський, М. Вайнштейн, Г. Неледва, В. Рижих, О. Петрова, А. Рибачук, В. Мельниченко, Ю. Малишевський, В. Зарецький, О. Чеканюк, Г. Зоря, О. Дубовик, Ю. Луцкевич, З. Лерман, Я. Левич і багато інших[2].

Активно працював у цей час одесит Михайло Божій, обравши для своєї творчості тему прославляння сучасника. Він звертався до змалювання різних професій своїх героїв і робив це достатньо професійно. Ленінська тема, яка принесе митцю славу та звання, була ще попереду. Кінець 1950-х для майстра став стартом його стрімкого зростання у вітчизняному живописі. «Відмінниця Світлана Шипунова» (1950) і «Медсестра» (1955) були схвально сприйняті глядачем і художніми критиками. Твори «В. І. Ленін» (1959–1960) та «ХХ сторіччя» (1964–1967) вивели митця в радянську художню еліту. У творчій біографії М. Божія, підписаній головою правління Спілки художників УРСР, народним художником УРСР В. Бородаєм сказано: «Картини М. М. Божія, присвячені великому вождю, є значним вкладом в радянську живописну ленініану». А в анотації до твору «ХХ сторіччя» В. Бородай підписав такий текст, написаний мистецтвознавцями у СХ УРСР: «Картина "ХХ век" отличается смелостью решения. М. М. Божий задумал ее, как торжество ленинских идей, которые завоевывают весь мир. Отсюда вытекает обращение художника к символике, романтической трактовке образа самого Ленина, который своей внутренней силой, уверенностью и убежденностью перерастает рамки станковой картины, требуя монументального воплощения. Веришь, что это действительно двадцатый век, век ленинизма, утверждающегося на Земле. Картина "ХХ век" приобретена Министерством культуры Украинской ССР и передана Киевскому государственному музею украинского искусства». Про творчість М. Божія постійно писали мистецтвознавці В. Владич, Ю. Белічко, Г. Коновалов, В. Локовський, П. Говдя, А. Щербаков, М. Упеник, Л. Волжан, А. Слєпов, Л. Шуманова, А. Костюков. Починаючи з портрета «Й. Сталін» (1951), висунутого на присвоєння Сталінської премії, у цьому ж році одесит М. Божій виявив віртуозність користування соціальною

[1] Роготченко О. Унікальність вітчизняної мистецької непокори 1940–1960-х. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 225–336.

[2] Петрова О. «Ноїв ковчег». Живопис України другої половини ХХ ст. Тенденції. *Мистецтво України ХХ століття*. Київ, 1998. С. 117–151.

тематикою і був багаторазово нагороджений владою за вірність[1].

Протягом 1960-х практично видозміниться творчий почерк М. Бєльського, який іще до війни закінчив Луганське художнє училище, брав участь у бойових діях, а 1951 закінчив КДХІ. Митець дитинство провів на Донбасі, і, мабуть, тому його перший самостійний твір «Робітничий ранок» (1960) виявився доволі професійним і чесним у передачі рухів і ритмів донецького робітничого середовища. Композиція – штамп того періоду, коли на глядача прямує робітнича зміна. Але намальовано все професійно, відчувається рух групи, і, якби не біла сорочка на робітникові, можна було б назвати живопис правдивим. Розмите, як і передбачається в таких випадках, заднє тло вдало підкреслює головні образи. Певно, це був останній щирий твір майстра, бо всі наступні: «Земля вільна» (1963), «Соколи» (1965), «За владу Рад» (1967), «Молодий шахтар» (1968) – відверто постановні. Єдиним бажанням автора було продати свій твір з чергової виставки. З огляду на його керівні посади все так і траплялося.

Несподівана трансформація у виборі тем і сюжетів відбулася з художником Анатолієм Казанцевим. Після творів на тему увічнення образу Й. Сталіна, наприклад «Сталін з матір'ю» (1951), він вдався до зображення української народної творчості в живописі. У «Натюрморті» (1963) й особливо в «Народних майстрах» (1964), виконаних у співавторстві з Н. Ганом, художник намагався передати красу опішнянської кераміки, вміло закомпонованої на тканій плахті, та зобразив народних майстринь, які вишивають святковий рушник на теми творчості Шевченка. Такий зовсім не історичний прийом був запропонований столичними мистецтвознавцями на чолі з Г. Мєстечкіним народним майстриням, він завдав великої шкоди останнім[2]. Сьогодні залишилося мало такої «творчості» 1960-х, і твір А. Казанцева є беззаперечним доказом грубого втручання в українську народну творчість.

З 1954 року починає брати активну участь у творчому житті країни живописець Віктор Шаталін. Людина важкої долі, він, бувши сином полку, брав участь у реальних боях під час війни. У 1944 йому було лише 18, а за плечима – досвід тяжких місяців на фронті. Воєнна тематика для В. Шаталіна була істотною. Він вірив у перемогу соціалізму, був переконаним комуністом і вважав комуністичну ідею правильною. Ранній твір «По долинах та узгір'ях» (1957) приніс першу перемогу. У Москві на Всесоюзній виставці, присвяченій 40-річчю Жовтневої соціалістичної революції, твір був нагороджений срібною медаллю Міністерства культури СРСР. За тих часів це була дуже висока відзнака. Наступну роботу «Земля» (1964) експоновано на Ювілейній художній виставці, присвяченій 150-річчю від дня народження Т. Шевченка. Можливо, можна погодитися з версією мистецтвознавчої оцінки 1964 року, взятої зі справи В. Шаталіна в КОНСХУ, де написано, що: «…картина у закінченій і виразній художній формі відтворює героїчну, нелегку, і в той же час сповнену натхнення і романтики, епоху перших років революції на Україні. Взявши один поодинокий реальний факт, художник з великою художньою силою і правдою зумів розкрити в ньому увесь зміст гострої соціальної боротьби. Виразний живопис, динамічність композиції, взаємозв'язок усіх зображуваних образів, психологізм, висока громадянська свідомість і пафос відзначають творчість заслуженого діяча мистецтв УРСР»[3]. З 1965 року у творчості В. Шаталіна відбулися суттєві зміни. Зі слів його друга живописця Олексія Артамонова, Віктор Шаталін був чесним і в перших оприлюднених творах про громадянську війну, і в наступних. Рік після «Землі» показав іншого художника. Живописна манера змінилася кардинально. Дрібних деталей з чітким прома-



І. Кулик. Батьківщина Кобзаря. Ймовірно початок 1970-х

[1] Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.

[2] Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн*. 2003. № 2/4. С. 121–126.

[3] Архів КОНСХУ. Ф. 798. Оп. 1. Од. зб. 274: 1965–1981 рр.

льовуванням, лесирувальних ефектів, як у творі «На Дніпрі» (1965), уже не існувало взагалі. Мазок став корпусним, сміливим. Люди, човни, хвилі, ліхтарі, що висять на передньому плані, нагадували не закінчений твір лауреата високої нагороди, а ескіз студента. Ми маємо власну версію події. В. Шаталін уже був у керівництві СХ УРСР і неодноразово їздив до Москви. У кулуарах Манежу, де проходили всесоюзні виставки, у ресторані Спілки художників на Гоголівському бульварі, у майстернях колег-фронтовиків відбувалися дискусії, інколи дуже гострі, і траплялися бійки, з яких Шаталін завжди виходив переможцем, оскільки був у минулому боксером. Він, звичайно, не міг оминути суворий стиль, який став спочатку модним, а далі майже обов'язковим для прогресивних російських колег. Твори «На Дніпрі» і «Помер Ленін» (1967), де про смерть вождя нагадує лише тривожний настрій сімох зображених робітників на місточку через залізничну станцію та біла пара з паровозних труб, стали відповіддю українського талановитого живописця на московські події. В. Шаталін не став співцем суворого стилю в Україні. Разом з тим непідробність і сміливість бійця виявилися цілком.



В. Ласкаржевський. Натюрморт. Полотно, олія. 1972

Республіканська виставка до 40-річчя радянської влади 1957 року виявила ще одне ім'я молодої талановитої художниці. Зоя Самойленко-Одайник показала не кращий твір свого життя – «В. І. Ленін серед гуралів». Ймовірно, як і в тисячах інших картин такого штибу, сюжет був вигаданий: працівники лісу в національному гуцульському вбранні слухають промову Леніна. Робота вийшла звичайна і користі ані глядачу, ані художниці не принесла. А от зроблений через п'ять років твір «Місто будується», експонований на Республіканській виставці, присвяченій 50-м роковинам Жовтня, став одним із перших в українському молодіжному стильовому напрямку. Від мистецької опіки вчителів КХІ вже нічого не залишилося. Нові прийоми та нові риси соковитого живопису. Теми, щоправда, малоцікаві, але прохідні: дівчата-муляри на будівництві. Дві в робочому одязі, одна вже переодягнена, аби йти додому. Сюжет тривіальний, але образи не надумані, правдиві. Наступного 1964 року з'явився новий твір «Колгоспні дівчата». Простий, але життєвий сюжет. З ланів вертаються дівчата-колгоспниці на велосипедах. Оце й усе. Але знову відчувається молодий запал мисткині, і дівчата сприймаються цілком реально. Перша велосипедистка – головна героїня, яка вбрана у вишивану сорочку, але це істотно й не надумано, як у творах А. Казанцева. Дорога й посіви ледь прописані, але також сприймаються реально, навіть реалістично. 1965 року З. Самойленко-Одайник виконала замовлення Художнього фонду, створивши соціальний твір «Безсмертя». Тут усе в дусі часу – від назви до постановки проблеми. Чотири фігури – два хлопці і дві дівчини біля підніжжя монумента воїнів, що загинули у війні. Робота писалася не на виставку, і це одразу відчувається, хоча майстерність художниці зростала. Десятиліття для З. Самойленко-Одайник закінчилося творами «Над синім Пслом» (1967) і «Ткалі» (1969). Художниця здолала новий рубіж у власній творчості і показала головних героїв, чоловіка й жінку на пагорбі над Пслом, уже зовсім з іншого ракурсу – монументального. Захоплення монументальним живописом серед молодих митців привело до народження нового стилю в маляр-

стві, де умовність межувала з реалістичністю, а зображені образи вже не були точною фотографічною копією людей з вулиці. «Ткалі» ж продемонстрували взагалі нове сприйняття дійсності художницею, де сюжет взятий з реального життя і трансформований уявою майстра до зручної йому композиції та присутності нової, не баченої раніше деталі, коли декоративні плями (фартухи з різнокольорової тканини) стали домінантою композиційної побудови твору.

Картину «Перший комсомольський осередок на селі» знала вся імперія СРСР. Це була дипломна робота киянина Вілена Чеканюка, яка вперше експонована спочатку на республіканській, а потім на Всесоюзній виставці, присвяченій 40 річниці ВЛКСМ. 1959 року твір вирушив на престижну виставку молодих митців на сьомий Всесвітній фестиваль молоді і студентів, що проходив у Відні. На час його проведення картина вже була нагороджена срібною медаллю та дипломом Академії художеств СРСР. Нагороди вручав у Москві сам президент Академії академік Б. Йогансон. Старт для Вілена склався вдало, але ж і твір був не простий. Соціальний конфлікт розмежування села був темою не новою, але не затасканою. Через два роки (1960) з'явився твір Анатоля Насєдкіна «До колгоспу». 1967 року П. Погребинський виступив з живописом «З гвинтівкою і плугом». Практично на кожній виставці 1960-х років була присутня робота про перемогу комсомольців і комуністів на селі. Але вище від філософії Чеканюка не здійнявся жоден з авторів. Дослідник соціалістичного реалізму англієць Метью Бовн у 1998 в Лондоні написав найбільше до сьогодні мистецтвознавче дослідження соціалістичного реалізму, де серед згаданих українських митців Вілену Чеканюку приділено особливу увагу й запропонована принципово нова версія побаченого. З погляду Бовна, твір «Перший комсомольський осередок на селі» є першим прославлянням саме куркульської – трудової, а не нової безбожної влади на селі. Симпатію в закордонного глядача викликала група заможних селян, а не комсомольців[1]. Таке трактування – усього лише версія, але в частих розмовах з О. Роготченком В. Чеканюк не відповів на запитання симпатії чи антипатії до своїх героїв. Удова митця Є. Чеканюк у розмові з О. Роготченком у 2010 році не спростувала версію Бовна[2].



О. Орябінський. Натюрморт. Полотно, олія. 1958

Шістдесяті роки стануть напруженими й плідними для улюбленця долі Вілена Чеканюка. За видатні, як написано у творчій характеристиці художника, заслуги в розвитку українського зображального мистецтва він нагороджений медаллю «За трудові заслуги» (1964) та здобув почесне звання заслуженого діяча мистецтв Української РСР. Протягом десятиліття він зробить сім великих за розміром живописних творів, серед яких – «Перше знайомство», «З роботи», «Ранок Сибіру», «Китобої», «За землю», «Кармелюк». Практично всі перераховані роботи були знаковими для пори й виконані з високою майстерністю. «Ранок Сибіру» (1963) повернув митця в бік побудови на полотні монументального образу, який остаточно здобув перемогу у творі «Китобої» (1966). Тут автор зобразив важку працю радянських убивць китів у чужих морях не як героїв, а як виконавців брудної роботи. Твір правдивий, адже митець пів року був членом команди на судні, яке полювало за океанськими велетнями. Картина народилася не однозначна, і багатьом тоді не сподобалася. Справді, силою мистецтва художник показав те, про що боялися говорити вголос. Імперія СРСР ще була потужна й не звертала уваги на боротьбу правозахисників і «зелених», що міцною хвилею піднімалася за кордоном. Герої, зображені В. Чеканюком, були цілком реальні та правдиві, може, занадто реальні й занадто правдиві, аби стати тими героями, якими їх хотіли бачити очільники радянського мистецтва та художні критики. Вілен Чеканюк був сином відомого українського партійного діяча і, безумовно, мав доступ до літератури, яку багато хто з художників ніколи взагалі не бачив. Йдеться про творчість фашистських заборонених художників. Нам видається реаль-

[1] Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.

[2] Інтерв'ю з Є. Чеканюк / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2010. 8 верес. С. 3.

ною версія про те, що Вілен Чеканюк був ознайомлений із творчістю німецького живописця Франца Айххорста. У живописних манерах і стильових особливостях обох майстрів пензля є багато спорідненого. Хоча це може бути лише збігом. За картину «Китобої» художник нагород не отримав. Твором «Зенітники», розпочатим у 1969 і закінченим після безпосередньої участі митця у війні у В'єтнамі 1970–го, розпочалося нове десятиліття.

Непересічною фігурою в мистецькому житті республіки 1960-х років став племінник ректора КДХІ живописець Ігор Григор'єв. Його творчий почерк, творча манера, стиль життя та спілкування з соціумом відрізнялися від загалу. Уже в портретах 1962 «Мій сусід» і «Портрет» (жіноче обличчя) відсутній навіть натяк на інститутські засади. І чоловічий, і жіночий образи виконані із застосуванням виключно локальних кольорів, а в жіночому портреті при змалюванні обличчя художник не застосував ані тонів, ані напівтонів. У композиції «Привиди реваншу» (1963) І. Григор'єв не побоявся головним героєм зробити оголену чоловічу фігуру, що стоїть спиною до глядача. Образ реваншиста з обличчям без будь-яких ознак таким способом став другорядним. Того самого 1963-го митець показав портрет «Ю. Рубан», у якому, попри велику схожість з портретованим, з'явилося відчуття колосальної напруги та невдоволеності життям останнього. Обличчя скульптора буде дисонувати з брутально промальованою смугастою сорочкою й геть не закінченою правою рукою, що спирається на спинку стільця. Образ вдався зовсім не радянським. «Швидка допомога» (1965) могла претендувати на формалістичний зразок у живописі: три фігури, жодного обличчя. Вигадані карети швидкої допомоги та схрещення гілок великих дерев на першому плані контрастують зі слідами від протекторів автівок, що розвертаються у дворі лікарні на другому плані. Це створює атмосферу безладу та безпомічності. Тривога в кожній частині композиції. Твір без запитання і без відповіді. У дусі італійського неореалістичного кіно виконана наступна картина «Валя і Валентин»: хлопець і дівчина чи, може, чоловік і жінка на власному транспорті – мотоциклі «ява» чи «чезета». Пара зупинилася на узбіччі автостради, де в протилежний бік прямують автобус «ЛАЗ» з характерними, запозиченими в Італії формами й автівка-самоскид. Домінує улюблений авторський прийом майже скульптурного ліплення форм фарбами та цілковита аполітичність героїв. Спокійний Валентин тримає мотоцикла в міцних чоловічих руках, а бентежна Валентина – на задньому сидінні. Цей твір підтверджує версію щодо присутності суворого стилю в українському живописі та є беззаперечним доказом існування у вітчизняній зображальності останнього. Це нетиповий герой у нетиповому місці, у нетипових стосунках з навколишньою дійсністю. Робота, як і переважна більшість інших, була піддана суворій критиці. «Студентка», або «Студентка у окулярах» (1965) межувала з поняттям «антирадянщина». У ці роки митець захоплювався можливостями мастихінного живопису, залишаючи грубі сліди від фарби на лобних місцях композиції. Так трапилося і в портреті студентки, усе обличчя якої прошкрябано слідами від залізного мастихіну, а окуляри, відбиваючи світло скельцями, навіки сховали очі моделі.



Н. Сиротенко. Гвоздики. Полотно, олія. 1982

Роботою «Металобрухт 1946 року» починається новий етап у творчості майстра – етап захопленістю можливостями плакатної техніки в живописному творі: знівечені німецькі танки,

над якими переможцем спускається могутній гак тельферної лебідки. Троє робітників, які везуть балони з вуглекислотою на тачці, аби різати автогеном метал, з першого погляду взагалі не читаються, залишаючись другорядними в композиції. Транспарант «П'ятирічку за чотири роки» викривлено й закручено так, що перші й останні літери взагалі не зрозумілі. Це вже була гра з художньою радою. Адже відхилити твір з явно радянською тематикою про Другу світову війну члени ради побоялися, але ж і величальних відгуків робота не мала[1].

Серед плеяди митців, яких сьогодні називають шістдесятниками, варта уваги творчість Юрія Луцкевича. Він став членом СХ України 1966 року. Рекомендацію молодому митцеві дав корифей українського живопису Микола Петрович Глущенко, який був дуже обережний у відгуках. Зрозуміло, що дорослий Глущенко відчув могутній талант юнака. Диплом «Біля причалу» (1959) залишився останньою роботою художника в дусі соціалістичного реалізму та за його принципами. Уже в 1959-му році митець відходить від деталізації одягу, морських хвиль, неба. У 1964-му створено картину «Шофери», схожу більше на твори провідних московських, а не українських живописців. За столиком у їдальні стоять три шофери вантажних самоскидів, які наповнює кран на вулиці. Невимушені пози реальних людей, а не удаваних героїв-будівельників з модних плакатів. Шофери в грубих валянках, зелених бушлатах і строкатих светрах уносять спокій і рівновагу в сюжет[2]. Жодного геройства на будівництві житлової п'ятиповерхівки, жодного пафосу. Реальні дії реальних людей, нормальна розмова й вирази облич. Інтрига в іншому. Серед шоферської братви – одна жінка-шофер. Це вже соціальний аспект, який митець вирішує без піднесення минулих років. «У дні війни» (1965) – це живописний твір, що розповідає про воєнне лихоліття зовсім іншою мовою – без атак і зброї. На підвіконні сидить медична сестра в білому халаті, білій хусточці й у валянках. Коло вікна на милицях стоїть солдат у халаті спиною до глядача. Знову без пафосу, знову життєва правда. Ю. Луцкевич любив створювати жіночі портрети. Серед відомих – «Портрет» (1966), «Ляльковий майстер», «Портрет дружини» (1968). Усі твори дуже характерні, психологічні та індивідуальні. 1968-го з'явилася композиція «Військова музика». Робота велика – 2х2 м. Військовий духовий оркестр зображено єдиним цілим. Велика зелена пляма з ледь промальованими обличчями музик, які грають. Спиною до глядача стоїть диригент, а за спинами музик вигадана, незрозуміла споруда, що складається з окремих будинків. Два придуманих образи єдності – людської та архітектурної. Твором «На околиці» розпочався новий етап у творчості майстра, де від реалізму соціалістичного й несоціалістичного гадки вже не залишиться. Живопис переміг і став на довгі роки домінантним складником практично усіх робіт Юрія. Художник назавжди позбувся дрібних деталей, академічно змальованих фігур і чіткої побудови композиції. Його твори спочатку дратували митців і критиків, але з роками стали предметом копіювання.



Г. Зоря. Дари Землі. Полотно, олія. 1988

[1] Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії : Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. XX ст. – поч. XXI ст. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 145.

[2] Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Акад. мистецтв України , Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2008. Вип. 9. С. 300–314.



Г. Якутович. Козак з мушкетом. 1980

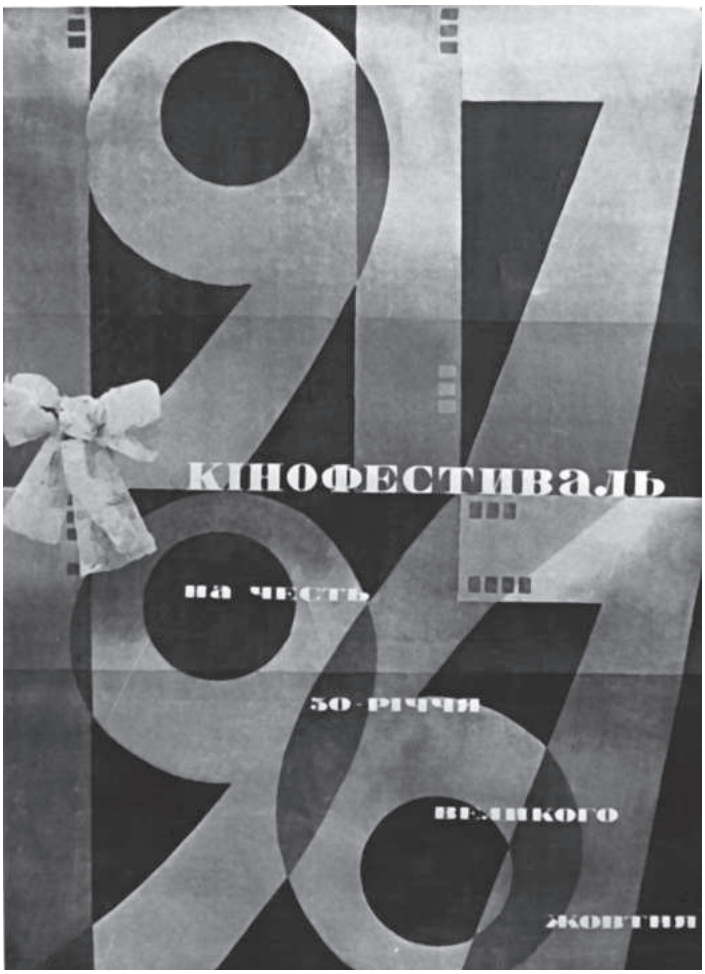
ІДЕОЛОГІЧНА ПРИРОДА УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ 1920–1980-х

Графіка радянської України довоєнних років, періоду війни 1941–1945 рр., а також наступних років після перемоги над фашизмом у розвитку мистецьких процесів держави була й залишається найбільш трагічною і ще досі не дослідженою з погляду соціальних, політичних, економічних і моральних чинників, які впливали, а подекуди формували магістральні лінії розвитку мистецтва. Об'єднання в часовий простір шістьох десятиліть між 1920 р. і 1980 р. є цілком умовне з точки зору вивчення періоду. Мистецькі процеси між 1929-м – роком святкування п'ятдесятиліття голови держави Й. Сталіна, початком культу його особи, масових репресій, а в Україні фактичним знищенням переважної більшості національної інтелігенції, голодом, Голодомором, колективізацією, індустріалізацією – і червнем 1941 р., початком війни, докорінно відрізняються від художніх процесів періоду воєнного лихоліття. Як не парадоксально, процес руйнації митця в довоєнний період, що насамперед був зумовлений політичним тиском і страхом фізичного знищення, для воєнного графічного мистецтва (плакат, олівцевий малюнок), відіграє зворотну роль. Митець, що не потрапив в окупацію, а особливо військовий художник, набуває вже зовсім іншого статусу. Графічне мистецтво збагачується рисами соціальної значущості, бо стає провідником між державою і народом. Митець у такий спосіб перетворюється на постать, тимчасово необхідну державі й державному апарату. Тиск з боку цензури не зменшується, але стає іншим, культ особи Сталіна на деякий час поступається місцем пропаганді, а митець, особливо фронтовик, перетворюється на виконувача державного замовлення. Переважна більшість художників-живописців та скульпторів на фронтах перекваліфіковуються на графіків, бо олівцевий малюнок через зрозумілі причини є єдиною можливістю творчої праці.

Повоєнний період разюче відрізняється від двох попередніх. Практично відсутня боротьба за мистецькі напрямки, під гаслами якої пройшла



О. Долотін.
Балтієць. Плакат. 1955



В. Калуцький. Кінофестиваль, на честь 50-річчя великого Жовтня. Гуаш. Кіноплакат. 1967



І. Литовченко. Під прапором марксизму-ленінізму – вперед до перемоги комунізму! Плакат. 1956


КОМУНІЗМ
COMMUNISM
COMUNISMO
KOMMUNISMUS
KOMUNIZEM
KOMUNIZMUS
KOMUNIZMO
KOMUNIZMUSME
KOMUNIZMUS
KOMUNIZMUS
KOMUNIZMUS



А. Босулаєв.
Афіша до кінофільму «Вибух». 1928



В. Єрмилов.
На охороні підступів. Суперобкладинка. 1933



Невідомий художник. Три паради. Кіноплакат. 1931



В. Єрмилов. Війна над світом встає. Суперобкладинка. 1933





П. Горілий. Хай живе Червона Армія.
Плакат. Друга половина 1930-х

Кабедо.
Загальна робітнича спілка.
Плакат. Ймовірно, 1939.
Іспанія



Паррієго. Селянине! Поле так само є фронтом боротьби. Плакат. 1937. Іспанія



Томас. Зараз, як і раніше, Червона допомога Іспанії піклуватиметься про вашу родину. Плакат. 1937. Іспанія



Невідомий художник. Агітаційна німецька листівка часів окупації. 1942–1943



Невідомий художник. Агітаційна німецька листівка часів окупації. 1942–1943

ційний зміст у плакатах посилювався завдяки лаконічному малюнку, стислому, але багатомовному образному рішенню, часто декоративній та умовній подачі кольорових сполучень. «Серед творів А. Страхова тих років слід насамперед назвати плакат-діораму "Один боєць упав – мільйон іде на зміну", що був складовою ансамблю пам'ятника-обеліска Героям революції, відкритого в Катеринославі 1 травня 1919 року, та плакат-фриз "Червона кіннота не знає перешкод" для спорудженої влітку 1920 р. Тріумфальної арки на честь Першої кінної армії»[1].

Слід вказати на високу політичну організованість роботи над випуском друкованого плаката. 1920 р. в Україні створюються «Вікна сатири РОСТА» (на зразок московських) – харківське відділення «УкрРОСТА» і одеське «ЮгРОСТА» або «ОдукРОСТА». На початку 1920-х український політичний плакат випускався великими серіями та тиражами, порівняно з іншою друкованою продукцією. Для художників плакат ставав тим жанром, де вони часто випробовували та використовували нові образно-художні прийоми.

«Характерною ознакою плаката, як відзначалося в літературі, була надзвичайна стильова різноманітність, за якою вже можна побачити те розшарування, яке призведе згодом до виникнення творчих угруповань. Суто реалістична мова, усталені академічні засоби виконання одних плакатів поєднуються зі сміливими формальними шуканнями в інших»[2]. Політична графіка 1920-х – початку 1930-х мала міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади. Водночас вона проходила через жорна державної цензури. Кіноплакати, театральна реклама 1920–1930-х заповнили художній ринок, надали можливість отримати митцям соціальне замовлення.

Отже, пропонований новий метод реального відображення стає логічним та єдино спроможним задовольнити замовлення керівництва – комуністичної партії та радянського уряду – в змалюванні класової боротьби. Від художника також вимагається прояв класової свідомості та необхідність активної участі в класовій боротьбі.

[1] Владич Л. Майстри плаката : Альбом. Київ, 1989. С. 56.

[2] Белічко Ю. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. Київ, 1980. С. 94.

З квітня 1932 р. постановою Центрального комітету «До реорганізації літературних і мистецьких організацій» бере початок практичне знищення нерадянської свободи творчості на всій території СРСР і, звичайно, УРСР. Це рішення проголосило закінчення не лише класової боротьби в мистецтві, а й кінець усіх мистецьких надбань та перетворень п'ятнадцяти попередніх років. Разом із селянством митці увійшли до нової колективної ери. Страх фізичного знищення скерує творчі процеси наступних періодів. Дослідження пластичних мистецтв 1930-х пропонуємо починати з попереднього періоду, нерозривно пов'язаного в ідеологічній і мистецькій сферах. З початком 1930-х розпочинається політизація в мистецтві, яка охоплює і навчальний процес. Нарком освіти в Україні М. Скрипник виступає на захист зв'язку мистецтва з виробництвом, а школу М. Бойчука розглядає як найбільш пов'язану з виробничим напрямком, вважаючи останню однією з умов розвитку Харківського художнього інституту (С. Нікуленко). Лекційна пропаганда, декларативна моральна й матеріальна підтримка авторів, орієнтованих на метод соціалістичного реалізму, встановлюють нові експозиційні й естетичні стандарти, власне, ідеологічні норми, що негативно відіб'ється на характері пластичного мислення української графічної школи. Вже друга половина 1930-х продемонструє монополізацію реалістичного типу мистецтва з усіма наслідками щодо формотворчості стилів.

У графіці з середини 1930-х примусово насаджується жанрова композиція, власне, репортажно-ілюстративні сцени. «Актуалізація» мистецтва передвижників з тримірним картинним простором підпорядковується «теорії безконфліктності», що передбачає відтворення виключно позитивних сторін радянської дійсності.

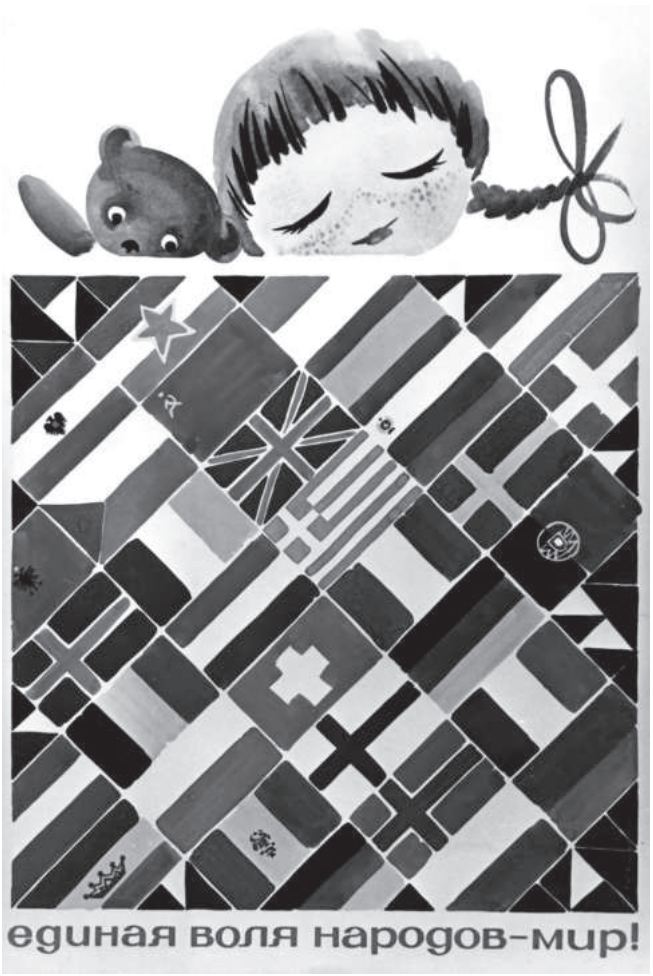
Повний ідеологічний контроль над культурою сталінської доби реалізується шляхом фізичного знищення кращих представників національного мистецтва, серед яких – столичні харківські графіки І. Падалка й О. Маренков. Ідеологічний диктат призводить В. Єрмилова, О. Довгаля та інших художників, що формувалися на засадах модернізму, до морального зламу й прирікає на внутрішню опозицію Г. Бондаренка, М. Котляревську, Б. Бланка, Й. Дайца, З. Фрадкіна та ін.

Єдиною спільною рисою для митців графічного цеху залишається талант і майстерність, яку, попри всі політичні катаклізми, в українському митцеві не вдалося знищити, адже мистецтво графіки в Україні базувалося на міцних національних традиціях і професійних школах, де творчий шлях у становленні та розвитку визначив її місце як одного з основних демократичних і доступних видів зображального мистецтва.

На початку 1930-х, після постанови від 23 квітня 1932 р. про перебудову літературно-художніх організацій, видання плакатів було сконцентроване при видавництві «Література і мистецтво» (Харків). Плакат як різновид графіки повністю перейшов на рейки тоталітарної ідеологічної системи держави. Одне з яскравих свідчень того – плакат А. Страхова «Дніпрельстан збудовано», де на тлі дніпровської греблі – усміхнене обличчя звичайного робітника, середнього трудівника без особливих національних та соціальних прикмет. Цитата з висловлювань Сталіна про те, що «нема таких фортець, яких більшовики не змогли б здобути», доповнює закличний і мажорний характер цього плаката. Ще в п'ятдесяті роки в солідних дослідженнях, присвячених українській радянській графіці, писа-



О. Довгаль. Куркуль ховає хліб під замок. Плакат. 1930



А. Штанко. Єдина воля народів – мир. Картон, гуаш. 1984



Л. Канторович. Мир переможе війну. Плакат. 1951



О. Долотін. Плакат. Дипломна робота. Картон, гуаш. 1955

лося: «Заслуговують схвалення плакати "Клянемося тобі, товаришу Ленін…", "Хай живуть XX роковини великої пролетарської революції в СРСР" П. Горілого, "Справа паризьких комунарів безсмертна!" Г. Титова, "Вперед, ребята!" Є. Свєтличного». Чимало було видано в 1930-ті плакатів оборонної тематики, де прославлялася непереможна Червона армія (що не врятувало її від трагедії 1941–1942 рр.). Красномовні назви плакатів: «Хай живе Червона армія – вірний і могутній вартовий пролетарської революції!» (1933, П. Горілий), «Привіт бійцям-прикордонникам, зірким вартовим радянських кордонів!» (1936, художник М. Хазановський), «Дамо країні соціалізму тисячі нових відважних парашутистів», «Якщо завтра війна…» (1939, Н. Карповський), «Готуйся до оборони СРСР» (1940, А. Акопов). Теми і завдання українського плаката другої половини 30-х років XX ст. тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Того самого 1933 р. з'являється відомий плакат українця А. Страхова «Реальність наших плянів – це ми з вами». Твір цілком відповідає вимогам часу й демонструє відданість митця загальній доктрині. Лише намічена в малюнку деталь греблі Дніпробуду вказує на країну виконання твору. Все інше – це образи з навколишнього життя країни Рад, де на першому, титульному місці, як на іконі в оточенні святих, зображено Й. Сталіна. Незважаючи на площинне зображення всіх персонажів, голова Сталіна в півтора рази більша за голови робітників, червоноармійця, ученого та письменника М. Горького й у два рази більша від голови піонера. Парсунністю зображеного лідера художник пропонує сприйняти «батька народів» як бога. З погляду професійного виконання – це високохудожній твір, змальований з урахуванням іконописних прийомів, підтриманий складними світлотіньовими ефектами, де незрозуміле джерело світла вихоплює головного героя, відриваючи його від останніх зображених і концентруючи увагу глядача саме на портреті Сталіна. Для тих, хто не розуміє підтексту, внизу вздовж усього горизонтально вирішеного плаката розміщено слова (як напис телеграфної



О. Капітан, Л. Капітан. Комуністичний маніфест XX століття. Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1961



О. Капітан, Л. Капітан. Вище прапор пролетарського інтернаціоналізму. Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1963

стрічки) – «Реальність наших планів – це ми з вами». Ми – це Сталін. Теми і завдання українського плаката другої половини 1930-х тісно переплітаються з аналогічними плакатами російських та німецьких видань. Головною дійовою особою німецьких графіків стає А. Гітлер і німецький народ. Спорідненість цього виду мистецтва в СРСР вбачаємо у зображенні Й. Сталіна, керівних осіб комуністичної партії, робітників і військових. Загальний інтерес серед країн з тоталітарними системами (особливо СРСР та Німеччини) підкреслює агітаційний плакат М. Алперета, А. Шайхета, С. Тулеса про родину Філіпових, що вийшов до днів Німеччини в країні Рад і був надрукований німецькою мовою. Берлінський фотограф-художник Ерік Ринка створює того самого 1931 р. плакат-відповідь «Будівельник Фурнес з товаришами» (із серії німецькі Філіпови). Водночас існували й відмінності у плакатному мистецтві зазначеного періоду в тоталітарних країнах – СРСР, УРСР і Німеччини. Низка плакатів 1932 і 1933 рр. – періоду остаточного приходу А. Гітлера до влади – зроблені як гротескні, а часом і відверто опозиційні. Е. Блюменфельд («Гітлер і череп», 1933) зображує портрет фюрера, де половина обличчя – це череп без шкіри, Д. Хартфілд створює плакати «За мною стоїть об'єднана нація» (1932), «За мною стоять мільйони» (1933). В останньому художник відверто кепкує з фашистського лідера, вкладаючи в його руку пачку грошей. Зрозуміло, що в радянській Україні такого зображення вождя бути не могло.

* * *

У творчому житті майстрів зображального мистецтва, зокрема художників-графіків, карикатуристів, помітне місце відігравав журнал «Червоний перець», який з 1922 р. видавали в Харкові (з 1934 виходив у світ під назвою «Перець» у Києві). До першого номера цього видання обкладинку зробив О. Хвостенко-Хвостов, назва цього малюнка «Перчимо!» була своєрідним гаслом журналу.





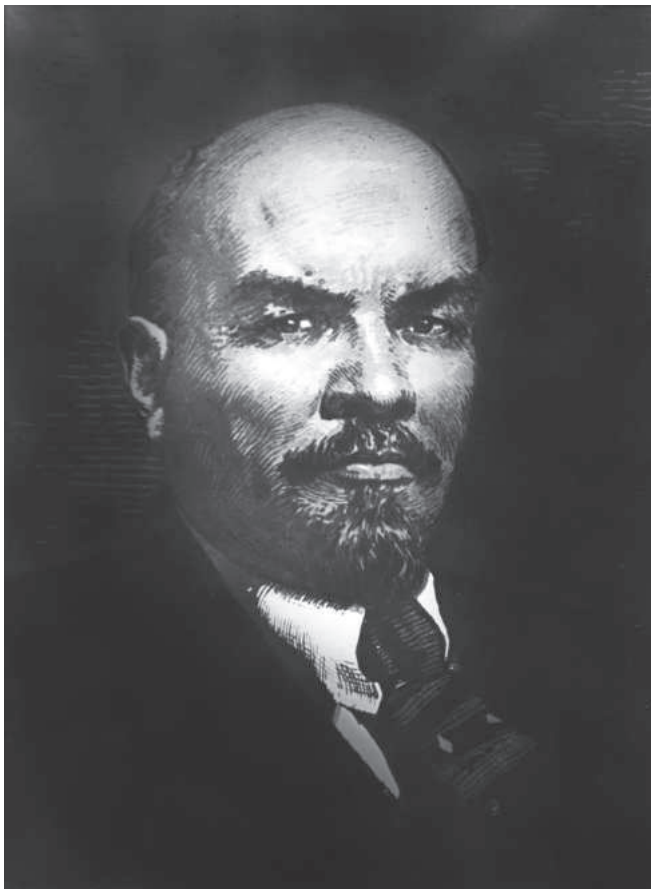
І. Крупський. Вітчизну свою ми славимо працею!
Акварель, гуаш. 1955–1956

С. Гришин.
Плакат. 1959





А. Широков. Плакати з техніки безпеки шахтаря. 1959



Г. Гаркуша. В. І. Ленін. Кольорова ліногравюра. 1953

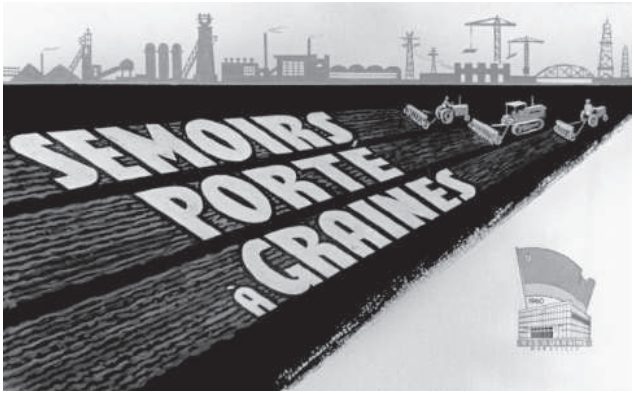


О. Сахновська. Плакат. Картон, змішана техніка. 1980

У «Перці» протягом десятиліть друкували свої малюнки К. Агніт, Л. Каплан, С. Самум, О. Козаренко. Вміщували також свої карикатури А. Петрицький, Б. Фрадкін, А. Волненко, Ю. Ганф, В. Нерубенко, О. Довженко, інші. 1938 р. газета «Советская Украина» відкрила виставку, де було представлено близько 400 малюнків. Відзначалося: «Сатиричні рисунки і карикатури українських художників свідчать, що арсенал їх художніх засобів у цей період значно збагатився. Більше уваги звертається на художню грамотність рисунка, на його лаконічність і виразність, на чіткість і дохідливість композиційної побудови, прийоми стають різноманітнішими, підтекстовки гострішими і дохідливішими. Швидко й успішно розвивається в ці роки кольорова карикатура».

У загальному історичному творчому процесі розвитку книжкової графіки період 1920-х – початку 1930-х відіграв значну роль. 1922 р. було створено Український науково-дослідний інститут книгознавства, де серед інших проблем широко вивчали мистецтво оформлення книги; 1924 р. було організовано поліграфічний факультет при Київському художньому інституті. Друковану продукцію в цей час випускають 49 видавництв (з них тільки 23 державні!).

Конструктивно, чітко та логічно використані елементи народно-декоративного мистецтва, візерунки, шрифтові композиції на титулі геометрично виразно поєднані з малюнком у роботах О. Судомори («Українські народні вишивки». Альбом, 1927), І. Падалки («Енеїда» І. Котляревського, 1931), О. Сахновської («Лісова пісня» Лесі Українки, 1929), в ілюстраціях до збірки віршів В. Курочкіна (1934), видань «Історії громадянської війни» (1934), «Каталог виставки української книжкової графіки» (1929), «Рейд до Скандинавії» (1930) В. Єрмилова. У творчому доробку В. Єрмилова також збереглися ескізи та макети оформлення книг, де простежуються окремі фази еволюції процесу роботи майстра над художнім образом окремого видання. Гострою за малюнком та динамічною за композицією була кожна обкладинка видань, оформлених В. Єрмиловим: журнал «Авангард» (1930), видавнича марка «УРЕ» (1931), журнал «Культура і пропаганда» (1933). Титули В. Єрмилова вирізняються класичною врівноваженістю основних елементів книжкового декору, художник



С. Бродський. Обкладинка рекламного буклета «Сіялки». 1960



І. Крупський. Все готове – хоч завтра в поле! Плакат. 1951



І. Литовченко. Оригінал плаката, замовленого видавництвом «Мистецтво», на тему «Підвищення врожайності цукрового буряку». 1956



О. Юнак.
Прекрасна Україна. Плакат. 1954

також прагнув використати брусковий шрифт (жирний та вузький гротеск), вузенькі та широкі лінійки, бордюри.

А. Петрицький епізодично працював у галузі книжкової графіки, але стилістика його робіт, система відбору виражальних засобів, органічне поєднання декоративних і сюжетних елементів оформлення свідчать про високу та своєрідну майстерність у цій галузі. Етапними для А. Петрицького стали праці над ілюстрацією п'єси «Завойовники» Ю. Яновського (1932) та альманаху «Рік Жовтневої революції XV» (1932).

Зі зміною художньої політики держави після постанови 1932 р. особливо міцну соціальну та економічну підтримку з боку офіційної влади отримав політичний плакат. Ця галузь повністю перейшла на рейки тоталітарної ідеологічної системи. Характерним стало використання в ній цитат з промов Й. Сталіна. Образ вождя та політичні гасла поширилися також у станковій та книжковій графіці. Деформуючі зміни в цих ви-



О. Капітан, Л. Капітан. Праця на полях і фермах – це благородна і почесна праця. Молодь на ферми! Плакат. Видавництво «Мистецтво». 1962



Ю. Мохор, О. Терентьєв. Як орлята орлицею, бойовою, завзятою, гордимось трудівницею – ланковою Загладою. Плакат. Кінець 1950-х



І. Крупський. Добрі коні – гордість колгоспу! Темпера. 1956

дах творчості відбулися у представників школи М. Бойчука.

Як і про переважну більшість української інтелігенції з визначенням «ворог народу», практично до перебудови писати мистецтвознавчі розвідки було спочатку заборонено, а пізніше «небажано». У липні 1937 р. було страчено М. Бойчука з найталановитішими його учнями Іваном Падалкою та Василем Седляром, кілька місяців по тому, у грудні 1937-го не стало талановитої учениці, дружини й вірного друга майстра – Софії Налепінської-Бойчук, яка витримала нелюдські тортури сталінських допитів, але не зрадила ідею і не підписала запропонованих слідчими документів каяття. Офіційне радянське мистецтвознавство протягом довгих років робило все можливе, щоби викреслити ім'я Михайла Бойчука з історії українського мистецтва. Насправді: «…Михайло Бойчук намагався виховати у своїх учнях



І. Литовченко. Плакат, виданий Державним видавництвом образотворчого мистецтва та музичної літератури. 1956



О. Капітан.
За честь колгоспу. Літографія. 1954–1955



О. Долотін.
Готуйся до спартакіади. Плакат. 1955



А. Акопов.
Молодь, опановуй мотоспорт. Плакат. 1940



М. Альперт, А. Шайхет, С. Тулес. Віра і Надія Філіпови – тенісистки. Фотоплакат. 1931. Німеччина



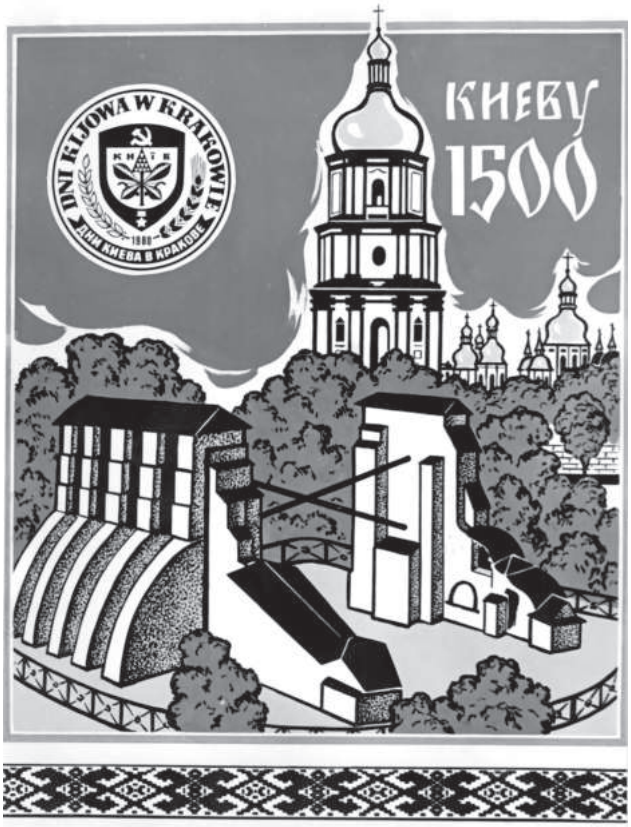
В. Шевченко. Слава радянському спорту! Плакат. Гуаш. 1954



Ю. Мохор. До нових перемог! Плакат. Акварель, гуаш. 1955



В. Пащенко. Бережіть пам'ятники історії та культури! Плакат. 1967



Ю. Ігнатьєв. 1500 р. Києву. Плакат. 1982



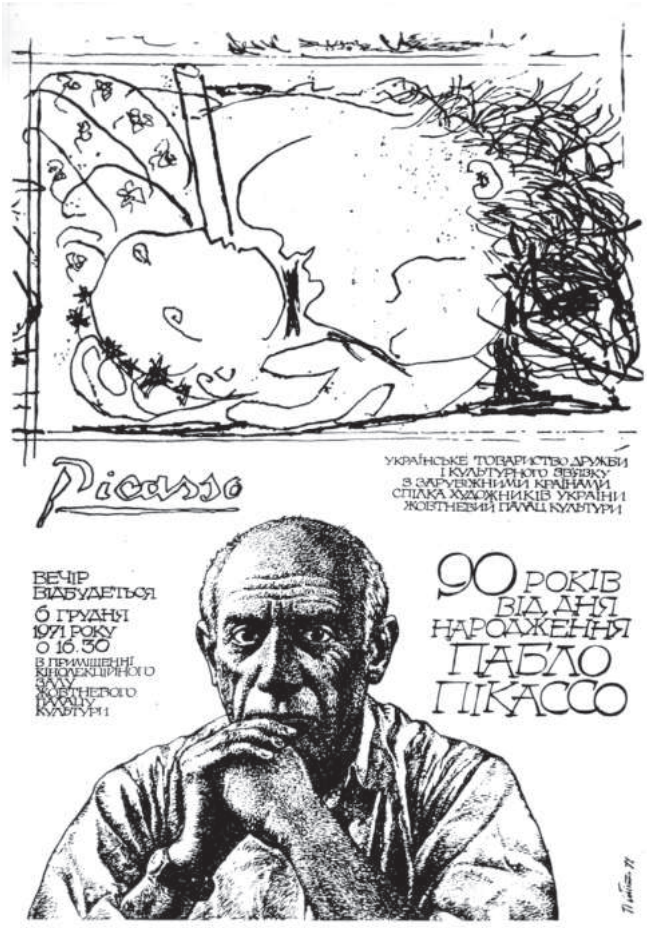
Ю. Ігнатьєв. Сторінками історії. Плакат. Початок 1980-х



Ю. Ігнатьєв. Аркадій Гайдар. 1983

почуття усвідомлення великого призначення бути художником, прищепити їм розуміння високих завдань мистецтва», – напише в ґрунтовній праці про свого батька-бойчукіста відомий львівський мистецтвознавець Я. Кравченко[1]. Водночас серед усього доробку бойчукістів саме графічна творчість збереглася найкраще. Графічні листи експонували ще за життя бойчукістів на різних виставках, у тому числі закордонних. Графічні роботи М. Бойчука та його учнів, як і їхні монументальні твори, практично завжди спиралися на національне мистецтво, першоджерело якого митець ототожнював з візантизмом, ідучи таким чином шляхом синтезу мистецтва. Національні здобутки художники кола Бойчука намагалися поєднати зі світовими, що й відривало українську культуру від тоталітарної московської та споріднювало її з найрозвиненішими країнами нового і старого світу. Твори бойчукістів сягали рівня Ж. Брака, А. Дерена, А. Матісса, Д. Рівери, П. Пікассо, інших відомих світових митців. Графічне мистецтво бойчукістів було в центрі уваги мистецтвознавців довоєнної доби.

У великому (неопублікованому) матеріалі репресованого мистецтвознавця Ф. Ернста «Графічне мистецтво на Україні» початку 1930-х рр. є підтвердження сучасної думки про світове значення графічної школи М. Бойчука[2]. Графічний доробок школи та кола Михайла Бойчука постає сьогодні кількома напрочуд сильними, талановитими художниками, творчість яких була зупинена радянською владою, її тоталітарною доктриною. Насамперед це сам Михайло Бойчук, родоначальник нового напрямку в зображальному мистецтві України. Графічних творів М. Бойчука до сьогодні залишилося небагато. Це передусім «Проєкт театральної марки» (1918 р.), лист «Несіть подарунки Червоній Армії» (1920 р.), «Жінка біля столу» (1926 р.). Усі малюнки майстра глибоко національні, водночас зовсім не реалістичні. Оспівуючи образи трударів, селян, воїнів, він звертався до народної картини, підкреслюючи щоразу самобутність національної культури.



П. Чобітько. 90 років від дня народження Пабло Пікассо. Типографічний відтиск. 1971

Саме вчення М. Бойчука про національні ознаки твору допоможуть розвитку в графічному мистецтві кінця двадцятих – початку тридцятих років нового напрямку, підхопленого та розвинутого учнями й однодумцями М. Бойчука – Софією Налепінською-Бойчук, Оленою Сахновською, Олександром Рубаном, Іваном Падалкою, Михайлом Зубарем, Марією Котляревською, Олександром Довгалем, Мойсеєм Фрадкіним, Бером Бланком, Василем Седляром, Охрімом Кравченком, Оксаною Павленко.

Можливо, жахливий 1937 р. почався для майстра двадцятьма роками раніше, у 1917 р., коли Бойчук переїхав із Західної України до Східної, очоливши в Києві в Українській академії мистецтв монументальну майстерню. Це був початок тріумфу та трагедії – фізичного знищення майстра й водночас світового визнання українського генія та його школи.

На початок 1930-х Софія Налепінська-Бойчук стала самостійним, глибоким і напрочуд обдарованим графіком. Саме 1930 р. художниця оформила модний на ту пору літературний твір

[1] Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Київ, 2005.** Про Михайла Бойчука та його школу було написано сотні неправдивих матеріалів у радянській пресі. Лише протягом останнього десятиліття почали відкриватися справжні сторінки справжньої історії.

[2] Ернст Ф. Графічне мистецтво на Україні (1929). Від. рукоп. ІМФЕ НАН України. Ф. 13. Оп. 3. Спр. 46. Арк. 10. (Цит. за: Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк, 2002. С. 223).



С. Бродський. Марка видавництва «Техніка». Київ. Початок 1980-х



С. Бродський. Завод ім. Лепсе. Київ. Початок 1980-х



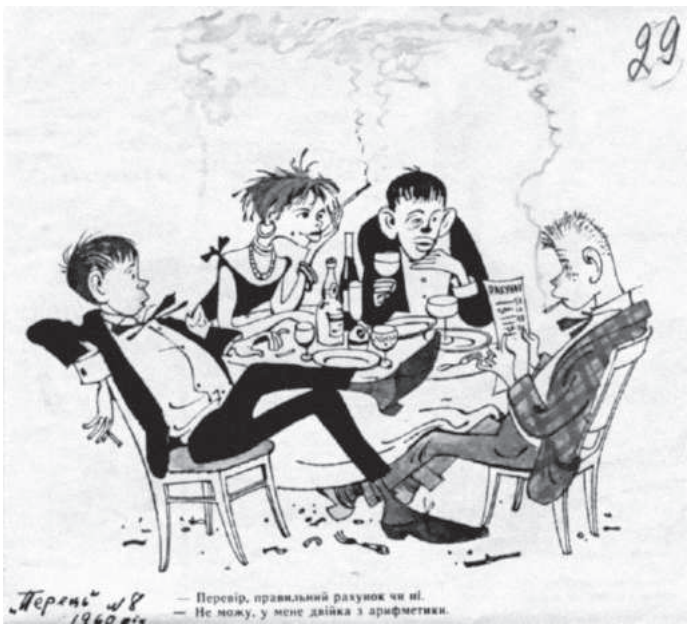
С. Бродський. Севастопольське відділення худфонду УССР. Початок 1980-х



С. Бродський. Донська галено-фармацевтична лабораторія. Початок 1980-х



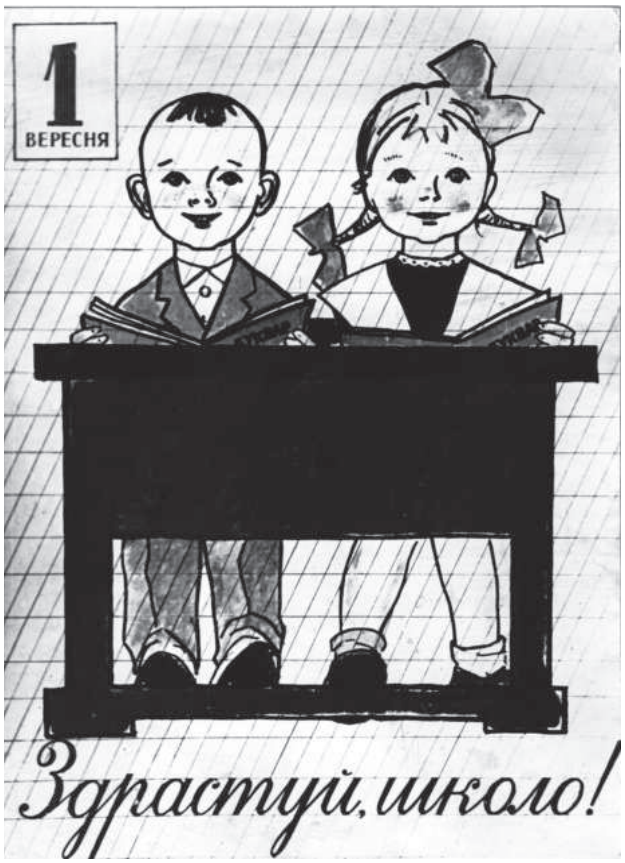
І. Олександрович. Півень-авральник. Журнал «Перець». 1956



В. Зелінський. Перевір рахунок. Туш, перо. «Перець». 1960 р., № 8



К. Заруба. Малюнок у гумористичний журнал. 1947



Ю. Мохор. Здрастуй, школо! Папір, акварель, гуаш. Видавництво «Мистецтво». 1966



А. Фейгін.
Лікбез. Ліногравюра. 1969



В. Лучко. А я також Валя. Ліногравюра. 1963



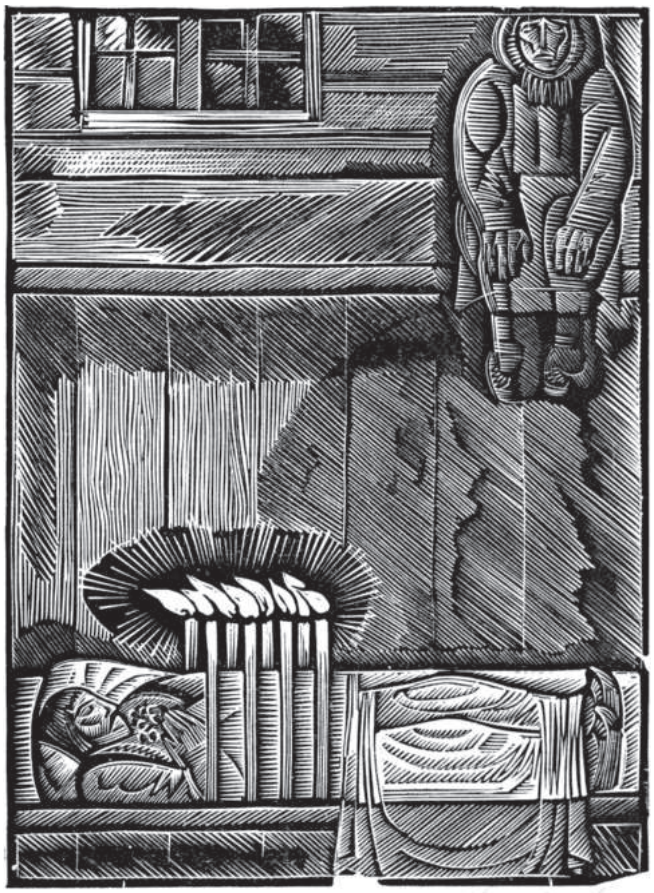
М. Маловський. Завзятий маляр. Акварель. 1961



В. Сірий. Рибалка. Малюнок. Олівець. Початок 1960-х



Г. Якутович. Ілюстрація і шмуцтитул до драми І. Кочерги «Ярослав Мудрий». Дереворит. 1963



Г. Якутович. Тіні забутих предків. Дереворит. 1963

Степана Васильченка «Олив'яний перстень». Захоплення національною ідеєю літератора і графіка дали чудові результати. Глибинність образів у змалюванні селян-трударів, міського та сільського пейзажів, юнаків, що вирушають у подорож, літературними засобами письменника відгукнулися у важкій графічній техніці – дереворити – молодої художниці. Твір С. Налепінської-Бойчук «Геть шкідника» 1931 р. як і «Пацифікація Західної України» 1932 р. (обидва дереворити) можна вважати відповіддю на події початку тридцятих – перші масові арешти української інтелігенції та сфабриковану справу «Спілки визволення України» 1930-го року, спрямовану проти «таємних націоналістичних організацій», учених, письменників, музикантів. Водночас, незважаючи на політичність мотивів зображуваного, художниця досягає грою локальних мас білого і чорного, особливо в «Пацифікації Західної України», різними напрямками композиційного руху верхньої частини аркуша із зображенням кінних воїнів на тлі польського, вірогідно карпатського села, і семи людських фігур на першому плані, що рухаються в протилежний від вершників бік, ефекту тривоги і розпачу. Переходом від книжкової до станкової графіки С. Налепінської-Бойчук можна вважати ілюстрацію до новели Олександра Копиленка «На землю» (1932). Монументальний прийом великих за об'ємом мас художниця застосує в гравюрі «Піонери» 1933 р. У цьому разі тема домінує над усіма іншими складниками твору, а зображення піонера на тлі портрета Леніна можна вважати намаганням врятувати себе та чоловіка від неминучого знищення. Хоча навіть цей заангажований твір графічного мистецтва, зроблений за чотири роки до страти митця, є прикладом високої художньої майстерності. Про кілька графічних робіт С. Налепінської-Бойчук, зроблених між 1933 і 1937 рр., «Колгоспні ясла», «Прогулянка», «Сталін – вождь мільйонів» згадує в найбільшій розвідці про графіку бойчукістів харківська дослідниця Людмила Данилівна Соколюк. На жаль, ці твори не збереглися. П'ятого грудня 1937 р. Софію Налепінську-Бойчук після тримісячних тортур було страчено з обвинуваченням «ворог народу», з яким художниця, залишаючись під вартою, не погодилась і документа не підписала.

Учениця С. Налепінської-Бойчук Олена Сахновська, талановита представниця тридцятих років, після оформлення драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» 1929 р. заявила про себе як про непересічну особистість й одну з найбільш могут-

ніх постатей українського графічного мистецтва. Принциповою відмінністю кращих робіт кінця 1920–1930-х О. Сахновської було прагнення до виразної сполуки лаконічної об'ємно-просторової подачі форми першого плану зі складним, деталізованим другим планом (фронтиспіс до драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», 1929), гравюра на дереві «Біля віялки» (1929) та цикл деревориті в «Жінка в революції» (1932).

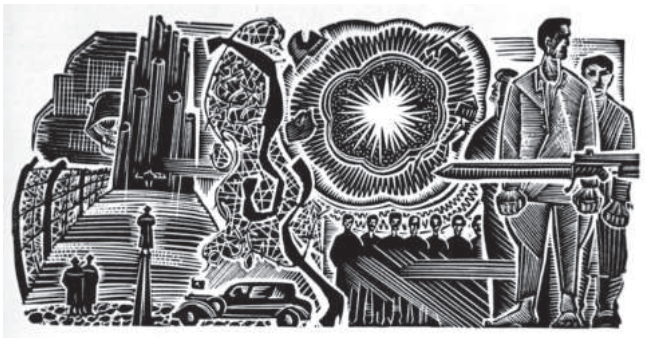
1930-й став роком відліку у творчості вже сформованого митця. О. Сахновська, не боячись, береться за оформлення творів Миколи Гоголя «Ревізор», «Одруження», а трохи згодом п'єси «Гравці». Як і С. Налепінська-Бойчук, О. Сахновська захоплюється дереворитом – однією з найскладніших технік у графічному мистецтві. Бездоганність побудови її композицій і уміння підкорити лінію привели до народження шедеврів в ілюструванні творів великого земляка. Мало кому з митців світу вдавалося досягти в дереворіті легкості олівцевого малюнка так, як це зуміла зробити Олена Сахновська. Наче імпровізуючи з твором письменника, художниця об'єднує простір і час у змалюванні знайомих сцен у «Ревізорі» чи в збірці дитячих оповідань «Над ставом» (1930). В аркуші «Громадянська війна» (1930) і наступній серії «Жінка в революції» (1932), зроблених під впливом політичних процесів країни, замість кон'юнктурного державного замовлення до 15-річчя революції авторка виконала високохудожні, складні в композиційній побудові, багатопланові ксилографії – сюжетні розповіді «Народниця», «Терористка», «1905 рік». Романтика і героїка неістотних для нормального мирного життя процесів відображена завдяки змалюванню образів жінок-революціонерок. Переїзд до Москви цілком вірогідно зберіг життя О. Сахновській. Вона не поривала з Україною, активно ілюструючи перекладну літературу. Найбільш значущі роботи 1933 р. – ілюстрації до повістей Петра Панча та Олександра Копиленка. Вражають графічні портрети українських письменників, сповнені трагізму й неприхованої безвиході. До 120-річного ювілею Т. Г. Шевченка О. Сахновська виконує гравюру «Тарас Шевченко». Твір занадто сміливий (як на рік його виконання), бо за образ поета-філософа, поета-мислителя, дисонуючого з відомими творами Манізера, митець міг відповісти власною свободою. Залишаючись у Москві, О. Сахновська ще кілька разів поверталася до України, змальовуючи Донбас, полтавські краєвиди, рідні образи українських людей.



О. Кузьменко. Танок. Дереворит. 1969



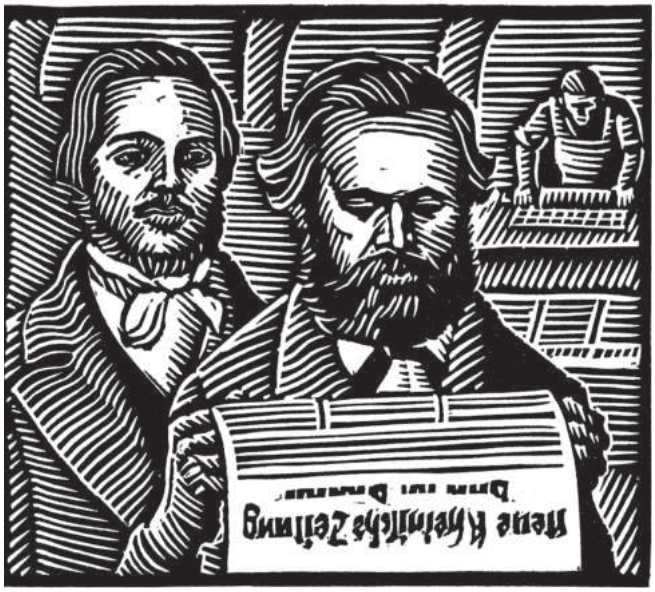
О. Данченко. «Троянці у поході». Фронтиспис до поеми І. Котляревського «Енеїда». Лінограюра. 1968



В. Лучко. Ілюстрація до роману Т. Мигаля «Вогонь і чад». Гравюра на дереві. 1969



А. Паливода. В. Шекспір, «Отелло». Літографія. 1967



Р. Багаутдінов. Маркс і Енгельс. Ілюстрація до «Книги для читання з нової історії». Ліногравюра. Друга половина 1970-х



О. Мікловда. Збірка «Народ і релігія», «Без попа і Бога нам свободна дорога». Гравюра на пластику. 1979

Початок тридцятих років пов'язаний з ім'ям досі мало згадуваного українського графіка Олександра Рубана, відомого переважно як оформлювача друкованої продукції. «…Рубан залишався неперевершеним майстром мініатюрної графіки», – констатує Л. Соколюк, з якою можна цілком погодитися, додавши, що засади школи Бойчука у творчості О. Рубана віддзеркалюються надзвичайно потужно та яскраво[1]. Саме відданість учителю та намагання мовою графіки підтримати розвиток сучасної української прози та поезії у творах А. Головка, М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, Ю. Яновського, Л. Смілянського наразили художника на звинувачення у формалізмі, і, врешті, призвели до його арешту восени 1942 р. Олександру Рубану, який сповідував творчість Т. Шевченка, Я. Купали, молодих талановитих українських літераторів, органи НКВС інкримінували антирадянську українську націоналістичну позицію. Дата страти художника досі не відома. За десять років плідної творчої роботи – до початку війни О. Рубан, сповідуючи в графіці техніку дереворит, встиг зробити оформлення до творів М. Рильського «Знак терезів» (1932), де в захопленні новобудовами він створює образи робітників на тлі заводів, логічно об'єднавши в композиції аркуша міфічно великі терези, де молот молотобійця – символ реалістичної сучасності часу, що переважує атрибути лірики – гусяче перо, арфу й альтанку, розташовані з другого боку терезів. Цей твір радше символічний, ніж формалістичний. Митець, потужний рисувальник, стовідсотково підтримує в ньому політику молодої держави, ілюструє ставлення поета та своє особисте до навколишнього життя. Фронтиспіс до збірки «Знак терезів» можна вважати блискучим прикладом поєднання муз – поезії та графіки. На шостій Всеукраїнській виставці, що відбулася 1935 р., О. Рубан репрезентує ілюстрації до творів Т. Шевченка, а також самостійний дереворит «Ганьба зрадникові». Ці твори не збереглися, про їхнє соціальне навантаження можемо судити з огляду на назви. Саме в цей час інший художник, живописець В. Костецький, розробляє тему майбутнього твору «Допит ворога», що буде закінчено на початку 1937 р. і який стане знаковим для тих часів. Цілком імовірно, що графічний аркуш «Ганьба зрадникові» став поштовхом до живописного твору «Допит

[1] Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк, 2002. С. 223.

ворога». Творчість Олександра Рубана другої половини 1930-х докорінно змінюється. Як і у переважної більшості художників, у творах майстра з'являється радянська символіка та ознаки сучасності – літаки, парашути, як, наприклад, на титульній сторінці до пісенника Леоніда Зимного (1937). Можливо, це відповідь на відому сталінську фразу тієї пори «Жити стало краще, жити стало веселіше…» Рятуючи себе від звинувачень у формалізмі, на межі 1940-х О. Рубан укотре звертається до творчості Т. Шевченка, монументи якому роботи російського скульптора М. Манізера та архітекторів Й. Лангбарда, Є. Левінсона відкривають у Харкові (1935), Києві та Каневі (1939). До виставки 1940 р. «Ілюстратори Кобзаря» О. Рубан виконує низку ксилографій, доля яких, як і доля автора, досі залишаються невідомими.

Потужною постаттю в мистецькому житті України 1930-х років є Іван Падалка. На початок періоду, що висвітлюється, митцеві виповнилося 35 років, він був освічений, талановитий, національно свідомий і надзвичайно працьовитий художник. За свідченням П. Ковжуна, І. Падалка увібрав у себе «…три покоління української мистецької думки». Йшлося про О. Сластіона, учителя з миргородської школи, Федора Кричевського з Київського художнього училища, Михайла Бойчука з Київської академії мистецтв, який став не лише вчителем, але й близьким другом та однодумцем. З кінця 1920-х (1927) разом з О. Хвостенком-Хвостовим та А. Петрицьким І. Падалка бере участь в ілюструванні «Червоного перця» – найактуальнішого та найгострішого масового сатиричного українського видання. Тут художник знайомиться з харківською письменницькою елітою, долю якої – тортури та фізичне знищення – розділить десятьма роками пізніше – 1937-го. Кепкуючи з друзів письменників, І. Падалка змальовує в «Червоному перці» шаржовані образи В. Блакитного, О. Вишні, М. Йогансена. У менш реалістичних персонажах можна вгадати М. Семенка, Ю. Смолича, Ю. Яновського, художників В. Меллера та А. Петрицького. Дружба з письменницьким світом Івана Падалки продовжується в будинку «Слово», де останній проживе 9 щасливих років у сусідстві з майбутнім розстріляним українським літературним відродженням. Фізичної межі у творчості Івана Падалки кінця 1920-х і початку 1930-х не існує. Енергетично насичені, бадьорі, композиційно вивірені графічні твори цього



О. Губарев. Екслібрис О. Роготченка.1971



А. Паливода. В. Сосюра, збірник поезії «Вітчизну, як сонце любіть!», поема «Дніпрельстан». Гравюра на пластику. 1968



Г. Гаркуша. Натурний малюнок. Олівець. 1959

періоду віддзеркалюють справжнє захоплення митця новим життям. Він радіє цьому оновленому життю в гравюрах «Вантажники. На Дніпрі» (1926), де в образах трудового люду, що вантажать ящики з гербом країни Рад – серпом та молотом, відчувається радість. Те саме можна сказати про інших персонажів – жіноцтво в



І. Манець. Видавництво «Молодь».
М. Старицький «Перед бурею». 1963

тогочасних сукнях, смішних великих чоловічих кашкетах та модних капелюхах. І назва пароплава «Прогрес», і напис на ящику «УСРР», і навіть маленький пес, що причепився до носія, відтворюють картину справжнього радісного життя. До теми радості слід віднести й аркуш «Яблучко» (1927) – багатофігурну вертикальну композицію із центральним образом моряка, що танцює. Твір динамічний і життєствердний. «Будинок Держпромисловості» (1927) – фіксація незакінченого процесу створення гордості української будівельної промисловості – 17-поверхового гіганта індустрії, вдалого експерименту, що увійде в історію світової архітектури як найхарактерніший зразок конструктивного стилю всього світу. Першу критику щодо власних творів і творів графіків свого кола М. Котляревської, Б. Бланка, М. Фрадкіна, О. Довгаля, І. Зубара, І. Хотінка Іван Падалка відчуває вже на межі 1930-х у журналі «Нова генерація» його ім'я критично згадають у контексті М. Бойчука, незважаючи на блискучі досягнення школи на художніх виставках Венеції, Відня, Лондона, Стокгольма. Митець не зробив висновків із перших критичних зауважень у пресі, а навпаки, увесь 1931 р. працював над образами «Енеїди» І. Котляревського. Героїка українського духу в ілюстраціях до «Енеїди», відображення волелюбного козацтва, що складалося переважною більшістю з колишніх селян у рік першого українського голоду, затьмареного зараз у дослідженні істориків трагедією Голодомору, вірогідно, стали вироком Івану Падалці. Голод 1931–1932 рр. в Україні й досі перебуває в тіні Голодомору 1932–1933 рр., і тому звернення до історичної теми, особливо в такому ракурсі – оспівування й прославляння козацької та селянської доблесті, – йшли врозріз з політичними подіями, що відбувалися в Україні. Саме в цей час, 10 березня 1930 р., Сталін публікує славнозвісну статтю «Запаморочення від успіхів» у газеті «Правда»[1].

1932 р. був третім роком колгоспного устрою та початком колгоспної кризи першої країни соціалізму і, звичайно, Української РСР – складової її частини. Звернення до селянської чи колгосп-

[1] Історик В. Литвин вважає, що головна ідея статті могла бути запозичена з доповіді П. Любченка та Г. Петровського В. Молотову, яка була передана з Харкова до Москви телеграфом: українські партійні діячі попереджали про надзвичайну ситуацію в українському селі. У березні того ж року ЦК ВКП(б) приймає постанову «Про боротьбу з викривленням партійної лінії в колгоспному русі».

ної теми в літературі та пластичних мистецтвах стає небезпечним для життя. Під час провальної збиральної кампанії 1932 року в липні боротися за урожай в Україну прибувають з Москви В. Молотов і Л. Каганович, затверджується одразу дві постанови. Перша – «Про організацію хлібозаготівель в кампанію 1932 р.», яка ухвалює рішення, що стосується виключно селянства – за саботаж від 10 років позбавлення волі до смертної кари. Наступна – «Про заходи з посилення хлібозаготівель» мобілізує практично всю номенклатуру, десятки тисяч працівників апарату на вибивання в населення схованих продуктів. Як згадувалося раніше, йде руйнація зв'язків селянина з мешканцями міста, для чого розповсюджується вдала агітка, що селянин приховує хліб, не даючи його пролетарію. Прірва між верствами населення штучно збільшується.

700 судово-слідчих бригад, що працюють у республіці, підтримують розбрат між класами. З цього погляду твір І. Падалки «На буряки» (1932) набуває знакового звучання. Безперечно, знаючи й розуміючи, що відбувається в державі, митець наче грається з долею. Така гра, зважаючи на недружні стосунки І. Падалки та інших бойчукістів з новим ректором Харківського художнього інституту А. Комашкою, яким було замінено М. Бурачека, ставала все більше небезпечною.

Фронтально розташовані 8 жіночих фігур із сапками прямують прямо на глядача. Їхні обличчя похмурі й не усміхнені. Фігури йдуть, борючись з поривом вітру. Міський митець І. Падалка виступає захисником і співцем важкої селянської праці, прославляючи сільських мадонн у їхніх зовсім не реалістичних образах.

Літографія «В шахті» (1932) і листівки, присвячені шахтарській темі того самого року, певно, мусили пом'якшити ставлення офіційної влади до митця. Але такого не трапилося. Івану Падалці, як і Михайлу Бойчуку та Василю Седляру, було навішено ярлика «українського буржуазного націоналіста». Сьогодні, вивчаючи розсекречені архіви НКВС, можна зрозуміти, що це був вирок. Долі людей, чия творчість не подобалася чи була незрозумілою партійній і радянській номенклатурі, були завчасно вирішені. 1933 р. почався з масових арештів. Із будинку «Слово» почали зникати мешканці – Лесь Курбас, Павло Губенко, Михайло Яловий – велетні української культури. У травні того самого року повісився Микола Хвильовий. Шок, переляк і відчай охопили українську



І. Манець. Ілюстрація до «Бурі» М. Старицького. Перо, туш. 1961



Н. Ніколайчук. З серії «Будемо розумними». Ліногравюра. 1986



Н. Ніколайчук. Ілюстрація «Битва» до роману П. Загребельного «Смерть у Києві». Офорт. 1982



В. Масик. Сестричко, братику, попрацюємо на Хрещатику. Лінорит. 1946



І. Крупський. Заколот придушено! Літографія. 1977



В. Фатальчук. Повернення. Олівець, соус. До 1950

творчу інтелігенцію. Саме в цей час (1932–1933) І. Падалка створює портрет дружини, звертаючись до складної графічної техніки мецотинто. Маловідомий широкому загалу твір стає узагальнюючим образом тогочасної інтелігенції – безправної та заляканої. Художниця малює, лякаючись власних думок, – трагедійний портрет морально знищеної людини.

Дереворит «Через пороги» (1933–1934) і цього ж періоду графічний лист «Історія пройдисвіта, Пабло на ймення, зразка волоцюг і дзеркала крутіїв» – ілюстрація до повісті Франсіско де Кеведо-Вільєгаса могли б налякати самою лише назвою. У час розгортання всесоюзного будівництва греблі під Запоріжжям, якій одразу було присвоєно ім'я В. І. Леніна, а інакше як «справа усієї країни» ця акція й не називалася, будівництво, в конкурсі на проєкт якого взяли участь найпотужніші, найвідоміші архітектори країни Рад – придворні москвичі В. Веснін, І. Жолтовський, В. Щуко, до якого прикуті погляди митців, літераторів, політиків усього світу, І. Падалка змальовує під власним, асоціальним кутом зору, відтворюючи середньовічну історію нескореного Дніпра, де люди переносять човни через пороги. Вартові в кольчугах зображені на передньому й останньому планах побудованої композиції. Твір патріотичний, він повертає глядача до середньовічної історії власного народу. З ідеологічного погляду це був виклик. До сумнозвісного 1936 р. Іван Падалка ще встигає зробити оформлення до творів французького письменника Дені Дідро «Черниця» та «Жак-фаталіст і його пан» і проілюструвати повість «Небіж Рамо». Сьогодні важко стверджувати, але повернення до нейтральних тем у творчості майстра могло бути намаганням врятуватися від неминучої загибелі, бо потужний рух репресивного свавілля набирав ходи, а дійовими особами в боротьбі за справу соціалізму за сценарієм радвлади ставали самі митці. Цинізм того, що відбувалося в культурному житті країни досяг апогею. «Статті літературних суперників явно скидалися на політичні доноси. І коли репресії обрушувалися на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття. До кінця 1930-х років кривава "чистка" охоплювала всі прошарки творчої інтелігенції України»[1].

[1] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та*

Івана Падалку було заарештовано у вересні 1936 р. і страчено за рішенням Верховного Суду СРСР як «ворога народу» у липні 1937-го.

Однією з найбільш трагічних постатей українського зображального мистецтва передвоєнної доби стає невинно страчений талановитий і самобутній Василь Седляр. За неповні тридцять вісім років свого життя В. Седляр устиг зробити напрочуд багато і як професійний кераміст, і як учитель, і як автор монументальних розписів, і як мистецтвознавець, але найпотужніше талант митця розкрився саме в малюнку. Творчість В. Седляра не підпадала під концепт жодного зі створених мистецьких угруповань. Навіть АРМУ, теоретичні засади якого випрацював саме В. Седляр, було замалим для злету генія майстра. Василь Седляр, безумовно, був людиною, чия творчість і теоретичні розробки сягали світового мистецького рівня. «…Бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення світового мистецтва в минулому й у найближчій сучасності – наша мета. Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення своїх вимог», – напише в брошурі «АХР та АРМУ» (видання 1926 р.) В. Седляр. Зрозуміло, що такі теоретичні засади під час зародження нового радянського стилю – соціалістичного реалізму одразу наразилися на жорстку критику офіційного українського радянського мистецтвознавства. Показовою є повна люті книга «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві», видана в Харкові 1931 р. А. Комашкою: «Що це, як не апотеоза "української самостійності", самобутности, селянської стихії, – самостійного, самобутнього "бойчукізму", "включення" селянства взагалі (читай куркульства) в соціалізм?» І далі: «Але УСРР під керівництвом компартії велетенськими темпами йде в соціялістичний наступ по всьому фронту»[1].

Любов до лаконічного зображення образу, до схематичної бездоганної побудови композиції, до ствердження лінії як головного складника графічного твору, а також несхожість на переважну більшість графіків того часу виокремлюють непересічну постать В. Седляра. Безумовно, у творчості майстра можна простежити схожість із



В. Фатальчук. «Добровільний» призов до Німеччини. Олівець, туш. До 1950



Г. Гаркуша. Ілюстрація до повісті В. Козаченка «Гарячі руки». 1960

соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. Київ. 1998. 320 с.

[1] Комашка А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві (Доповідь на семінарі аспірантів Харківського інституту просторових мистецтв. Лютий – березень 1931 року). Харків, 1931.



Ю. Мельниченко. Монтажники. Кольоровий офорт. 1974



А. Фейгін. Мирний ранок. Лінорит. 1961

тогочасними світочами графічного мистецтва – П. Пікассо, А. Матіссом, А. Майолем, Л. Бруні, а також представниками попереднього мистецького покоління – К. Піссарро, К. Моне, А. Модільяні, можливо, з багатьма іншими графіками світу, але такий висновок ще більше підтверджує тезу про те, що сталінська репресивна машина знищила митця світового рівня. Потужний талант майстра розвинувся між кінцем двадцятих років й останнім роком життя художника – 1937. Більшість зі зробленого В. Седляром у графічній техніці нині, на жаль, не збереглася. Зникли папки з олівцевими малюнками, підготовчий матеріал до монументальних розписів, немає зошитів із натурними замальовками.

Серед ближчого кола Михайла Бойчука, тих, хто пройшов школу майстра з першого і до останнього курсу, Охрім Кравченко згадує в рукописі до «Життєпису» В. Седляра, І. Падалку, О. Павленко, А. Іванову, М. Рокицького, С. Колоса, К. Гвоздика, М. Шехтмана, І. Липківського, К. Єлеву.

На відміну від вищезгаданих митців, О. Кравченко вчився у М. Бойчука лише на останніх курсах, називаючи своє навчання короткотривалим. Але, незважаючи на короткий термін спільної праці, учень увібрав найкращі риси вчителя.

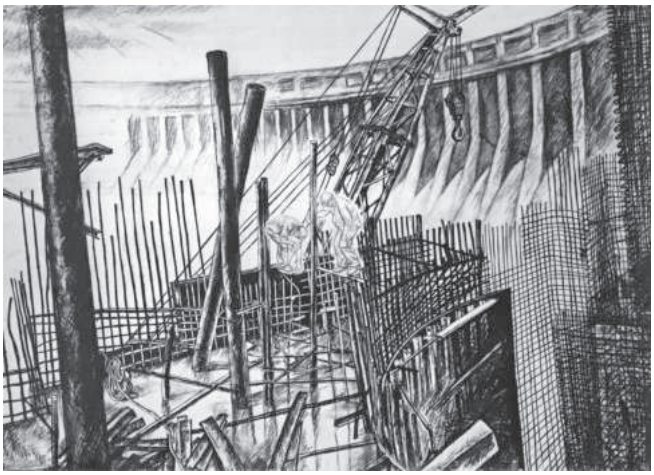
* * *

Друга половина 1930-х ознаменувалася значним цензурним тиском не тільки на зміст видань, але й на художнє оформлення друкованої продукції. Щомісяця вилучали з обігу десятки та сотні видань, автори багатьох книжок зазнали утисків та репресій. В академічній «Історії українського мистецтва», що вийшла у світ в середині 1960-х, про творчу ситуацію 1930-х оптимістично писалося: «Перед художниками постало серйозне завдання знайти виразні графічні засоби розкриття ідеї літературного твору і психологічного стану літературних героїв та надання їм вірної соціальної характеристики. Все це спонукало до активних пошуків правдивої високохудожньої форми, що якнайкраще відповідала б образному та ідейному змістові ілюстрацій»[1]. Багатьох митців соціальне становище в УРСР змусило вдатися до подальшої ідеологізації своєї творчості. Водночас наскільки це було можливо вони протистояли партійним вимогам, що повертали мистецтво назад, зупиняючи його поступ. Чимало провідних українських графіків не стало на шлях

[1] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 5. Київ, 1967.

конформізму. Вони створювали книжкові ілюстрації, виконані на рівні високої майстерності, сповнені повнокровних і переконливих образів, індивідуальної манери, технічної досконалості та стилістичної виразності. Плідно працював І. Їжакевич у другій половині 1930-х. Він створив оформлення до «Лісової пісні» Лесі Українки, «Бориславських оповідань» І. Франка, повісті «Фата-моргана» М. Коцюбинського (1936–1937). Визначною сторінкою у творчості І. Їжакевича стало оформлення «Кобзаря» (1939), де художник зробив ілюстрації не тільки до поем Т. Шевченка, але й до невеликих за розміром поетичних творів. Ліричною схвильованістю були пройняті ілюстрації О. Довгаля до «Вибраних творів» П. Тичини (1939), С. Конончука до творів І. Франка (1940). Виразною динамікою та оригінальністю задуму були позначені ілюстрації Л. Каплана («Народжені бурею» М. Островського, 1940), Б. Бланка та М. Фрадкіна («Мандри Гулівера» Дж. Свіфта, 1935), Д. Шавикіна («Слово про Ігорів похід», 1940), М. Дерегуса («Енеїда» І. Котляревського, 1936), Г. Пустовойта («Вибрані твори» І. Франка, 1936), С. Налепінської-Бойчук («Анна Кареніна», 1935). У ці роки змінюються прийоми набору й верстки. «Зовнішнє оформлення книги цього часу відзначається тенденцією поступового відходу від конструктивістських принципів рішення обкладинок, титулів…»[1]

Майстри, які працювали в галузі станкової графіки, наполегливо шукали в 1920–1930-х розширення діапазону формально-технічних виражальних засобів у штриховому офорті, лінограв'юрі, літографії та в традиційному мистецтві малюнка. Такі художники старшого покоління, як О. Сластіон, С. Прохоров, М. Самокиш, Василь та Федір Кричевські, Ф. Красицький, М. Жук, І. Бурячок, К. Трохименко, В. Заузе та інші, разом із продовженням пошуків у царині національних тем та образів у нових соціальних умовах відчувають потребу не тільки розширити жанрово-тематичний спектр своєї творчості, але й зважувати на нові стильові та ідейно-групові напрями в графіці[2]. Аж ніяк не всі йшли на компроміс з ідеологічними шаблонами та лекалами, що їх виробляла державна агітаційна індустрія. Наприклад, В. Заузе в багатьох своїх



Ю. Мельниченко. Перед заливкою бетону. Туш, перо, вугільний олівець. 1973



Ю. Мітрохін. «Автокарниця» з серії «Суднобудівники». 1961–1963



Ю. Кисличенко. Комплекс заповідника «Холодний Яр». Ескіз музею в Мотронинському монастирі. 1970

[1] Історія українського мистецтва : у 6 т. Т. 5. Київ, 1967.

[2] Бурячок І., Бурячок М. Графіка, живопис, театрально-декораційне мистецтво : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. В. Габелко. Київ, 1982.



М. Стратілат.
Тарас Шевченко. Папір, гравюра на пластику. 1979



Г. Галкін. Молодий Шевченко у Петербурзі.
Папір, ліногравюра. 1961

графічних роботах, таких як «Ліс. Дерево над річкою» (1923), «Дуб» (1927), «Чумаки» (1929), продовжував працювати у своїй традиційній манері, водночас у його творчості з'явився інтерес до більш динамічної розробки сюжету, до контрастного зіставлення планів. Загострена за характером малюнка, далека від конформізму також робота «Барикади. 1905 рік».

М. Жук у пошуках дійових, активних образів збагачує мову своїх графічних робіт конструктивною за характером використання системою алегоричних образів, відверто функціональним застосуванням елементів народно-декоративного мистецтва та тонкою гіперболізацією в об'ємно-просторовому моделюванні. Така полістилічна сполука традиційних методів малюнка в графіці багато в чому запозичена в школи конструктивізму, принципи побудови композиції якого простежуються в портретах Лесі Українки (1920), Максима Горького (1922), Василя Чумака (1920), Михайла Коцюбинського (1925), Марка Вовчка (1925), Івана Франка (1925), професора М. Мандеса (1929). Ці творчі принципи були закладені М. Жуком і в наступні роки в роботах над «Автопортретом» (1932), портретами М. Пимоненка (1932), Г. Нарбута (1932), ескізами орнаментів (1929), обкладинкою збірки «Металеві дні» (1931), журналу «Шквал» (1929)[1]. В. Аверін зображує телят, а щоб його не звинуватили в безідейності, дає малюнку назву «Телята племінного колгоспу «Новий світ».

Громадянська війна, НЕП і соціальні зрушення, колективізація і побудова будь-якою ціною соціалістичної індустрії поставили певні тематичні соціальні завдання художникам-графікам. Осмислення нового способу життя та ідейних завдань епохи, прагнення не тільки володіти сучасними формально-технічними прийомами, але й створювати роботи на високому художньому рівні ставало для митців нової генерації головною метою. На новобудови України виїжджають художники з різних регіонів республіки. Масштаби будівництва ДніпроГЕСу і шахт на Донбасі захоплюють митців. О. Шовкуненко протягом 1931–1934 рр. створює цілу серію «Дніпробуд», фіксуючи поетапно зростання греблі. Спорудженням териконів і впровадженням нових механізмів (вугільних комбайнів, дизельних рейкових тягачів) захоплюється М. Глущен-

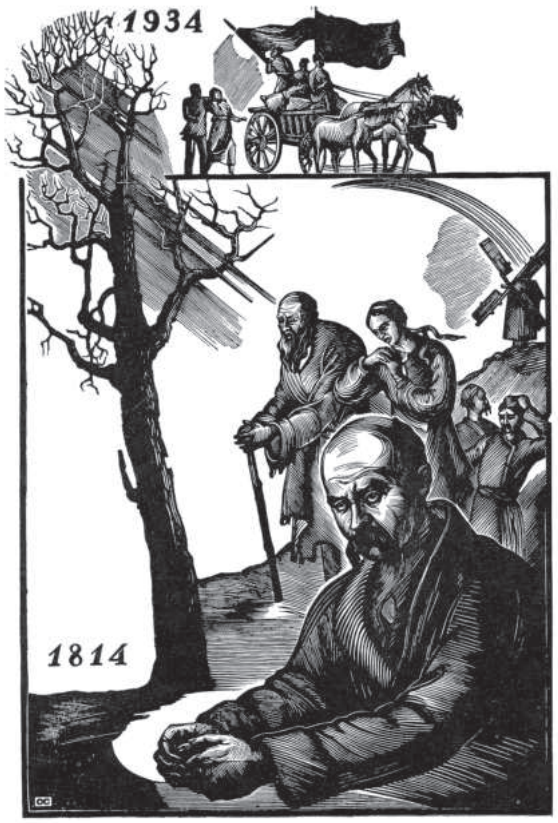
[1] Михайло Жук. Альбом / авт.-упоряд.: І. І. Козирод, С. С. Шевельов. Київ, 1987.

ко. 1937 р. він створює серію малюнків вугіллям та тушшю «Донбас», а чотирма роками раніше митець відвідує Дніпробуд, і народжується серія малюнків з однойменною назвою. Цікавим фактом є те, що з одного боку аркуша зображені механізми та сцени з робітничого життя, а з другого – портрети (переважно жіночі) і натурні замальовки оголених фігур[1].

Художники виборювали право не тільки на творчість, але й на життя. На виставках з'являються твори станкової графіки високого мистецького рівня, що вже на початку 1930-х своєю пластичною довершеністю засвідчили формування сучасної національної школи в цій галузі зображального мистецтва. «Твори українських художників-графіків з 1927 по 1934 рр., крім українських виставок, експонувалися на художніх виставках у Москві, на кількох міжнародних виставках у Венеції (Бієнале), в Парижі та інших містах Західної Європи, Америки й Азії, одержують високу оцінку як радянської, так і зарубіжної критики»[2].

За своїм творчим почерком Зіновій Толкачов був близьким до принципів монументальної пропаганди, з її лаконічністю та образною метафоричністю. Стиль його робіт доби громадянської війни, серед яких агітплакати («Червона Армія», 1920), розписи клубів («Стіна героїв Трипілля», 1921, «Бійці ідуть в атаку», 1922), позначився і на подальших роботах митця, зокрема в графічній серії «Чапаєвці» (1929), портретах В. Чумака (1929), В. Блакитного (1929). Водночас він прагнув до майже документальної, історично правдивої передачі сюжету, він поєднував строгість і тонку експресивність у композиції малюнків[3].

На межі 1920–1930-х в українській графіці розпочинає активно працювати Василь Касіян, який до 1927 р. навчався у Макса Швабинського в Празі. Василь Касіян вже на початку 1930-х рр. створив роботи, які дістали європейське визнання. На Міжнародній виставці гравюр на дереві у Варшаві 1933 р. художник одержав почесний диплом. Своєрідність власного творчого почерку митця була неможлива без поєднання строгого малюнка та тонкої екс-



О. Сахновська. Т.Г. Шевченко. 1814–1934. Папір, дереворит. 1934



А. Базилевич. «О сестри – сестри!..» (Зустріч Т. Шевченка з сестрою Яриною). Папір, гравюра. 1963

[1] Матеріали, віднайдені в ЦДАМЛМУ, публікуються вперше. Глущенко Микола Петрович (1901–1977). Ф. 49. Од. зб. 173. Оп. 1.

[2] Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ, 1957.

[3] Владич Л. Толкачов Зіновій. Виставка творів : каталог. Київ, 1983. С. 13–14.



І. Макогон. У звільненому Тернополі,
1-й Український фронт. Малюнок. 1944

пресії з вільною розкутою композицією, поетичного відгуку виражальних засобів. «Первые мои гравюры советского периода: "Арсенал", "Андрей Иванов", "Перекоп", "Герой Перекопа" – экспонировались на юбилейных выставках на Украине и в Москве и разошлись по многим музеям, – писав художник. – В них я старался выразить своеобразную декоративную монументальность, основанную на пластичной ясности штрихов, выражающих контрасты и градации черного и белого цветов»[1]. 1934-го митець закінчує гравюру «Більшовицький урожай», і цього ж року він створив цикл ліногравюр «Дніпробуд», який протягом наступних двох місяців і був показаний на Міжнародній художній виставці Бієнале у Венеції. В середині 1930-х В. Касіян завершує цикл портретів І. Франка, Артема, Т. Шевченка, у яких помітне прагнення до створення поглибленого психологічного образу, опуклої та рельєфної, загостреної персоніфікації. Більш експресивні та динамічні за композицією малюнки до «Кобзаря» – форзац, ілюстрації до окремих поем. Наприкінці 1930-х, у зв'язку зі святкуванням 125-річчя від дня народження поета, шевченківська тема стала центральною у творчості В. Касіяна – він створив кольорову монотипію «Панщина», ілюстрації до поем «Сон», «Кавказ», а також сюжетні композиції «Шевченко на Україні», «Шевченко серед селян» (1939). Ці роботи характерні експресивною світлотіньовою гамою, де емоційний стан утворюється широкою градацією і контрастом чорного з білим, густотою штриховки. Отже, порівнюючи роботи В. Касіяна доби першого десятиліття, виконані після повернення з Праги, можна зазначити, що в попередні роки навчання в М. Швабинського молодий майстер вдавався до більш деталізованого малюнка. 1930-ті стали для В. Касіяна переломними в його творчості – він подає більш крупний план, композиція стає більш зібраною та динамічною. «Ритм і пластика – основні засоби, якими на цей раз оперує художник. Саме з їх допомогою, приймаючи композицію стрімким рухом і підкреслюючи об'єми постатей та груп, показує він злагодженість колективних зусиль людей…»



О. Захарчук. Київський двір. Олівець. 1955

Велику роль відіграє тут і світло, яке не лише «ліпить» об'ємну форму, а й посилює відчуття руху, сповнює гравюри настроєм збудження, неспокою, піднесення[2].

Паралельно із живописними творами створює графічні серії київський художник І. Удо-

[1] Гравюры Василия Касияна : альбом / вступ. ст. В. Касияна. Москва, 1968.

[2] Владич Л. Василь Касіян : П'ять етюдів про художника. Київ, 1978.



П. Басанець. Тут жила моя мати. Олівець. 1971



О. Чернець. Стара Рига. Акварель, гуаш. 1954



О. Захарчук. Двір КДХІ. Олівець вугільний. 1954



О. Чернець. Золоті ворота. Вугілля. 1960-ті



Б. Піаніда. Хрещатик. Акварель.1953





І. Макогон. Фронтовий рисунок. Олівець. 1943–1944

виця. Ведучи аполітичний спосіб життя, він замість новобудов виїжджає до Криму, малюючи місцеві типажі, глухі куточки природи, риболовні артілі. До нашого часу з кримської серії збереглася акварель «Гурзуф» 1936 р. і «Портрет дружини» 1940 р.[1]

Як і в інших видах українського зображального мистецтва 1930-х, особливо їх другої половини, у творчості художників-графіків усе частіше з'являється військова тематика. Слід відзначити, що зображення воїна, зброї, військової техніки бачимо не лише в плакаті, який стає тотожним за темарієм італійському, іспанському, російському й особливо німецькому, але й у творах станкової графіки (гравюра на дереві К. Козловського «У вихідному положенні»), серії олівцевих малюнків Г. Пустовойта на військову тематику після його відрядження в прикордонну військову частину.

Тридцяті роки в українській графіці увійшли у вітчизняну історію мистецтв як часи суперечностей та знищення мистецьких законів жанру. Межа 1920–1930 рр. мала характерну ознаку в соціальному замовленні, де головним замовником став робітничий клас – пролетаріат, що пе-

[1] Роготченко О. Образотворче мистецтво Радянської України 1930-х років : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Львів, 2004.





Г. Хусід. НАОМА. 1949–1950 *С. Кравченко.* НАОМА. 1940–1941 *М. Бабак.* НАОМА. 1949–1950

реміг. Від митців-графіків, як врешті й від більшості інших художників-професіоналів, а також літераторів і драматургів, вимагалося зображення пролетарських почуттів та ідей. Таке завдання одразу почало дисонувати з нормальним художнім процесом й уже до половини тридцятих років спочатку призупинило, а пізніше практично знищило головну ідею мистецтва – волю у виборі теми, сюжету, образу. Зразки плакатного мистецтва, книжкового оформлення й окремі графічні листи того періоду у творчості митців старшого покоління, а також молодої генерації продемонстрували регрес і повну залежність художника від влади, що призвело до зниження рівня всього графічного мистецтва радянської України і відкрило шлях до кон'юнктурної творчості саме в галузі книжкового оформлення і плаката – найбільш розповсюдженого пролетарського мистецтва доби, що вивчається. Водночас, незважаючи на страх, що поширювався в центральній і східній частинах України зі зміцненням тоталітарного режиму, українська мистецька інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципів соціалістичного реалізму намагалася чинити опір.

* * *

Війна 1941–1945 років позначилася на творчих долях багатьох художників. Загинули на фронті такі майстри графічного цеху, як В. Нерубенко, Л. Вербицький, С. Конончук, П. Горілий, Є. Кияшко та ін. Дорогами війни пройшли художники-графіки С. Адамович, В. Артеменко, А. Волненко, Г. Гаркуша, С. Гришин, К. Заруба, Л. Кантарович, О. Любимський, Л. Каплан, В. Мигулько, Д. Овчаренко, М. Огнівцев, О. Олійник, О. Долотін, М. Маловський, В. Масик, С. Петрицький, З. Толкачов, Є. Трегуб, А. Пономаренко, Л. Писаренко, М. Рибальченко, В. Сизиков, І. Крупський, Б. Шац, А. Широков, Г. Цапок. Знаменно, що лексика зображальної мови плакатів, стилістичні прийоми в роки війни були значно багатшими, сміливішими за художніми засобами, ніж у довоєнний чи повоєнний періоди.



М. Пригодін. ЛДХУ. Друга половина 1950-х



С. Кравченко. НАОМА. Мішана техніка. 1940–1941



В. Недюжев. ЛНАМ. 1953–1954



В. Веселка. НАОМА. 1950



М. Чепик. НАОМА. 1949–1950



В. Веселка. НАОМА. 1950



Глущук. ХДАДМ. Перша половина 1950-х



В. Веселка. НАОМА. 1949–1950



І. Коломієць. НАОМА. 1949–1950



І. Селіванов. НАОМА. 1949–1950



Гайдук. ЛНАМ. 1950-ті

Прикладом цього є значущий за своєю виразністю плакат А. Страхова «Смерть фашизму!». Це один із перших друкованих плакатів часів війни. Характеризуючи твір, Л. Владич зазначав: «Від друкованих плакатів тут підкреслена пластичність форми і монохромність. Але статика більшості з них поступилася цього разу місцем перед бурхливою динамікою. А на заміну "кам'яному" шрифту прийшов енергійний, поривчастий розчерк, об'єднаний з зображенням спільністю й напрямком руху»[1].

У плакатах В. Касіяна часів війни відчутний органічний сплав громадянського гніву з високою емоційністю, із чітко вираженою позицією свідомого українця-патріота. Художник створив цикл плакатів на теми творів Кобзаря, де також з'явився образ Т. Шевченка. В образній структурі цих плакатів присутнє не лише слово письменника, а й власне його постать, звернена до співвітчизників. Цикл військових плакатів В. Касіяна «Гнів Шевченка – зброя перемоги» здобув широке визнання і в тилу, і на фронті. Серед найбільш довершених – твір зі словами із «Заповіту»: «І вражою злою кров'ю волю окропіте». З цим циклом стилістично контрастує плакат «На бій, слов'яни!», де митець вдався до лаконічної кличної мови. «Художник досяг великої емоційності образу за допомогою діагональної композиційної побудови плаката, загостреного психологічного трактування й виразного реалістичного малюнка» – так написано в «Історії українського мистецтва»[2].

Серед робіт плакатиста І. Кружкова, учня О. Хвостенка-Хвостова та Б. Косарева, найбільш відомі твори «Помстіться!» та «Убий – не здамся!». Вони є відображенням критичного стану армії та держави, апелюють до найглибших почуттів співвітчизників, які відчули жахіття війни.

Плакат І. Кружкова «Вперед, хоробрі нащадки Богдана!» випущений напередодні визволення Києва в 1943 році. Робота виконана у спокійніших, епічних тонах, від неї глядач мав здобути впевненість у близькій перемозі над ворогом.

Романтично піднесений образ радянського воїна створив В. Литвиненко в плакаті «Не втекти ніколи круку від разючої шаблюки!» (1943) на слова В. Сосюри. Сюжетна лінія твору така: у міцній руці червоноармійця блищить шабля, занесена над головою фашиста. Емоційна наснаженість роботи посилена вдалою композицією. Намічена м'яким силуетом група радянської кінноти на другому плані ніби повторює рух вершинка першого плану[3]. Плакат В. Литвиненка «Україна вільна!» (1944) глядач сприймав як апофеоз незалежної ходи радянських військ. Воїн-герой показує рукою на карту звільненої України. Другий план динамічно акцентований силуетами танків із червоними прапорами.



Олійник. НАОМА.1940–1941

Часто твори художники об'єднували в серії або цикли: «Шляхами війни» О. Довгаля (1944), «Україна в огні» М. Дерегуса (1943), «Україно моя» (1943) В. Мироненка, «Україна бореться», «Помститися!» В. Касіяна, «Окупанти» (1941–1943), «Майданек» (1944–1945) З. Толкачова, «Що це?», «Перед ворогом» Й. Дайца, «Рус не здається», «Гуни XX століття» В. Литвиненка.

[1] Владич Л. Майстри плаката. Творчі портрети українських радянських художників-плакатистів : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1989. С. 20.

[2] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 217.

[3] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. 479 с.



Алексєєв. ХДАДМ. 1955–1956



Козулін. ХДАДМ. 1956–1957

У роки війни свої сатиричні малюнки В. Литвиненко також друкував у гумористичному журналі «Перець». Сюжети цих творів продовжували теми та стилістику його сатиричних плакатів «Гітлер капут», «З миру по нитці».

Графічні роботи З. Толкачова вражали своєю документальністю та органічним поєднанням експресії з лаконізмом. Малюнки серії «Освенцим» художник створював на чистих (не заповнених!) бланках коменданта й комендатури фашистського концентраційного табору Освенцима (Аушвіц) та на фірмових бланках німецького концерну, що виробляв отруйний газ: «Штампи казенних паперів увійшли до образного ладу творів, як його невіддільні компоненти, підкреслюючи документальну основу того, що зобразив художник, посилюючи їхнє звучання, як звинувачувальних документів»[1].



Г. Гаркуша. НАОМА.1949–1950

А. Петрицький, який працював 1943 року на місцях боїв Першого та Другого українських фронтів, створив низку зарисовок, етюдів. З-поміж них – «Полонені німці», «Руїни села Царичанки», «Село Мерефа, спалене фашистами», «Село Маячка після відступу фашистів», «Портрет генерала М. Шумилова». На фронті був і київський скульптор Іван Макогон. Він зробив декілька дуже професійних малюнків. Деякі збереглися до наших днів.

А. Волненко, перебуваючи у складі військ Першого українського фронту солдатом-автоматником, зробив свої військові зарисовки 1942–1945 років в окопах у перервах між боями. У його доробку залишилося багато ще неопублікованих робіт із циклу «На дорогах Великої Вітчизняної війни». Нині відомі «Битва за Київ», «Бій у руїнах Варшави», «У визволеній Польщі», «У німецькій

[1] Владич Л. Толкачов Зіновій : виставка творів : [каталог]. Київ : Спілка художників України, 1983. С. 64.

катівні», «Зіновій Толкачов. Зустріч на фронті», «Після бою», «У шпиталі». Якщо у військових творах А. Волненка присутній подекуди підкреслено документальний характер, вони виконані узагальненим малюнком, де домінує перший план, то в графічних етюдах і зарисовках художників-фронтовиків А. Іовлєва та Й. Гіллера простежувалося прагнення до детального відтворення подій, місця боїв, краєвидів: «Двобій» (1942), «На підході до Тернополя» (1944).

На початку війни найпотужнішою постаттю української графіки став харківський художник В. Мироненко. Після визволення Харкова В. Мироненко повернувся до викладацької діяльності в художньому інституті, продовживши роботу над новими графічними серіями. Серед них – «Київ у перші дні визволення», «На батьківщині І. Ю. Рєпіна» (1944), «Харків у перші дні визволення» (1944–1945). Художня творчість майстра стала в такий спосіб ілюстративним документом, що зафіксував руйнування рідного міста після кровопролитної війни. Твори цих графічних серій виконані в спеціальній авторській техніці «швидкого начерку». Насправді це лише творчий прийом, оскільки роботи В. Мироненка глибоко професійні, чітко продумані і, звичайно, завершені.

Відомий український графік М. Дерегус, перебуваючи в евакуації в Нижньому Тагілі, розробляв агітаційні вітрини, створив багато плакатів та панно. Прикметою часу є навіть звернення митця до непритаманних його довоєнній творчості сатиричних малюнків – «Лодыри – друзья Гитлера», «Рабочий, помни о замученных братьях!», «Не забудь кровь наших товарищей!», «Куй оружие победы и мести!».

У роки війни всі українські художники, які перебували в евакуації, були залучені до створення агітаційного плаката. Варто згадати відомий графічний твір М. Глущенка – плакат «Помни, на каждом участке страны ты служишь делу священной войны», графічний цикл «Партизани України» О. Хвостенка-Хвостова, К. Єлеви, серію «Народ у війні» Й. Дайца. Роботи Г. Цапка, зокрема малюнки до агітвікон ТАРС, брали участь у виставці «Смерть німецьким окупантам» у Хабаровську.

З іншого боку, на українській території, що була окупована в 1941–1944 роках, за сприяння тодішнього голови Київської міської управи В. Багазія був створений Комітет у справах мистецтва при органі самоврядування Київської міської управи. Головою комітету став І. Кавалерідзе. За підтримки цієї установи в Києві було влаштовано низку художніх виставок. До нашого



Мелвін. ЛНАМ. Дата не встановлена

часу дійшли декілька плакатів тих часів, авторство яких не встановлене. Це плакати-листівки з красномовними назвами: «Разве это бывает. Нет! Жид никогда сам не работает», «На фронте льется русская кровь. За кого?», «Ставайте до боротьби з жидо-большевизмом», «Батюшка Сталин заботиться о своих дивизиях», «Червоні бандити – це остання ставка Сталіна», «Бойцы и командиры Красной армии! Штыки в землю! И скорее к немцам или домой». Сьогодні така творчість маловідома навіть вузькому колу мистецтвознавців, які досліджують зображальне мистецтво радянської України. Але з міркувань мистецтвознавчої етики ми вирішили зразки цього мистецтва оприлюднити без коментарів.

Після закінчення війни практично всі митці повернулися з евакуації до України. Поверталися також художники-графіки з фронтів та примусових робіт у Німеччині. Долі вітчизняних майстрів графічного цеху склалися по-різному. Українські художники, багато з яких лише нещодавно повернулися з фронту, почали відчувати утиски, суворі настанови до творчості, обов'язкові для виконання. Така ситуація поступово заганяла їх у глухий кут провінційності, обмеженого кола тем.

У Київському художньому інституті була продовжена робота з організації кафедри плакатного мистецтва, розпочата ще 1937 року. Війна стала на заваді створенню цієї кафедри,



О. Орябінський. Шахтар. Начерк. 1954



І. Крупський. Танкіст Н. Шелуденко. Перший визволитель Києва. Літографія. 1974



О. Орябінський. Шахтар. Начерк. 1955

започаткувати яку пропонували І. Плещинський та В. Денисов. 1949 року за безпосередньої участі В. Касіяна майстерню політичного плаката в КХІ було засновано. Її фундатор В. Касіян був незмінним очільником кафедри протягом майже двадцяти наступних років. Фактично всі українські художники-плакатисти були вихованцями київської школи плаката: «Переважна більшість художників, чиїми руками твориться тепер український плакат, – випускники цієї майстерні, учні Касіяна, або ж вихованці його учнів»[1].

У післявоєнний період було проведено реформу художньої освіти. Так, 5 серпня 1947 року вийшла постанова Ради Міністрів СРСР «Про реорганізацію Всеросійської академії мистецтв в Академію художеств СРСР». Уряд поклав на Академію завдання «розвивати радянське мистецтво у всіх його формах на базі послідовного здійснення принципів соціалістичного реалізму і подальшого розвитку кращих прогресивних традицій мистецтва народів СРСР, зокрема російської реалістичної школи»[2]. Централізація вищої художньої освіти закономірно викликала зміни в педагогічній системі української школи, повністю підпорядкувавши навчальний план єдиним вимогам. Така система художнього вишколу, попри всю критику західних академій, практично повністю повторювала досвід німецьких, італійських, частково польських та чеських художніх шкіл довоєнного періоду. Помилки в такому запозиченні, зрозуміло, не було, але закордонні мистецькі академії завжди вважали малюнок лише одним із складників зображального мистецтва, вивчаючи й інші прийоми творення образу, а тоталітарна радянська система, запропонувавши такий навчальний процес як єдино правильний, збіднювала інші сфери навчання зображальності. Школи в такий спосіб позбавлялися національних традицій, що унеможливлювало наслідування студентами творчості тієї частини митців, які з погляду всесильної цензури були неблагонадійними.

Протистояння найбільш талановитих і творчо принципових митців великодержавному тиску продовжувалося впродовж 1940–1950-х, і лише в роки «відлиги» цей процес конфронтації набув менш принципового характеру.

Попри те, що в Україні на початок 1950-х існувало п'ять потужних центрів графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів, Луганськ), магістральне керівництво в напрямках розвитку жанру, а також соціальне замовлення тем графічного мистецтва завжди здійснювали мистецькі очільники з Москви. Всесоюзні мистецькі керманичі завжди підкріплювали

[1] Владич Л. Василь Касіян: п'ять етюдів про художника. Київ : Мистецтво, 1978. С. 6.

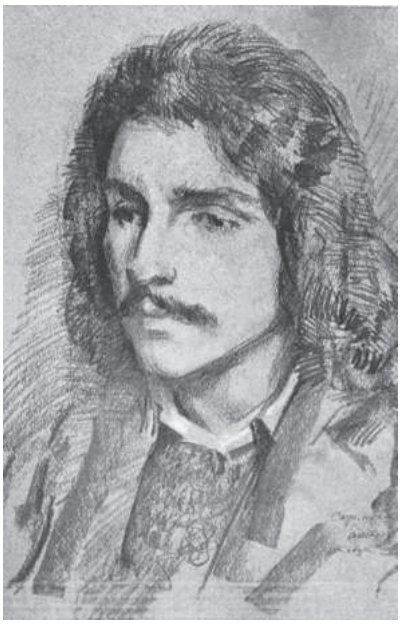
[2] Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. С. 20.



Б. Шац. Дівчина із Гани.
Олівець негро, сангіна. 1963



Б. Шац. Портрет передової свинарки колгоспу ім. Калініна. Літографія. 1959



А. Навроцький. Портрет скрипаля.
Вугілля. 1976

свої вимоги, обов'язкові для виконання українськими митцями, партійними дороговказами, статтями в центральній пресі, що мали силу документа, а також у внутрішніх спілчанських та академічних постановах.

Найбільш традиційним жанром української графіки цього часу була карикатура. Малюнки-плакати на титульних сторінках книжок, ілюстрації до оповідань, карикатури на окремі сюжети, що були вміщені у всеукраїнському гумористичному журналі «Перець», дають уявлення про творчість провідних графіків 1940–1950. Так формувалися шляхи становлення сатиричного малюнка післявоєнної доби. Тема політичної карикатури посідала чільне місце на сторінках «Перця», однак художники були цілком залежні від цензури державної та «внутрішньої». Тому гострота малюнка часто поступалася описовості, своєрідній відстороненості справжнім почуттям та власному розумінню масштабів світового політичного процесу.

Наприклад, малюнок К. Агнета, присвячений сину гетьмана П. Скоропадського в образі жебрака, мав характер вимушеності, відстороненості. Це основне соціальне замовлення позбавило талановитого митця можливості розгорнути творчу фантазію, застосувати ширший діапазон виражальних засобів.

Соціальне замовлення тяжіло над багатьма карикатуристами. Неоднозначно звучить назва малюнка В. Гливенка «Ось і ми в сім'ї великій, в сім'ї



Г. Якутович.
Ілюстрація до повісті І. Франка
«Перехресні стежки». Початок 1960-х



Манєєв.
НАОМА. 1944–1945



В. Колесник.
НАОМА. 1945



Л. Кошталянчук.
НАОМА. 1946

вольній, новій!»[1]. Тема цієї роботи вимагала від художника передачі урочистості факту переселення українських селян із території післявоєнної Польщі. На першому плані художник показав родини українських селян, матір із немовлям, радісно усміхнені обличчя, але другий план стилістично не підтримував запропонований замовний соціальний монотонний ритм у зображенні численних постатей. Композиції малюнка не вистачає діяльності гармонійної відповідності планів та фігур.

Більш вдалим твором у галузі карикатури, хоча й компліментарного характеру, вважаємо малюнок В. Гливенка «У великого народу великий вибір»[2]. Малюнок виконаний у стилі портретних дружніх шаржів і присвячений майбутнім виборам до Верховної Ради. Поруч із портретами льотчика І. Кожедуба та партизана С. Ковпака зображено портрет М. Рильського. У цьому, хоча й агітаційному, плакаті є відчуття прихованої національної гідності, самоповаги. Зауважимо, що вже через невеликий проміжок часу здійнялася каламутна хвиля антиукраїнської істерії, а ідеологічна машина почала шалений тиск на українську інтелігенцію[3].

У мистецтві 1940-х – початку 1950-х спостерігався негативний збіг зовнішніх обставин – тема «холодної війни» посіла одне з чільних місць у роботах художників-графіків. Так, малюнок О. Козюренка «Грецька демократія – в надійних руках»[4] був спробою метафорично, на межі символіко-алегоричної побудови сюжету розкрити ідею змісту. Певні штампи у відображенні «шаленого» світу Заходу простежуються і в гострому, лаконічному малюнку О. Козюренка.

Трагічну тему долі українських вигнанців, яким після 1945 року повертатися на Батьківщину було небезпечно, В. Гливенко вирішив зовні вдало за формальними ознаками. Він наслідував водночас шарж та західні комікси, багатосюжетні малюнки на одній площині. Відсутність глибини в розкритті цієї теми пояснюється як небажанням автора показати справжню суть політичних подій (адже на всіх репатріантів-«возвращенців» чекали Сибір і тортури в таборах), так і конкретним соціальним завданням[5].

Таким самим прямолінійним і спрощеним підходом у розкритті сюжету хибує і малюнок К. Агніта «Після Нюрнберзького процесу»[6]. Художник прагнув досягти плакатної узагальненості, простоти й масштабності в подачі образів, натомість отримав спрощеність і статику, які знизили політичне звучання сюжету. А відсутність індивідуалізації та загостреності в передачі рис персонажів призвела до того, що «…огидні риси паліїв війни» мало чим відрізнялися від стандартизованих постатей радянських бюрократів і чиновників зі сторінок численних гумористичних видань.

Отже, у 1940-х – на початку 1950-х почався занепад жанру політичної карикатури, який в укра-

[1] Перець. 1946. № 11.

[2] Перець. 1946. № 1.

[3] Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05. Харків : ХДАДМ, 2005. С. 16.

[4] Перець. 1946. № 21.

[5] Перець. 1946. № 4.

[6] Перець. 1946. № 21.



Є. Гула. Портрет доньки Мар'янки. 1978



М. Шкарапута. Гуцулка. Тонований папір, сангіна. 1964



Шовкун. НАОМА. 1940–1941

їнському зображальному мистецтві в попередні роки перебував на рівні кращих європейських і світових шкіл і традиційно посідав одне з чільних місць у творчості відомих художників.

Багато українських графіків намагалися не підкорятися політичному замовленню, рятуючись у пейзажному, що був «нижчим» за ієрархією, жанрі. Пейзаж існував тоді як своєрідний компроміс між офіційною політикою та свободою вираження. Такий самозахист яскраво прослідковується у представників харківської школи М. Дерегуса, Г. Бондаренка, В. Мироненка та їхніх учнів.

Побутові теми, злободенні соціальні проблеми повсякденного життя, що були далекі від великої політики, у сатиричній графіці повоєнних часів надавали більшого простору творчій уяві художників, мали значно ширший діапазон у жанрово-стилістичному втіленні. Прикладами такого підходу є низка творів В. Литвиненка, які вирізняються серед багатьох робіт цієї доби переконливою пластичною передачею сюжету. Сюди можна віднести й роботи В. Гливенка «Аматори комунального господарства»[1] та «Прихильник закордонного»[2], малюнок К. Агніта «На курортній комісії»[3].

Після війни випуск друкованої продукції відновився майже в довоєнному обсязі. Тому майстри графіки почали працювати над ілюстраціями до творів вітчизняної та зарубіжної класики. Значне місце в роботі художників посіла тогочасна українська література. У кращих роботах провідних художників України 1940–1950-х відчутна протидія вимогам державної ідеології наслідувати канони «життєдайності», лакейського слугування соціальним замовленням партійної верхівки, скерованість на «підлаковане» та псевдооптимістичне відображення дійсності. Плідно працювали в Україні в цей час В. Касіян, О. Пащенко, М. Дерегус, О. Довгаль, З. Толкачов, Й. Дайц, В. Мироненко, О. Кульчицька, О. Данченко, О. Шовкуненко, В. Литвиненко, К. Агніт, В. Гливенко, О. Козюренко, Б. Шаповал, А. Резніченко, Ф. Самусєв та багато інших. Митці не втрачали свого індивідуального стилю, власного початку і навіть за доби розгулу сталінської диктатури здебільшого не змінювали творчих уподобань, дотримуючись національних і прогресивних традицій. Великодержавна політика, на жаль, мала численних адептів серед радянської мистецтвознавчої номенклатури.

У 1950 році було скликано спеціальну (четверту) сесію Академії художеств для підбиття підсумків перебудови художньої освіти. Центральною темою сесії був навчальний рисунок. Аналізуючи процес реформування, М. Ростовцев наголосив, що «вважаючи рисунок найважливішим розділом навчального процесу на всіх факультетах художніх навчальних закладів, сесія вимагала від викладачів корінного покращання постановки викладання рисування. Вона вказала на низку серйозних недоліків у роботі художніх інститутів, зокрема в методах викладання»[4].

[1] Перець. 1946. № 12.

[2] Перець. 1947. № 7.

[3] Перець. 1946. № 14.

[4] Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. С. 32.



А. Луганський.
ЛДХУ. 1953



В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953–1954



С. Подерв'янський. Ню. 1949

Того самого 1950 року в Москві «під дахом» Академії мистецтв СРСР відбулася Третя наукова конференція «Сучасний стан і завдання радянської графіки». Схоластикою, поверховим догматичним поглядом на суть творчого процесу і прагненням до адміністрування в роботі з митцями різних регіональних шкіл графіки відзначалася більшість матеріалів цієї конференції. Науковець А. Чегодаєв стверджував: «Во всех областях графики мы можем взять там только бесчисленные примеры самого жалкого вырождения. Плакат полностью попал во власть глупой, развязной рекламы; карикатура превратилась в средство возбуждения бессмысленного смеха или в грязное издевательство над народом и его прогрессивными силами. Но даже у В. И. Касияна, несмотря на всю его любовь к Т. Г. Шевченко (которого он иллюстрирует уже не менее пятнадцати лет), до сих пор не найдена нужная простота и лирическая ясность, соответствующие глубокой человечности поэзий великого украинского поэта»[1].



А. Чебикін. Оголена у кріслі.
Папір, олівець, сангіна. 1989



А. Чебикін. Енергія II.
Папір, соус. НАОМА. 1900–1991

Інтенсивність творчих пошуків у галузі книжкового оформлення та станкової гравюри 1945–1950 була наслідком свідомої боротьби художників із зовнішнім «прикрашательством», поверховим декоративізмом і нейтрально-описовим зоровим образом, позбавленим глибокого ідейного змісту.

[1] Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у XX ст. Альманах 94 : мистець. наук.-попул. іл. щорічник. Львів : Львів. акад. мистецтв, 1995. С. 217.



Клім. НАОМА. 1940–1941



М. Туровський. Начерк оголеної. 1975



О. Крилова. НАОМА. 1940–1941

У 1950-ті роки розпочався процес оволодіння художниками творчим методом, що відкривав шлях до подальшого вдосконалення синтезного, гармонійного, композиційно цілісного образу книжки – від титульної сторінки до заставок і кінцівок, книжкового блока в цілому. Відповідно до цього напрямку питання цілісності ансамблю книжкового оформлення почали розглядати в загальній концепції з архітектурою книжки, у поєднанні зорового образу зі змістом тексту, жанру видання. Менторський повчальний тон читаємо у «правильних» мистецьких критиків. Наприклад, Б. Валуєнко пише: «Задачей художественного конструирования издания, и в частности наборного построения текста, является создание книги, максимально соответствующей характеру рукописи и назначению самого издания. В последнее время художники активно работают над поиском новых, более совершенных, с функциональной и эстетической стороны, наборных построений текста книги...»[1].

Поняття соціально-естетичних, технічно-формальних можливостей і завдань як книжкової графіки, так і плаката, станкової графіки стало ширшим, воно збагатилося новими технічними засобами, що прийшли в післявоєнний період до видавничої сфери, підвищилася художня та поліграфічна культура українських друкованих видань. «Подлинным произведением оформительского искусства может стать только книга композиционного условия, все элементы которого подчинены общему художественному замыслу и выдержаны в едином стиле» – читаємо в мистецтвознавця Бориса Валуєнка[2].

Провідні українські графіки вже на межі 1940–1950-х сміливо застосовували нові художні прийоми, прагнули до більш змістовного, поетичного, часом загостреного й лаконічного розкриття теми-ідеї твору. У боротьбі за утвердження нових творчих принципів вони прагнули уникати описовості й нейтрально-поверхової розробки сюжету.

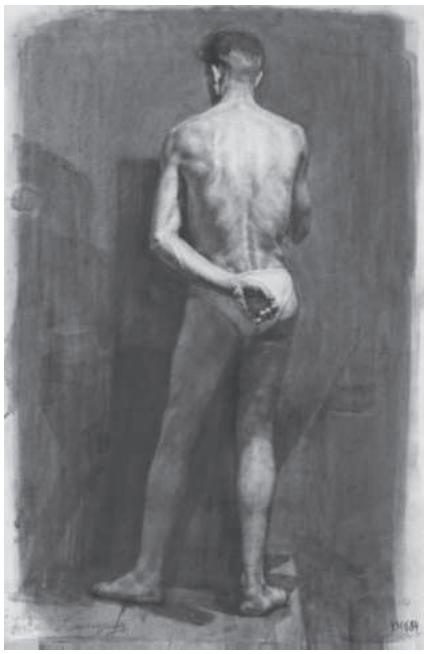
У творчості видатного майстра графіки О. Довгаля, учня І. Падалки та О. Маренкова, у післявоєнний період і в подальші 1950–1960 роки відбулися докорінні зміни. Він сміливо вирішував формально-технічні проблеми, майстерно вдавався до тонових і графічних співвідношень, тонко передавав особливості просторово-масштабної характеристики в більшості своїх книжкових робіт. Його ілюстраціям притаманний романтичний настрій. Однак митець продовжував будувати малюнок енергійними та скупими лініями. Врівноваженістю та стійкістю окремих

[1] Издательское дело, книговедение : [науч.-информ. сб.] / авт.-сост. Б. В. Валуенко. Москва, 1970. С. 27.

[2] Валуенко Б. Наборный титул и рубрики книги. Київ : Техніка, 1967. С. 62.



В. Зарецький. НАОМА. 1950



Г. Гаркуша. НАОМА. 1949–1950



А. Рибачук. НАОМА. 1950

елементів композиції характеризується більшість його робіт, яким також властива обережність у побудові форми та лаконічна передача фактури. Пейзажні, інтер'єрні, архітектурні мотиви, а також внутрішня характеристика персонажів у малюнках О. Довгаля вирізняються гострою окресленістю форми, цілісністю архітектоніки задуму. Серед найкращих його творів – оформлення видань М. Гоголя, І. Котляревського, І. Франка, В. Шекспіра, І. Кочерги, М. Салтикова-Щедріна. 1947 року художник здійснив оформлення до видання «Ярослав Мудрий» І. Кочерги (1947), де ще простежується деталізація, розповідність, однак переважає відчутне прагнення до нових виразних форм книжкової ілюстрації. Тло, створене О. Довгалем в ілюстраціях до історичних сюжетів, не домінувало в композиційному вирішенні. Різноманітність авторських художніх формальних



Г. Соловйов. ЛНАМ. 1953–1954



В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953–1954



Тайнгорт. ЛНАМ. 1957



В. Пузирков. НАОМА. 1941

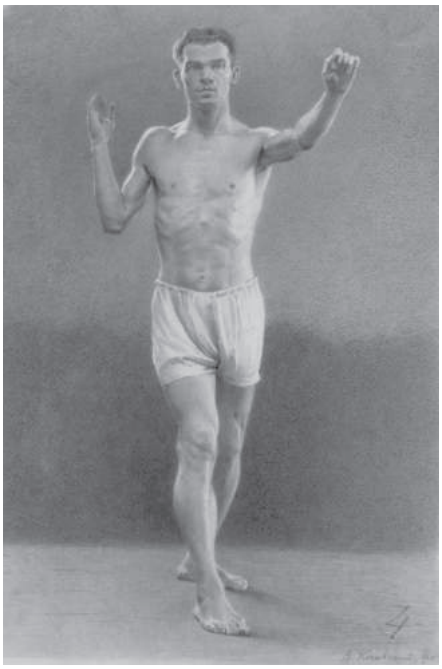


Панкратов. ХДАДМ. 1958–1959



Піянов. ХДАДМ. 1957–1958

прийомів відбилася і у фронтиспісі до видання «Ярослав Мудрий», де мотиви давньоруської рукописної книжки подані в масштабному зіставленні з правдиво відтвореним образом Ярослава. У роботі над ілюстраціями художник застосував техніку розмивки туші, що імітувала фреску. Багатофігурність і багатоплановість композиції в кожному з графічних аркушів О. Довгаля 1950-х років будувалися на тонкому зіставленні масштабів і деталей, а також на тональних співвідношеннях з багатими світлотіньовими переходами. Особливо ці якості позначилися в роботі над ілюстраціями до роману П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), оповідань Марка Вовчка (1954), роману Ю. Яновського «Мир» (1956), повісті С. Тудора «День отця Сойки» (1956) та до збірки творів Лу Сіня (1958). Форзаци, ілюстрації, титульні сторінки та кінцівки в багатьох роботах О. Довгаля



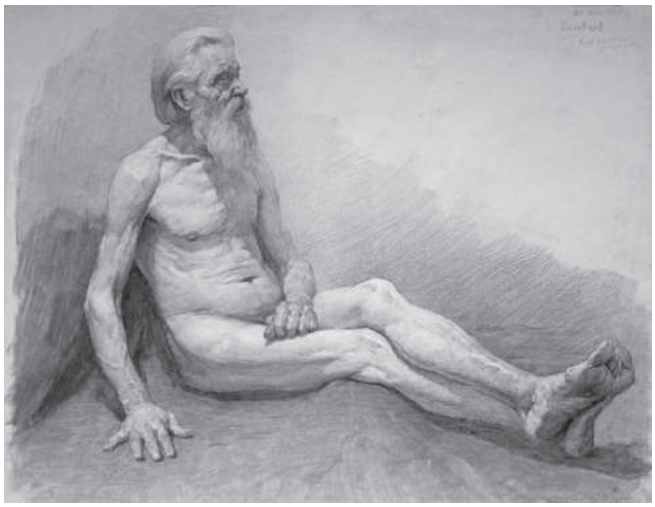
В. Кочевський. НАОМА. 1950–1951



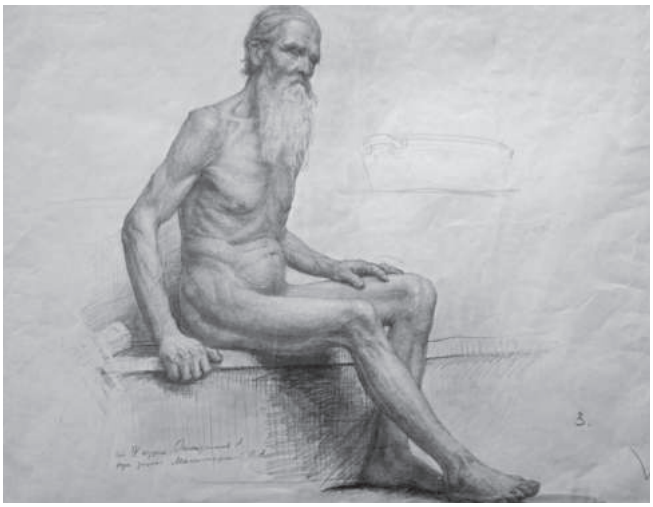
В. Рова. ЛДХУ. 1957



В. Пузирков. НАОМА. 1940–1941



Шаховцев. ХДАДМ. 1954–1955



А. Окладников. ЛНАМ. 1957–1958



В. Хоменко. Натурник. Папір. Мішана техніка. 1979



Л. Кошталянчук. НАОМА.1940–1941

утворювали єдине ціле, були органічно поєднані єдиним образним задумом. У книжкових роботах митця «чимало кінцівок можна назвати образотворчими афоризмами»[1]. Однією з останніх стала робота О. Довгаля над циклом ілюстрацій до «Енеїди» І. Котляревського, розпочата в кінці 1950-х. Книга вийшла друком у Харкові 1961 року. Цей цикл був значним за обсягом і широтою створених образів. «Довгаль сприйняв "Енеїду" як народну поему, що розповідає про земні справи. У цьому плані він і трактує її, починаючи з титульної сторінки, де хитроокий лірник немовби починає розповідь, і кінчаючи оглядом у вигляді тину...»[2]. До усіх шести частин поеми О. Довгаль створив сімдесят малюнків. Художник прагнув розв'язати проблему адекватного розвитку сюжетної дії засобами ілюстрацій. Найбільш значущими й характерними в роботі над «Енеїдою» стали малюнки «Зустріч троянців з Дідоною у Карфагені», «Енею – Лависю в жони», «Бійка Дареса з Ентеллом», «Троянці вивчають латину», «На печі». Також для книжки були створені численні масові сцени, художник намагався зробити їх якомога лаконічнішими та конкретизованішими, надати їм певного афористичного змісту. «Звучання ілюстрацій до "Енеїди", які автор частково закінчує 1960 року, аби продовжити у 1965-му, значно посилюється завдяки гостроті графічної мови, до якої вдався художник. Багатофігурні композиції чітко розчленовані за плана-

[1] Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 8.

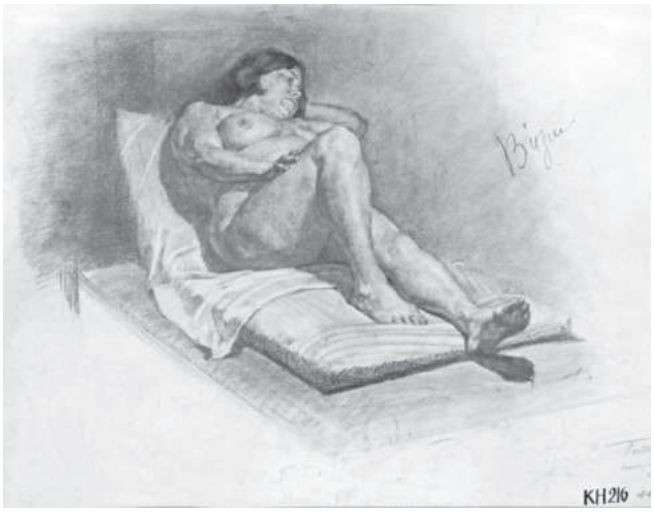
[2] Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1959. Харків : [б. в.], 1959. С. 6.

ми, точно прорисовані, автор домігся в них тонкої світлотіньової градації»[1]. Плакати О. Довгаля кінця 1940 – першої половини 1960 років хоч і не посіли таке значне місце в його творчості, як книжкова графіка, проте свідчать про намагання автора вийти за межі регламентованих штампів. Він уміло конкретизував художній образ, його плакати вирізнялися гостротою задуму й лаконічністю формальних прийомів, сміливим поєднанням декоративних ліній, кольорових площин. Художник прагнув відтворити реальність форм і простору. Ясний і дотепний характер мають його плакати «Сьогодні хліб – незамінна зброя боротьби з ворогом» (1944), «Відбудуємо рідний Донбас» (1947), «Не той врожай, що в полі, а той, що в коморі» (1955).

Принципи конструктивної економності у відборі виражальних засобів, вільне володіння жанром рисунка-памфлета, комічної фантастики та малюнка-байки простежуються і у творах В. Литвиненка кінця 1950-х і наступних 1960-х років. У станкових графічних роботах, як і в карикатурах та книжкових ілюстраціях, реальність речей і подій знаходить своє відображення у створенні невимушеного, індивідуального, виразного образу. У графічних аркушах «Пам'ятник Т. Шевченкові у Києві» (1954), «Городничі у Хлестакова» (1952), циклі ілюстрацій до «Історії одного міста» М. Салтикова-Щедріна (1955), повісті «Захар Беркут» І. Франка (1959), серії «Исчезающие разновидности птиц» (1959–1961) простежується творчий поступ. Багатьом роботам митця притаманне прагнення до синтезу декоративних елементів, що беруть участь у створенні сюжетного тла з умовними, але дієвими персонажами малюнка («Музиканти», «Щука та кіт», «Жаба та віл» Л. Глібова). Лаконізм образного змісту в роботах В. Литвиненка підкреслює життєву достовірність, він органічно поєднаний зі скупими, але виразними елементами композиції малюнка. «У порівнянні малюнків кінця п'ятдесятих років з тими, що були у художника п'ять-десять років тому, видно все, чого навчився за ці роки Литвиненко-рисувальник і колорист. Його лінія вже не обводить задані собі самому контури, а будує форми вибагливим стрімким рухом. Вона незрівнянно живіша, її життя стверджують характерні перові натиски і розчерки»[2]. Великої сили



М. Шелест. ХДАДМ. 1957–1958



В. Пєтухов. НАОМА. 1944–1945



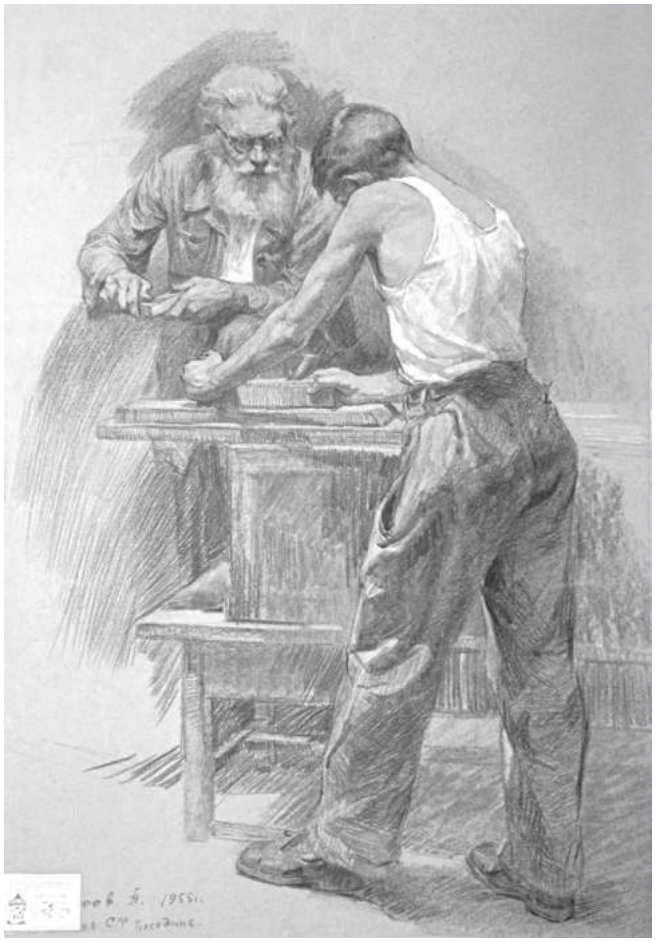
Є. Гула. Натурниця. 1978

[1] Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1959. Харків : [б. в.], 1959. С. 9.

[2] Валентин Гаврилович Литвиненко : [альбом] / авт.-упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1972. С. 21.



О. Терентьєв. НАОМА. 1952–1953



Алексєєв. ХДАДМ. 1955–1956

графічної майстерності досягли також кольорові лінограв'юри В. Литвиненка, які митець створив протягом 1960-х. Це серія «Рибальське щастя»: «Ох уха», «Немає іскри», «Лірика», «Знову». Ховаючись у позапартійних сюжетах, митець переживав так звану «відлигу» і гіркий присмак післявідлигової мистецької політики.

Отже, правда та реалізм образу в жанрі графіки середини 1950-х були в центрі уваги провідних українських митців – вони прагнули до непростого та поетичного, економного та конструктивного поєднання виражальних засобів.

1950-ті стали плідними для творчості багатьох провідних графіків. Розквіт і змужніння за цієї доби відчув талант С. Адамовича, який вже в 1948–1949 роках оформив видання роману «Переяславська Рада» Н. Рибака, «Золототисячник» І. Рябокляча, а 1950 – повісті «Гарячі почуття» Я. Баша і «Козаки» Л. Толстого. У цих творах переконливість портретних характеристик поєднана з тонким психологізмом, вмінням утворити відповідну драматичну мізансцену в ілюстраціях. Значною мірою ці якості С. Адамовича виявилися в роботі над двома виданнями твору «Борислав сміється» І. Франка (1952 і 1953 років). Художник уміло акцентував окремі сюжетні лінії, майстерно змалював зоровий образ місця дії, характер конкретного дієвиду, підсюжету. «Поступово зростає питома вага сюжетних мотивів у творах Адамовича. Малюнки на обкладинках, титульних сторінках, шмуцтитулах, заставки і кінцівки відкривають йому шлях до роботи над циклами ілюстрацій»[1]. У роботі над ілюстраціями до твору «Борислав сміється» С. Адамович створив переконливі типажі-характеристики, конкретизував кожен персонаж: Левка Гаммершляга, Германа Гольдкремера, Бенедя Синицю, Сеня Бесараба. Органічно та гармонійно звучить в ілюстраціях поєднання історичного та побутового тла – тут художнику стали у пригоді численні етюди, зроблені в Дрогобичі та Бориславі. Завдяки майстерним пластично-композиційним прийомам, манері, моделюванню форми переконливе враження справляє аскетичне, колористичне розв'язання, масштабно-просторове зіставлення планів. Стислий та експресивний стиль оформлення С. Адамовичем повісті «Земля» О. Кобилянської (1958) допомагає глядачеві сприймати книжку як єдиний мистецький ансамбль. Водночас тут відчутний експеримент художника з чітко окреслени-

[1] Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Київ : Мистецтво, 1977. С. 62.



К. Калугін. ХДАДМ. 1955–1956



І. Попов. НАОМА. 1950–1951



П. Білан. НАОМА. 1950



А. Горська. НАОМА. 1950–1951



П. Одайник. НАОМА.1949–1950



О. Данченко. НАОМА. 1952



А. Семенов. ХДАДМ. 1958–1959



Є. Гула. Натурниця. 1976



О. Животков. НАОМА. 1952



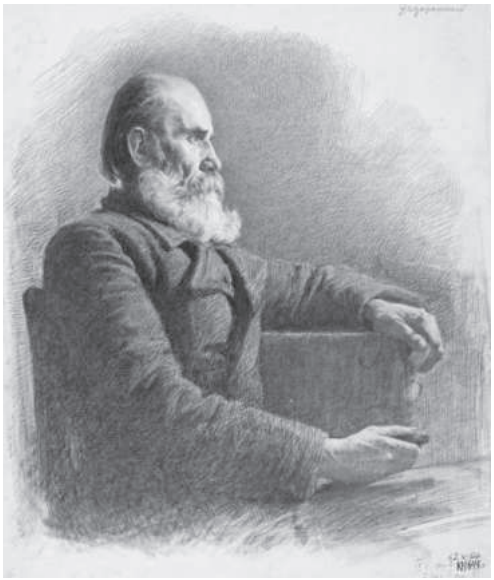
В. Пєтухов. НАОМА. 1940–1941



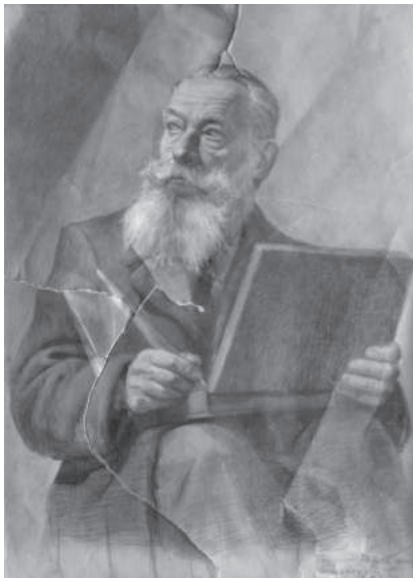
Є. Харитоненко. НАОМА. 1950



В. Звєрев. ЛНАМ. 1955–1956



І. Задорожний. НАОМА.1949



С. Янковський. ЛНАМ. Перша половина 1950-х



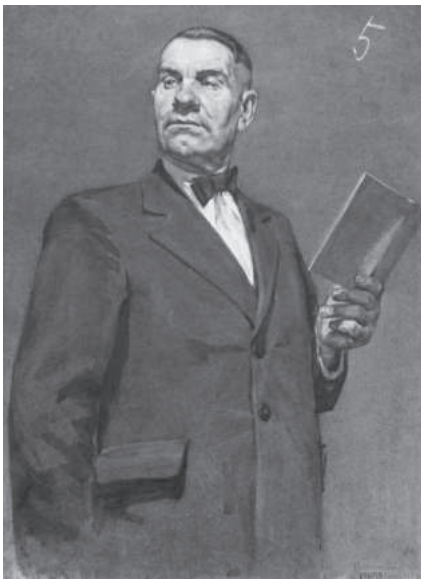
В. Куткін. НАОМА.1949



М. Блаватний. ЛНАМ. Перша половина 1950-х



Є. Харитоненко. НАОМА. 1950



В. Звєрєв. ЛНАМ. 1955–1956

ми формами, з різним зіставленням кольорових площин. У своїй творчості С. Адамович прагнув до розкриття внутрішнього світу персонажів, драматургічних глибин, сюжету прозового твору. «Перш за все – життєва правда. Для ілюстрування я беру твори, які мені до душі, які мене хвилюють, у яких герої відповідають моїй сутності, моєму світобаченню. Велике значення я надаю не тільки окремим ілюстраціям. Мене цікавить конструкція цієї книги... Мені по душі народне мистецтво, і я широко використовую у своїй творчості його традиції. Багато працюю з натури...» – говорив С. Адамович[1].

Середина 1950-х – перша половина 1960-х у мистецтві української графіки характеризуються прагненням художників до утворення динамічних дійових образів, сповнених активних, лаконічних та елементарних композиційних і формоутворюючих елементів. Тобто зображальна мова книжкової та станкової графіки збагачувалася новою лексикою, на відміну від старих відживаючих консервативних канонів. Митці, які розпочали творчий шлях у 1950-ті, вже були орієнтовані як на докорінні зміни у творчому житті, так і на оновлення політичної ситуації в країні. Цьому значно сприяла політична «відлига» (вислів й однойменна назва твору І. Еренбурга, яким позначають добу середини 1950-х – початку 1960-х). Фактично цей період розпочався після XX з'їзду КПРС 1956 року. Коло тематики, сюжетів, видань нових творів вітчизняних і зарубіжних авторів значно розширилося. На ювілейній виставці 1957-го року з'явилися роботи графіків «нової генерації». Тут були експоновані ілюстрації (шість ліногравюр) Г. Якутовича до повісті «Фата моргана» М. Коцюбинського.

Г. Якутович створив ліногравюри за мотивами переказів та легенд з гуцульського побуту: «Гуцулка», «Бокораш», «Аркан», «Послухайте, люди добрі, що маю казати...», а також ілюстрації до книги М. Білого і В. Грабовецького «Як Довбуш панів карав». Ці твори сповнені суворої, але й піднесеної романтичності. Талант Г. Якутовича яскраво проявився у 1960-х роках. Художник створив графічні роботи, що увійшли до скарбниці українського мистецтва. Це знаменитий «Аркан» і численні гравюри та малюнки до «Тіней забутих предків». У другій половині 1960-х майстер активно співпрацював із Сергієм Параджановим у кіно. На сьомому Міжнародному кінофестивалі 1965 року в Аргентині фільм «Тіні забутих предків» було відзначено другою премією «Південний хрест». На Всесоюзному фестивалі в Києві 1966 року авторський колектив кінофільму був удостоєний спеціальної премії за талановитий художній пошук. Ім'я Г. Якутовича називали поряд з ім'ям режисера С. Параджанова. Ілюстрації художника до повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» були зроблені в техніці деревориту 1963–1966 років і стали знаковими як у творчості майстра, так і для вітчизняного мистецького процесу.

У середині 1950-х розпочав свій плідний творчий шлях А. Базилевич – графік багатогранного діапазону, майстер тонкої інтерпретації образів української та світової літератури. Він створив малюнки до книжок «Піднята цілина» М. Шолохова (1954), «Записки причетника» Марка Вовчка (1955), «Пригоди бравого вояка Швейка» Я. Гашека (1957), «Нариси бурси» М. Помяловського (1958), «Пан Халявський» Г. Квітки-Основ'яненка (1959). Ілюстрації до «Пана Халявського» належать до етапних робіт художника цієї доби. А. Базилевич намагався своєрідно передати стиль самого письменника, побут, одяг, місцевість, на-



С. Подерв'янський. Лада. 1964

[1] Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. С. 15.



Руков. ХДАДМ. 1954–1955



А. Криволапов. ХДАДМ. 1958



Руков. ХДАДМ. 1954–1955

родні звичаї та мистецтво XVIII століття, створити правдиве й типове тло сатиричного роману.

1961 року була надрукована повість І. Франка «Лель і Полель». Графічні роботи виконані змішаною технікою – аквареллю з тушшю. 1963 року А. Базилевич звернувся до творчості І. Нечуя-Левицького. Він проілюстрував «Старосвітські батюшки та матушки». 1966-го видавництво «Мистецтво» запропонувало А. Базилевичу доволі дивне замовлення. Треба було розробити серію листівок на теми українських народних пісень. Митець виконав це замовлення й наразився на неприємності. Виразні малюнки не сподобалися «високому керівництву», але викликали захват у художніх редакторів столиці. 1969 року в київському видавництві «Дніпро» вийшла друком велика ілюстрована книга – «Енеїда» І. Котляревського із сотнями малюнків, зроблених А. Базилевичем.

Циклом гравюр, присвячених тематиці та мотивам «Кобзаря», після повернення зі сталінських таборів, де відбував покарання за розказаний у студентському колі політичний анекдот, розпочав працювати в цю добу київський художник В. Куткін. Він створив також цикл гравюр, присвячених Т. Шевченку. Художник в ексклюзив-



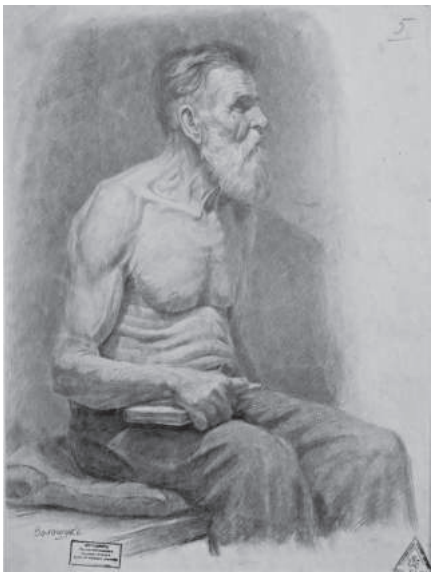
Є. Красний. ЛНАМ. 1955–1956



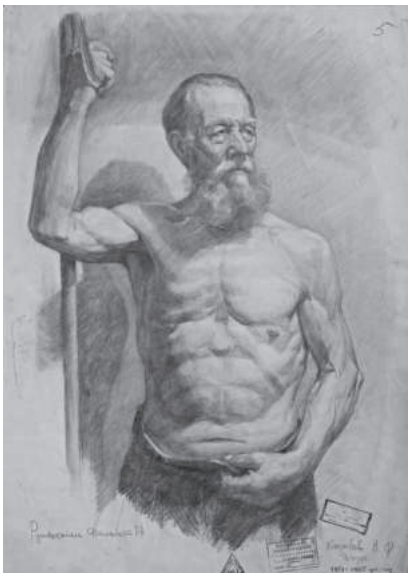
Г. Якутович. НАОМА. 1949–1950



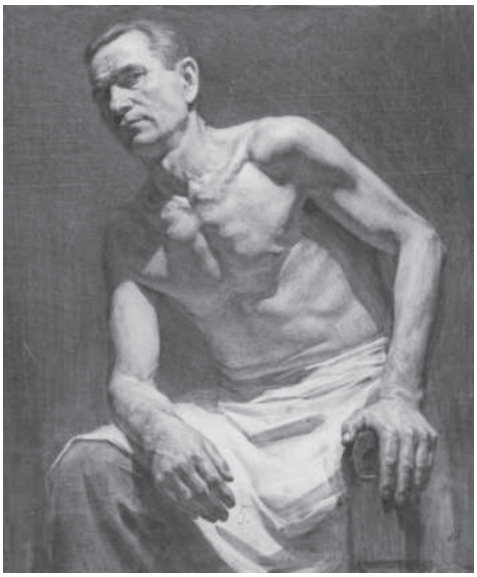
В. Мокрожицький. ХДАДМ. 1953



І. Волощук. ЛДХУ. 1950



В. Коробов. ЛДХУ. 1954



М. Чепик. НАОМА. Ймовірно, 1949–1950

них контрастах чорно-білих масивів, лапідарного штриха та силуеті зумів відтворити, здебільшого у великопланових композиціях, поетично-філософські рядки: «Не витерпів лихої долі – умер на панщині...», «І ніби сном, над сином сидя, задрімала», «Сестри, сестри, горе вам...», «Єдиного сина, єдину надію..», «Село неначе погоріло...», «Думи мої, думи...». 1960 роки в графічній творчості В. Куткіна сповнені трагізму та відчаю. Навіть одруження 1961 року з коханою однокурсницею О. Воєводиною не змінило ставлення митця до життя. Він створив блискучі за технічними і творчими характеристиками роботи: «Причинна», «Село неначе погоріло», «Думи мої, думи…», «Гомоніла Україна, довго гомоніла». Повторних після відсидки в сталінських таборах неприємностей В. Куткін уникнув лише тому, що М. Хрущов власними наказами заборонив садовити до в'язниць людей за їхні політичні вподобання. Щоправда, осіб, налаштованих вороже до радянської влади, було вкрай мало. «Відлига» після культу особи Сталіна сприймалася як ковток чистого повітря. Тому мотиви Т. Шевченка у творчості В. Куткіна залишилися без уваги. Художник активно розробляв національну тематику. Гравюра «Роботящим умам, роботящим рукам» прославляла українські національні чесноти. Було зображено трудову родину в національних строях. На момент 1963 року такий твір ще пройшов на художню виставку. Наздоганяючи втрачений у в'язниці час, В. Куткін багато працював протягом 1960-х. Крім великої кількості олівцевих малюнків, він зробив багато графічних творів у складних техніках. Це лінограюри «Юність Дорошенка» (1964), «Батьки Горпищенки» (1964), «На кургані» (1964), «Чекання» (1965), «На мотоциклі» (1965), «Визволяти побратимів» (1966), «Німі на панщину ідуть» (1966), триптих «Толока» (1967). Ці твори показують могутній талант автора, але, попри цілком соцреалістичні назви, фактично такими не є.

Вільне звернення до спадщини Т. Шевченка в добу «відлиги» характерне для багатьох графіків різних поколінь. Однією з перших вдалих творчих робіт О. Фіщенка є серія лінограюр – цикл краєвидів Канева, зокрема «До могили Т. Шевченка» (1957), «Зимові сутінки» (1959–1960), «Подих весни» (1959–1960). О. Фіщенко майстерно володів побудовою форми, площини, знаходив сміливі рішення, водночас прагнув до простоти і ясності образу, сюжету. В його роботах відчутний зв'язок із творчістю учителя О. Пащенка, чия праця на ниві кольорової лінограюри на зламі 1940–1950 років яскраво свідчила про якісне зростання української станкової графіки. Лінограюри О. Пащенка «Відбудова ДніпроГЕСу» (1946), «Київська сюїта» (1944–1953), «У металургів Придніпров'я» (1952), а згодом «Весняні води», «На озерах Кончі-Заспи» (1955) пошуками нової художньої лексики, поетичної та лаконічної у своєму виразі пластичної мови для багатьох представників київської школи графіки післявоєнного покоління стали своєрідним творчим камертоном доби оновлення.

На жаль, у середині 1950-х багатогранне мистецтво графіки в Україні не мало серйозно-

го мистецтвознавчого та наукового підґрунтя. У 1956 році на II з'їзді художників України О. Пащенко в доповіді вказав саме на назрілі проблеми теорії та практики в галузі української графіки: «На жаль, теоретична і критична робота в галузі графіки перебуває у нас на Україні на дуже низькому рівні. Творчий досвід майстрів української радянської графіки не узагальнюється і не вивчається. Це однаковою мірою стосується всіх галузей українського графічного мистецтва: книжкової графіки та ілюстрації, станкової графіки, політичного плаката та карикатури»[1].

У післявоєнний період потужно розвивалася харківська графічна художня школа. Знекровлене переїздом кількох провідних на той час художників з Харкова до Києва після перенесення столиці мистецьке середовище міста не залишилося у вакуумі, а продукувало нові потужні творчі постаті. З перших повоєнних років у творчий процес колишньої столиці ввійшов талановитий графік В. Мироненко. Його одразу назвали співцем індустріального пейзажу. Не заради пріоритетності й актуальності цієї тематики в радянській графіці, а зі щирим захопленням грандіозними творіннями людських рук працював художник над графічними серіями «Відродження Донбасу» (1944–1947) й «Україна» (1947–1957). Із групою студентів він відвідував новобудови Нової Каховки. Під керівництвом В. Мироненка студенти харківського інституту створили серію аркушів «На великих будовах комунізму». Натурний матеріал втілено в серії офортів «Каховські краєвиди» (1952–1953). Враженням від величної краси, як уявляв собі оновлену Україну художник, були аркуші, присвячені Харкову. Індустріальна тематика впливала на зміни в графічній манері митця. Камерність невеликого формату як проникливого діалогу з глядачем поступово зникала. Натомість з'явилися майже монументальні (до півтора метра завдовжки) аркуші. Тональна й колірна палітра набула елегійності. Художник прагнув ефектності художньої мови. В. Мироненка вабили романтика моря, глибина неба й води, ритми вітрил. Його офорти все більше уподібнювалися до акварелі з багатою палітрою витончених градацій кольору й тону.

Живописний підхід до станкової графіки в 1950-х став притаманним й іншим представникам графічної школи (П. Шигимага, Є. Трегуб, Є. Єгоров, О. Вяткін та ін.). У ці роки значного розвитку в Україні набули такі види графіки, як політичний плакат і карикатура, ілюстрація й книжкове оформлення та станкова графіка, яка охоплювала широку тематику й різні види графічних технік. Корифей української графіки В. Касіян так відреагував на події довкола графічних мистецтв: «Бурхливий розвиток літератури й науки викликав загальну хвилю піднесення мистецтва ілюстрації та художнього оформлення книг. Над ілюстраціями працює нині велика плеяда художників-графіків – від 96-літнього І. Їжакевича до наймолодших випускників художніх інститутів Києва і Харкова»[2].

Василь Ілліч Касіян – художник, який працював понад пів століття в галузі національної школи графіки. Не були винятком 1940–1950-ті, коли майстер інакше проаналізував здобутки свого творчого доробку. Нова доба відкрила інші можливості для його мистецького зростання й поставила нові завдання на нелегкому, але широкому шляху митця. У перші повоєнні роки він продовжував працювати над невичерпною шевченківською тематикою, але минула війна ще не відпускала його зі своїх лабет, ніби нагадувала Першу світову, італійський полон. Філософською глибиною й мужньою лірикою, суворим історичним підходом і вільним, широким і експресивним штрихом позначені різні за тематикою роботи цих літ: «Напередодні перемоги» (1945), «Старий жебрак» (1945), «Портрет Олени Кульчицької» (1945), «На Берлін!» (1945), «Слов'яни радіють» (1945), «Леся Українка» (1946), «Іван Франко» (1946), «Дніпро над Трипіллям» (1946), «Дума про втечу. Дарницький табір радянських військовополонених» (1947), «Тарас у майстерні К. П. Брюллова» (1947), «Страйк» (1948), «Катерина» (1949), цикл ілюстрацій до повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» (1950), «Канів. Хата» (1951), «Трембітар» (1952), «Лукаш і Мавка» (1953), «Шевченко над Невою» (1954). Більшість творів 1950-х В. Касіяна характеризується тим, що художник відмовлявся від інтенсивної концентрації виражальних засобів на магістральному розвитку побудови зорового образу. Як художник-аналітик, він розумів, що слід розширювати композиційне застосування окремих деталей у другорядних планах. В. Касіян часто звертався до мотивів народного мистецтва, вводив елемент описовості, що, проте, не стало домінантною стильовою ознакою своєрідного конформізму, а на-

[1] Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. С. 18.

[2] Касіян В. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 46.



Ю. Ятченко. НАОМА. 1950–1951



Ю. Укадер. НАОМА. 1949–1950



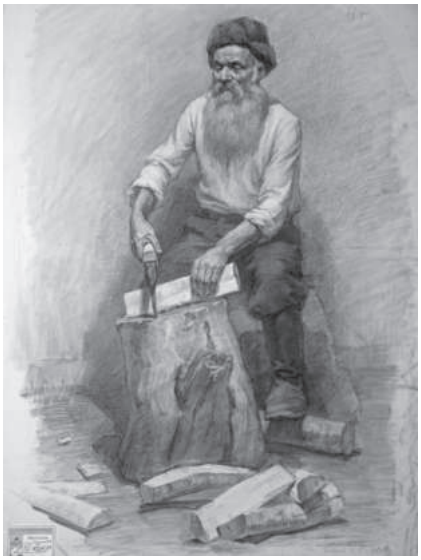
В. Задорожний. НАОМА. 1949



В. Задорожний. НАОМА. 1949



Козулін. ХДАДМ. 1958–1959



А. Семенов. ХДАДМ. 1958–1959



Козулін. ХДАДМ. 1957–1958



Васанов. ХДАДМ. 1957–1958



Панкратов. ХДАДМ. 1957–1958



Художник невідомий. ХДАДМ. 1951–1952



М. Вольштейн. НАОМА. 1940–1941

томість підкреслило складник побудови образу, що розширював тематичну основу малюнка або ілюстрації. Серед останніх творів другої половини 1950-х слід відзначити: «Портрет учительки» (1955), «Портрет Івана Франка» (1956), «Вічний революціонер» (1956), оформлення та ілюстрації до трилогії П. Козланюка «Юрко Крук» (1957), «Портрет Архипа Тесленка» (1958), оформлення та ілюстрації до новел В. Стефаника «Кленові листки» (1958), «Портрет І. Їжакевича» (1958), «Портрет Володимира Сосюри» (1959), кінцівка до поеми «Кавказ» (1959) тощо. Наступні 1960-ті В. Касіян багато працював як викладач КХІ та керівник Спілки художників України. Майстра приваблювала також ленінська тематика. Упродовж 1960-х він зробив десятки графічних творів, присвячених «світлому образу вождя». Такі роботи в народі називалися «годівничками», адже їх обов'язково закуповували з виставок.

У творчості видатного майстра книжкової ілюстрації та станкової графіки М. Дерегуса на межі 1940–1950-х відбулися зміни. Значною мірою комплекс художніх прийомів, образна й тематична спрямованість багатьох його робіт зазнали еволюції. Митець тяжів до постійності, узагальненості композиції, емоційний лад його книжкових ілюстрацій пов'язаний із контрастним протиставленням світла й тіні, глибокої насиченості штриха та світлих, майже не заштрихованих плям. Таке композиційно-пластичне вираження характерне для ілюстрацій до повістей М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (1947), О. Іваненко «Тарасові шляхи» (1949), драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» (1949), видання циклу «Українські народні думи» (1951), роману Н. Рибака «Переяславська Рада» (1953). Середина та друга половина 1950-х характеризуються звертанням М. Дерегуса до образів, насичених епічно-філософським змістом. Пластика малюнків цієї доби позначена точною та гострою лінією, виразною деталізацією форм. Часом художник майстерно доводить розвиток драматичної лінії, колізій сюжету до трагічного психологічного стану. Разом із тим застосовані ним технічні прийоми тісно пов'язані з авторським індивідуальним баченням ілюстрованого твору, вони різнобічні та доцільні. Це допомагало митцеві створити цикл історично достовірних, життєво переконливих ілюстрацій до роману Л. Толстого «Війна і мир» (1953), повістей Т. Шевченка «Капітанша» (1956), «Художник» (1956), «Варнак» (1956), поеми «Наймичка» (1958), творів Марка Вовчка (1957), графічних творів «Руїни форуму»

(1956), «Площа Колона у Венеції» (1956), «Вроцлав. Сліди війни» (1957), «У Чеські Будейовиці» (1958), «Вітряк у степу» (1959). Графічні пейзажі М. Дерегуса, виконані в техніці кольорового офорта, позначені багатством м'яких півтонів і переходів, своєрідним ритмом зіставлення окремих деталей, мотивів. Як зазначає мистецтвознавець І. Врона в нарисі «Михайло Гордійович Дерегус»: «Разом з цим картини природи абсолютно реальні, не відступають від дійсності, передають саму її суть. Дерегус володіє даром відтворення баченого в поетичних образах. Цього він досягає невловимими, непомітними засобами зведення всієї безмежної різноманітності і багатомовності явищ до небагатьох мотивів і характерних образів емоціональної виразності»[1]. М. Дерегус протягом 1960-х безроздільно керував Спілкою художників України та диктував митцям своє бачення розвитку мистецтва. Залишаючись напрочуд сильним художником, він не допустив присутності авангардних рухів у колі спілчанських відносин, а в аспірантурі КДХІ, де викладав малюнок, навпаки, дозволив працівнику державної безпеки працювати безпосередньо в колективі Спілки художників.

Митцем широкого творчого діапазону, визначним майстром графіки в досліджуваний період була художниця О. Кульчицька. Вже в першій половині XX ст. вона посіла одне з чільних місць в авангарді представників різних європейських шкіл, які плідно працювали в техніці ліногравюри, офорта, дереворізу. Про зміну творчої манери О. Кульчицької на межі 1940–1950-х свідчать роботи, присвячені мальовничій природі Карпат, побуту та історії Гуцульщини, пам'ятникам західноукраїнської архітектури. Гравюри, позначені новим соціальним змістом, де зрілість майстра стала своєрідним об'єктивним фактором, що допомагав уважно вдивлятися й аналізувати нову добу в житті Західної України. Сюди слід віднести цикли: «Культурне життя Львова» (1947), «Господарське життя Львова» (1947), «Гуцульщина при праці» (1947), «Краса рідної землі» (1948). Зазначимо, що в офортах цієї доби, на відміну від дереворізу й ліногравюри, художниця прагнула до поєднання стриманої лаконічної мови з м'яким штриховим малюнком, ясними тонами й тонким моделюванням світлотіньових співвідношень: «Літо в горах»



Д. Шостак. НАОМА. 1950–1951

(1947), «Прачки» (1947), «Хата під Львовом» (1947), «При криниці» (1947), а також із циклу міських краєвидів до 700-річчя Львова (1956). Від початку до середини 1950-х О. Кульчицька значно розширила технічні прийоми в галузі ліногравюри. Вона оперувала більш інтенсивними



А. Вігеріна. ЛНАМ. Перша половина 1950-х

[1] Врона І. Михайло Гордійович Дерегус : нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 77 с.



О. Данченко. НАОМА. 1952–1953



К. Лискова. НАОМА. 1952–1953

барвами, по-новому застосовувала елементи народно-декоративного мистецтва й вживала різні фактури, змінювала характер штрихування. Різноманітністю та монолітною побудовою образу відзначаються лінограверюри з циклу «Багатство рідної землі» (1950): «Поля в літі», «Збирають буряки», «Вівчарство», «Бджільництво», «Лісоруби», «Повернення з армії». Художниці властиве тонке відчуття стилю, водночас вона сміливо використовувала різноманітні, нечасто вживані технічні прийоми. На думку І. Сенів, «…окремі гравюри Кульчицька доповнює аквареллю, найчастіше розпорошуючи фарбу крізь сітку. Цю техніку вона вживала ще під час навчання у Відні, малюючи різнокольоровими фарбами по чорному папері. Одну з композицій циклу "Краса рідної землі" ("Зима") вона виконала саме таким способом. Без жодного мазка пензлем художниця створює цікавий зимовий пейзаж. При вживанні більших площин гравюри розпорошування фарби добре передає легкі кольорові тіні на білому снігу. Але найбільш вдалі ті композиції, в яких поряд з розпорошенням фарби художниця вживала акварельний мазок ("Осінь")»[1].

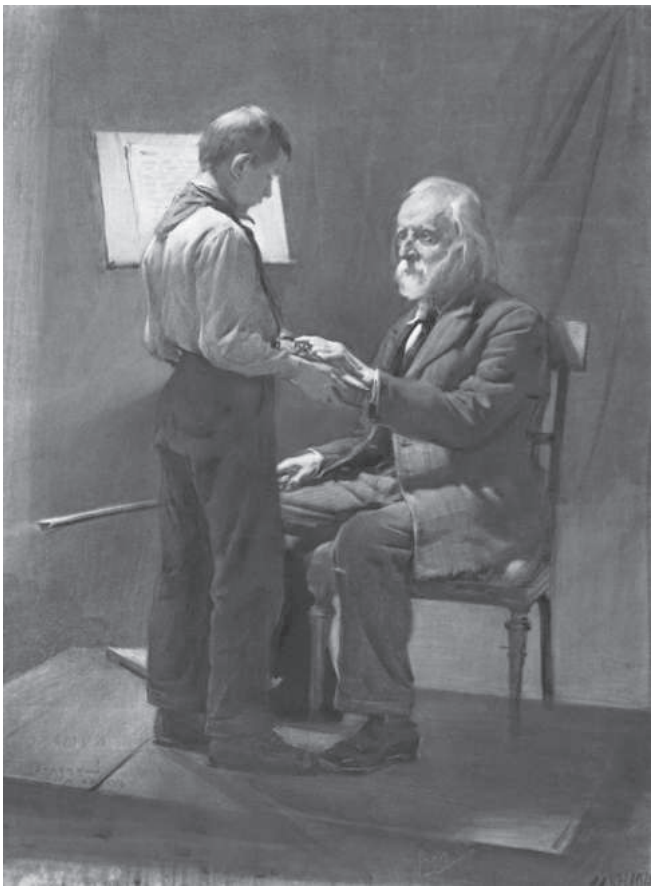
Серед надбань західноукраїнської школи графіки помітне місце займав творчий доробок С. Гебус-Баранецької, чиї дереворити ще в передвоєнні часи часто експонували на виставках у Львові (1934, 1935, 1940), Відні (виставка жіночих графічних робіт, 1937), Парижі (Міжнародна виставка екслібриса, 1935). Чималий доробок художниці 1930-х років у галузі малих графічних форм (екслібриси, поздоровні листівки) не знайшов свого творчого продовження в післявоєнний час, натомість художниця створила (1947–1949) серію багатофігурних композицій. У цих роботах С. Гебус-Баранецька продовжила свої пошуки в жанрі дереворитy, де досягла сильних світлотіньових ефектів, прагнучи надати багатство тонових переходів від найтемнішого до найсвітлішого. Серед активних компонентів, що створювали зоровий образ, чільне місце посідають тексти та мотиви народно-декоративного мистецтва. Високою технікою виконання позначені дереворити «Жнива» (1947), «Косовиця сіна» (1947), «Токар» (1948), «Дресирувальник» (1949), «Портрет М. Гоголя» (1952), «Косовські гончарі» (1956), «Хата-музей М. Черемшини» (1957), «Гуцул-скрипаль» (1958). У другій половині 1950-х С. Гебус-

[1] Сенів І. В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ : Вид-во АН Укр. РСР, 1961. С. 35.

Баранецька знову почала активно працювати в галузі екслібриса. Художниця наповнила цей різновид графічної мініатюри своєрідною тематикою, ввела різноманітні емблеми, символи, портрети, краєвиди, історичні атрибути й сюжети. Багато екслібрисів побудовано на основі рослинних мотивів, гончарних розписів. Висловлюючи свою думку стосовно робіт мисткині, А. В'юник підкреслив: «Трапляється, що предмети народних виробів Гебус-Баранецька вводить як декоративний елемент – зокрема в композиції, побудованій на інших мотивах, – екслібриси Н. Свєнцицького, А. Туринської, Л. Гумецької, І. Лежогубської, Я. Чайки, М. Батога, де основними компонентами є книги. Іноді книжкові знаки компонуються на фрагментах орнаментальних чи сюжетних розписів тієї ж народної кераміки, святкових писанок. Екслібриси А. Давидович – рослинний орнамент з птахом, взятий з розпису керамічного виробу; Ю. Лащука – фрагмент з розпису тарілки; Л. Вітрук – розписи куманця і глечика…»[1]. На початку 1960-х (період так званої «відлиги») Гебус-Баранецька розпочала роботу над триптихом «Художня самодіяльність гуцулів». Робота була схвально зустріта на українських виставках та на всесоюзній виставці, що проходила під час Декади українського мистецтва та літератури в Москві 1960-го року. Наступні твори мисткині – гравюри «Пори року. Колгоспниці», попри цілком радянську назву, є самостійними та передають важку жіночу працю в невільному колгоспному середовищі. Аркуші називаються «Літо», «Осінь», «Весна», «Зима». Тогочасна мистецька критика, зрозуміло, побачила прихований художницею підтекст, але критикувати не наважилася. До 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка в Києві й Москві було організовано потужні мистецькі заходи. На художні виставки потрапили одразу вісім робіт Гебус-Баранецької, зроблених за мотивами творчості Кобзаря. Розуміючи нечесність навколишньої дійсності, Стефанія Гебус-Баранецька наче сперечалася у своїй творчості з владою. Вона виконала серію листівок на народну тематику, де застосувала національний прийом розфарбування графічного відтиску, який використовували під час виготовлення ікон. Покупцеві в художніх салонах ці роботи дуже подобалися, а от критика вбачала



О. Міщенко. НАОМА. 1950–1951



В. Зарецький. НАОМА. 1950–1951

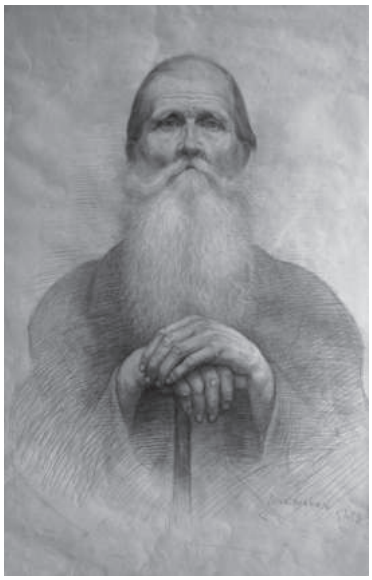
[1] В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. 55 с.



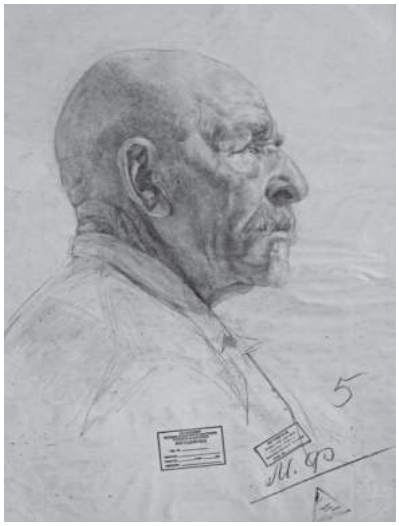
С. Бондаренко. ЛДХУ. 1956



М. Гладкий. ЛНАМ. 1952



Максієнко. ЛНАМ. 1957–1958



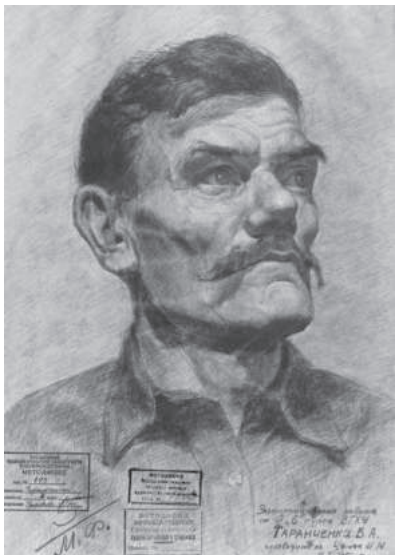
А. Меркулов. ЛДХУ. 1958



В. Орлов. ЛДХУ. 1956



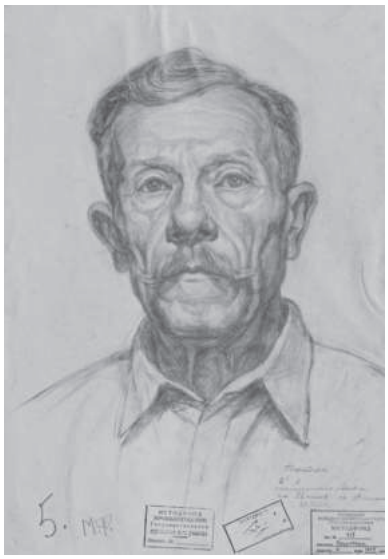
В. Кривоносов. ЛДХУ. 1955



В. Таранченко. ЛДХУ. 1956



А. Максимов. ЛДХУ. 1955



Р. Погостюк. ЛДХУ. 1955



М. Попов. ЛДХУ. 1949



Н. Уманець. ЛДХУ. 1950



М. Попов. ЛДХУ. 1949

«незавершеність образів і поспіх у виконанні»[1]. Зрозуміло, що така оцінка була вкрай брехливою. Творчість майстрині була вишуканою, інтелектуальною та професійною. Художниця стала зразком митця, який намагався чинити прихований опір владі.

Формування творчих рис і мистецької особистості західноукраїнського графіка Л. Левицького відбувалося в 1930-ті під значним впливом традицій, що склалися в Краківській академії мистецтв. У стінах цього мистецького закладу його учителями були Я. Войнарський, В. Яроцький, С. Сіхульський. Під час навчання в академії він створив серію карикатур-репортажів: «Боротьба робітників з поліцією в Кракові», «На фабриці», «Страйк», «Тюрма» та ін. Це зумовило соціальну спрямованість і публіцистичну загостреність його графічних творів і в 1940–1950 рр. Тематика графіки Л. Левицького цієї доби переважно присвячена минулому Західної України: життю та праці селян і робітників, побуту. У роботах здебільшого відтворені епізоди, свідком яких був художник. Назви циклів мають саме такий автобіографічний характер: «З оповідань мого батька» (1946–1947), «З моїх спогадів» (1947). Роки перебування в лавах Червоної армії відображені в циклах: «Солдатська бувальщина» (1948), «Нескорена земля» (1948). Початок 1950-х років знаменний тим, що Л. Левицький долучився до роботи над книжковими ілюстраціями. 1950 року з'явилися малюнки до оповідань І. Франка та роману С. Тудора «День отця Сойки», а згодом до роману П. Козланюка «Юрко Крук» (1952), роману І. Ольбрахта «Микола Шугай – розбійник» (1952), поеми О. Гавриленка «Львів» (1953). Мова графічних робіт і побудова загальної композиції в Л. Левицького в цю добу були передусім скеровані на якомога стислішу й конкретну характеристику персонажів та подачу найбільш значущих ознак дії сюжету малюнка. Художник досяг реалістичності в розкритті теми та ідеї ілюстрованого твору завдяки загостреному, майже символічно небагатомовному, часом грубувато лапідарному малюнку, як, наприклад, у лінограюрах «За спільною мискою», «Професійні жебраки», «Ще одна дитина» та «Тяжкий сон» (із циклу «З оповідань мого батька»). Окремі деталі та фрагменти композиційного рішення гравюр другої половини 1950-х часом зазнають ще більшого емоційного навантаження, а в загальній архітектоніці малюнка відіграють значну роль. Композиція робіт стала більш розвинена, вона збагатилася не тільки тонким зіставленням планів, а й стала більш багатофігурною, що допомогло по-новому розставити акценти в побудові сюжету малюнка, сміливо застосовувати незвичні ракурси показу місця дії. Це лінограюри циклу «Демократія Уолл-стріту» (1953–1955): «Загарбники чужої землі», «Торгівля рабами-неграми», «Суд Лінча». Такі творчі принципи знайшли своє подальше продовження і в серії кольорових лінограюр «Старе й нове» (1957). Одна з них – «У світ далекий за хлібом» – побудована на кульмінаційній мізансцені прощання з від'їжджаючи-

[1] В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. С. 5.



Є. Лисик. Автопортрет. Папір, туш. 1963–1967

ми в еміграцію селянами. У нарисі Г. Якущенко «Леопольд Іванович Левицький» читаємо: «Чіткі статичні постаті селян зображені силуетом на тлі бездонного сірого небосхилу, викликаючи роздуми про людську долю, що загубилася серед широкого світу. Художник вирішив гравюри дещо по-живописному, узагальнюючи рисунок і колорит, – контрастні світлотіні градацій дає тільки на фоні темних людських постатей»[1].

Об'єктивні закони, які перед художником висуває той чи інший тип або різновид видання, пропонують створювати свою, цілком закінчену та гармонійно вивірену зорову архітектуру книги. Українські графіки наприкінці 1950-х і протягом 1960-х творчо довели можливість здійснення на практиці саме такого методу роботи над масовими виданнями. У ґрунтовній розвідці «Художник і книга» А. Шпаков пише: «Метою ілюстратора є допомога читачеві безпосередньо в живих наочних образах сприйняти і засвоїти зміст літературного твору. І в цьому випадку він має, йдучи за сюжетною лінією книги, знайти й виділити вузлові моменти і підпорядкувати їм супровідні теми й образи, знайшовши певний ритм розміщення малюнків, що не суперечив би ритму оповідання»[2].

Однією з характерних рис творчого методу українських художників графічних мистецтв у 1950-ті став синтез розповіді й показу, а широта емоційного виразу поєднувалася з конкретністю зорових образів. Прикладом стали такі роботи: «Таврія» А. Резніченка, «Перший удар» Л. Стиля, «Прапороносці» О. Гончара, «Два сини» (З. Толкачов); твори Марка Вовчка (І. Філонов); «Фата моргана» М. Коцюбинського, «Повія» П. Мирного, «Заробітчани» К. Гордієнка (М. Чепик); «Син рибалки» В. Лациса.

У другій половині 1950–1960-х поступово відновився творчий пошук у галузі шрифтової культури, розроблялися нові гарнітури, що продовжували національні традиції, закладені Г. Нарбутом, Л. Лоровським, В. Кричевським. Характерною для цього періоду, новаторською за сполукою різностильових гарнітур, але гармонійною за конструкцією стала робота В. Хоменка над книжкою О. Ільченка «Козацькому роду нема перевода» (1958). Художники прагнули такою полістилічністю розширити межі виражальних засобів ілюстрації видань, водночас вони уникали еклектичності, поверхового образного розв'язання. Як приклад – оформлення В. Фатальчуком клавіру балету М. Содильського «Лісова пісня», І. Хотінком книжки «Думи» (1959) та видання творів Ю. Словацького, А. Дев'яніним збірки «Україна сміється» (1959), А. Пономаренком видання «Зачарованої Десни» О. Довженка (1957), партитури симфонічної поеми К. Данькевича «Лілея» (1959).

Роки «відлиги» в другій половині XX століття змінили обличчя багатьох українських періодичних видань та індивідуальних графічних творів, які брали участь у республіканських та всесоюзних художніх виставках. Змінився характер ілюстрування, збагатилася тематична наповненість, відчувалася спрямованість і довіра до глядача, читача. Парадність 1940-х поступилася місцем святковості, мажорності. Це стало відчутним у творчості відомих майстрів карикатури. Малюнок О. Козюренка в «Перці»[3] був

[1] Якущенко Г. Леопольд Іванович Левицький : нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 11.

[2] Шпаков А. Художник і книга. (Українська радянська книжкова графіка: шляхи становлення і розвитку). Київ : Мистецтво, 1973. С. 31.

[3] Перець. 1957. № 22.

присвячений першому радянському штучному супутнику Землі, а малюнки Б. Александровича, З. Толкачова – відродженню нового стилю життя, безпеці дорожнього руху, громадського спокою на вулицях міст[1]. В. Гливенко вмістив у «Перці»[2] малюнок-карикатуру на тему боротьби раціоналістів-винахідників із бюрократичною системою. Боротьбі за урожай присвячено й малюнок-плакат Б. Шаповала «Зберете мене упору – я таким з'явлюсь у комору». Теми боротьби з ворогами народу, шкідниками та замаскованими диверсантами на виробництві, що нав'язувалися художникам-карикатуристам, назавжди відійшли в минуле. Ознакою часу стала посилена пропаганда ленінізму, великих завоювань Жовтневої революції. Партійна пропаганда вимагала від художників-графіків пафосності, масштабності, але саме на цьому шляху митців часто зраджувало почуття міри, оскільки багато хто з них вже дивився на ідеологічні замовлення «тверезими» очима та розцінював їх як звичайне заробітчанство.

У 50–60-х роках XX ст. розширилася тематика політичного плаката. Плакати стверджували керівну роль партії, прославляли «кращих» представників як партії, так і країни. В них лунали палкі заклики до боротьби за мир в усьому світі. Урочистою піднесеністю насичені твори В. Яланського, присвячені «вождю комуністичної партії та всього прогресивного людства» В. Леніну[3]. Сучасний аналіз такої оцінки дає можливість стверджувати, що художники, партійна ідеологія та критика свідомо й вже досить відверто налаштували та поставили на конвеєр виробництво творів на «радянську» тематику. У цей час категорично «не рекомендувалося» використовувати релігійні, зокрема християнські, та деякі національні сюжети в тематиці графічних творів. У журналі «Мистецтво» (№ 1 за 1955 рік) поза титульною сторінкою як приклад обов'язкової чергової теми було надруковано плакат талановитого графіка В. Яланського, учня В. Касіяна. Вочевидь, подібні соціальні замовлення примушували митців зраджувати свій художній смак, уподобання. У тому ж номері журналу вміщено також малюнок З. Толка-



З. Лерман. Дотик. Папір, офорт. 1965



Я. Музика. Янгол. Папір, монотипія. Дата створення невідома



Г. Гавриленко. Без назви. Папір, туш. 1960-ті

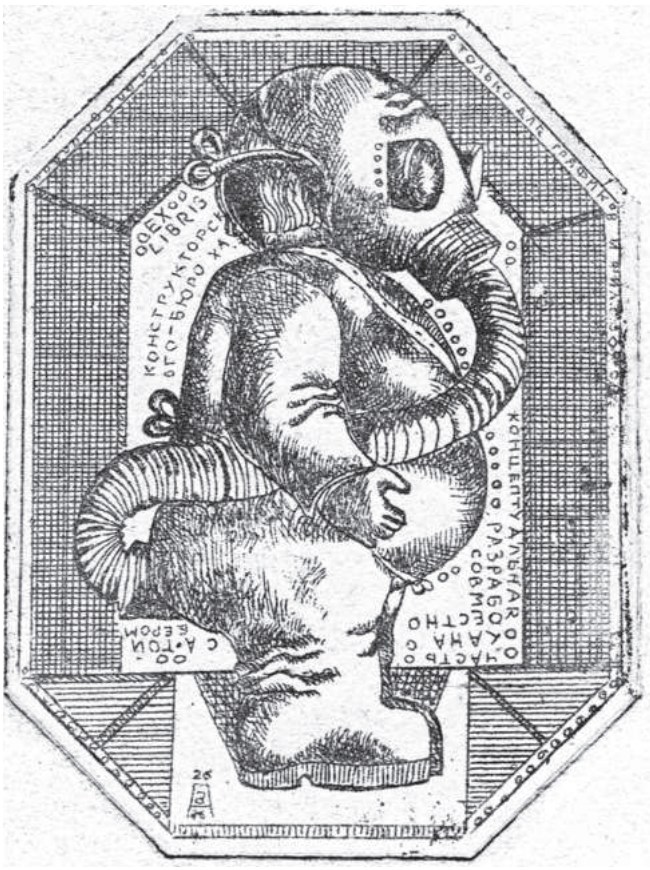
[1] Перець. 1957. № 12.

[2] Перець. 1955. № 12.

[3] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 4. Кн. 2 : Мистецтво другої половини XIX–XX ст. / АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. С. 21.



О. Петрова. Ілюстрація до роману Володимира Дрозда «Катастрофа». Папір, туш, перо.1970



О. Аксінін. Exlibris конструкторського бюро. Папір, офорт. 1976

чова, присвячений подіям революції 1905 року. Сюжетна та жанрово-стилістична особливість цього малюнка-плаката полягає в подібності до зафіксованого кадру з кінохроніки, гармонійній врівноваженості багатофігурної композиції і гострій персоніфікації окремих постатей. Вільне звернення до інших жанрів мистецтва та їхніх стилістичних рис збагачувало лексику графіки. Водночас у творчому процесі розвитку української графіки 1950–1960-х йшло інтенсивне відродження національних традицій жанру зображального мистецтва.

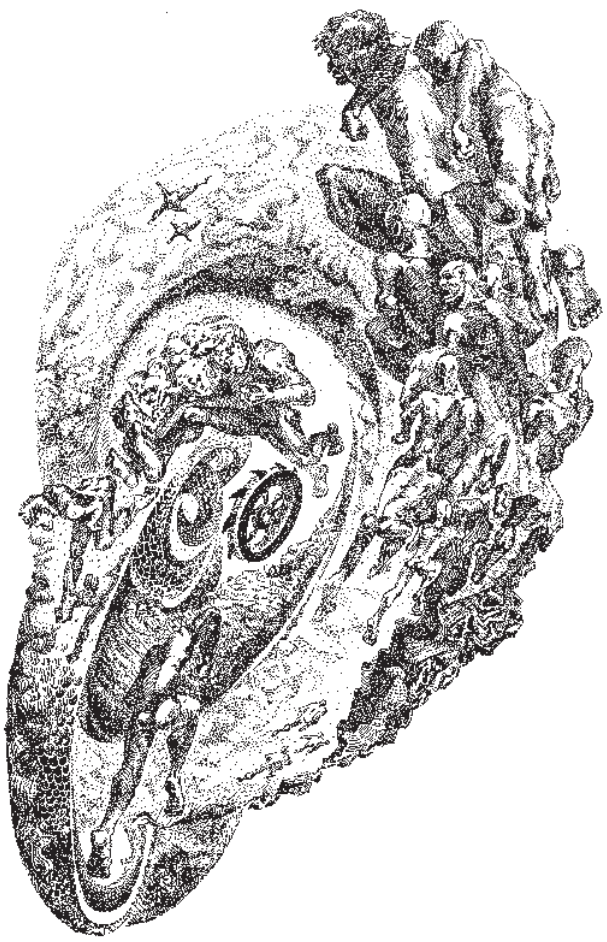
Разом з тим лексика графіки, особливо другої половини 1950-х, ставала більш експресивною, лаконічною та виразною. Українська школа графіки збагатилася доробком митців середнього та молодшого поколінь, зокрема творами С. Подерв'янського (цикл ілюстрацій 1958 року до повісті О. Герцена «Хто винен?», оформлення видань творів 1958 року О. Купріна тощо). Яскравим індивідуальним художнім почерком були позначені графічні серії О. Данченка «Люди, будьте пильні!» (1955), «Щорсівці» (1958), «Київське метро» (1969). Своєрідною пластикою та прагненням емоційності виразу відзначаються роботи Н. Лопухової до творів дитячої та юнацької літератури у видавництвах «Дитвидав» (згодом «Веселка»), «Молодь» і «Дніпро». Творчою зрілістю вирізняються плакати І. Дзюбана, книжкова графіка А. Івлева, Ф. Глущука до оповідань А. Головка.

Із запуском репресивно-контролюючої системи «управління мистецтвом» довоєнні новаторські пошуки харківських, київських, одеських, львівських, закарпатських художників засуджували за «формалізм». З режимним реформуванням мистецьких процесів природа графіки отримала деформацію, а подекуди руйнацію пластичної мови.

Єдина для мистецьких закладів вищої освіти нова художня система, що офіційно була введена Академією мистецтв СРСР, охопила й українські ЗВО. Жорстке рецензування художніх творів стало логічним продовженням вимог щодо централізації художніх процесів, їх підпорядкування та повного контролю. Проте, розвиваючи реалістичні принципи, пропонована система мала і свої позитивні наслідки, які



О. Петрова. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі. «Гора Чистилища». Пісня 1 (Чистилище). Літографія. 1974

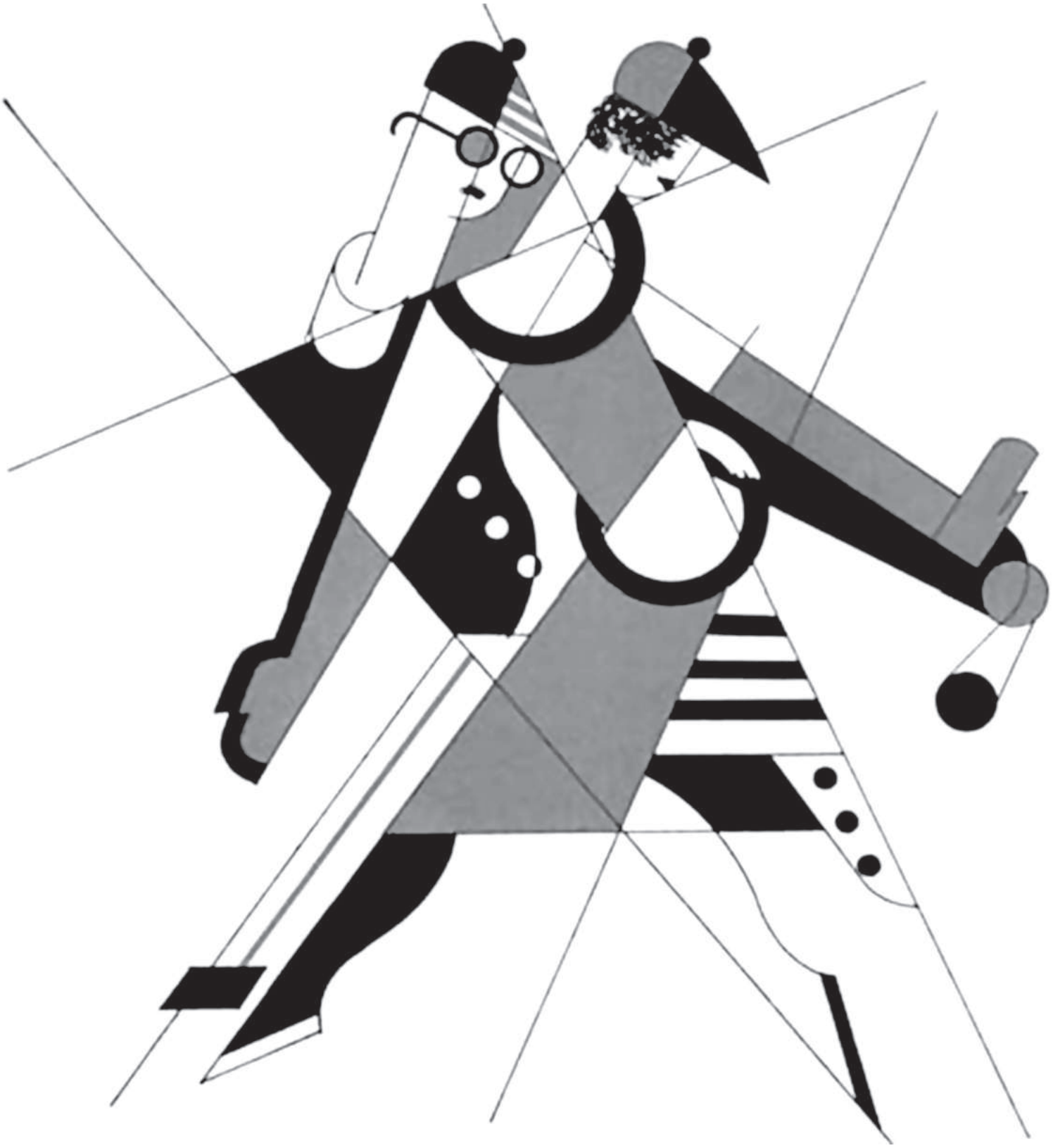


О. Петрова. Ілюстрація до «Божественної комедії» Данте Аліґ'єрі. «Нікчемні». Пісня 3 (Пекло). Літографія. 1974

виявилися в підвищенні рівня академічного рисунка, що, безумовно, було важливим кроком для розвитку майбутньої графічної школи. Політичний диктат особливо агресивно проявився в тематиці композиційних завдань графічних аркушів, де пріоритетність надавалася виключно жанровій композиції ідеологічного спрямування. Програмним завданням вищої художньої школи 1950-х стало створення образу «будівника комунізму» – рішучої, героїзованої, овіяної романтикою трудових буднів людини, де психологічність портретних характеристик допускалася лише в нормативних межах.

Наприкінці 1950-х відповідно до нових художніх завдань з'явилися обережні спроби повернення до формальних ідей та пластичних пошуків провідних майстрів-графіків початку XX ст. Однак окреслених проявів тенденція набула лише в 1960-х: момент певного відставання пояснюється насильницьким утриманням периферійного середовища.

Отже, середина і кінець 1950-х знаменні тим, що вони були сповнені мистецьких досягнень і суперечностей у художніх пошуках митців. Разом із тим вони стали плідними в загальному й творчому процесі української графіки. Сьогодні зрозуміло, що жорсткий диктат із боку влади породив контраргумент – внутрішній спротив митця, спровокував розкутість неофіційної творчості й став предтечею оновлення художньої лексики та інтенсивних пошуків у цій галузі наступного найдемократичнішого періоду минулого століття –1960-х.



ТРАНСФОРМАЦІЯ СУСПІЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ У ЗОБРАЖАЛЬНІЙ СКЛАДОВІЙ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1920–1980-х



Виїзд Хмельницького театру до колгоспу. 1932

Творчий процес у сценографії визначається не тільки сукупністю об'єктивних і суб'єктивних факторів у театральному й зображальному мистецтві, але й певними обставинами та нормами естетичного і політичного характеру кожної конкретної доби.

Це надзвичайно важливо в сценічному мистецтві, де художник працює в умовах конкретного театру, разом із представниками різних режисерських і акторських стилів, напрямків і шкіл. Слід зауважити, що існує зворотний зв'язок, коли сценограф може активно вплинути на формування творчого стилю театру, підбір репертуару тощо.

Наприкінці другої половини XIX ст. пересувні театральні трупи, де брали участь М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, ставилися нові п'єси І. Карпенка-Карого, заклали міцний фундамент традицій національного театру, але школа сценографії почала формуватися з утворенням першого стаціонарного українського театру М. Садовського в Києві. У цьому театрі вперше з'явилася посада головного художника-постановника. Театр Садовського в Києві (1907–1917) працював у приміщенні Троїцького народного дому. Вперше в Україні був створений постійний театр демократичної спрямованості, загальнодоступний, де вистави йшли українською мовою[1]. Різноманітний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. Перед художником вперше в Україні було поставлено завдання не тільки опанувати простір сцени, але й всебічно розкрити на стаціонарній сцені жанрово-стилістичні особливості театрального твору, як музичного, так і драматичного. До етапних вистав театру Садовського належать опера «Сільська честь» в оформленні В. Кричевського (1907), «Камінний господар» Лесі Українки (художник І. Бурячок) (1914).

Доба Першої світової війни, жовтневий переворот, національно-визвольна боротьба в Україні поставили театр, як і масові видовища, оформлення свят, агітпоїздів, у становище, коли зображальна режисура художника-постановника вирішувала характер соціально-політичної спрямованості вистави, акцентувала жанрово-стилістичні особливості п'єси або музичного твору.



Г. Руді. «Правда» О. Корнійчука. Постановка театру ім. І. Франка. 1937

[1] Василько В. Театру віддане життя. Київ, 1984. С. 43–71.

«Молодий театр», заснований Лесем Курбасом (1917–1919), став творчою лабораторією, де сценографія вперше у вітчизняному мистецтві розкрила нові обрії в естетиці декоративного оформлення вистави. Серед вистав, оформлених А. Петрицьким у Києві в «Молодому театрі», – «Цар Едіп» Софокла (1918), «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана (1918); М. Бойчук оформив виставу «Молодість» М. Гальбе (1917). Ці роботи художників відзначалися просторовим вирішенням, де масштабність декорацій гармонійно поєднувалася з масовим дійством акторів.



В. Касіян. Декорації до вистави «Мій друг» М. Погодіна. Червонозаводський театр. 1932

На харківських сценах починає працювати О. Хвостенко-Хвостов. Для вистави «Містерія-буф» на сцені був розбудований великий станок – сходинки зв'язували два рівні: «Рай» і «Пекло», площини в дусі супрематизму були строкато розфарбовані, а костюми – шаржовані, гостро персоніфіковані: «нечисті» персонажі – композиційно вирішені більш вільно, а «чисті» – мали характер ляльок-маріонеток[1].

1922 р. був утворений театр «Березіль». Його мистецький керівник і режисер Лесь Курбас разом з однодумцем і визначним сценографом В. Меллером створили ряд новаторських і принципових за своєю естетичною позицією вистав[2]. Методи просторового вирішення спектаклів у театрі «Березіль» своєю концепцією образної структури сценографії увійшли в історію світового театрального мистецтва доби конструктивізму. П'єси «Газ» Г. Кайзера (1923), «Джиммі Хіггінс» за Е. Сінклером (1923), «Машиноборці» Е. Толлера були втілені в «Березолі» як віддзеркалення нових ідей, що виникли в театрі в добу конструктивізму, та прагнення до максимально узагальненого ритмопластичного показу нової епохи. Індустріальна техніка, нові принципи дизайну, гострий динамізм, експресивна мова зображальної структури декорацій були також своєрідним естетичним маніфестом «Березоля». Відмова від побутової достовірності, відсутність живописно-декоративних елементів у виставі «Газ» були логічним продовженням конструктивних пошуків В. Меллера: система металевих ферм, на задньому плані – східці, майданчики, стіна сцени оголена, на



В. Меллер. «Макбет» В. Шекспіра. Театр «Березіль». 1924

[1] Олександр Хвостов-Хвостенко: сценограф, живописець, графік / авт. ст. та упоряд. Д. Горбачов. Київ, 1987. С. 14–15.

[2] Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ, 1975. С. 45–48.



Фронтова бригада Театру ім. М. Заньковецької
на Прибалтійському фронті. 1944

ній напис – «ГАЗ». Отже, максимальне використання планшета сцени з метою вивільнення простору для масових сцен було не самоціллю, а прагненням загострити ту символіку, що становила завдання режисерського задуму, розкрити ідею трагізму загибелі робітників газового заводу. Художник-сценограф у своїй праці наближався до інженера-конструктора, який повинен враховувати динаміку театральної дії в просторі. Під час розробки проєкту сценічних конструкцій до вистави «Машиноборці» В. Меллер звернувся до авіаконструктора Калініна, оскільки центральною установкою був рухомий агрегат, подібний до гігантського пропелера. Новаторська творча робота на сцені «Березоля» стала відомою далеко за межами України. 1925 р. на Міжнародній виставці декоративного мистецтва в Парижі В. Меллер був нагороджений золотою медаллю за макет до вистави «Секретар профспілки»[1].

Друга половина 1920-х рр. і початок 1930-х характерні тим, що театр стає все більш політично заангажованим. Зростає догматизація духовного життя, провокації ідеологічних зіткнень, ворожнеча полеміки між ВУСППом і ВАПЛІТе, плужанами і гартівцями, С. Пилипенком та М. Хвильовим, який просвітянству протиставляв рух української культури до світового рівня[2].

У «Березолі» як антитеза уніфікуючим партійним настановам з'являються вистави «Жакерія» П. Меріме (художник В. Шкляїв, 1925), «Король бавиться» В. Гюго (художник В. Шкляїв, 1927), «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (художник В. Меллер, 1926), «Змова Фієста в Генуї» (художник Н. Шифрін, 1928), «97» М. Куліша (В. Меллер, 1930), «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (В. Меллер, 1932). Зоровий образ цих вистав був насичений високим поетичним змістом, емоційністю та психологічною пристрастю, яскравими художніми прийомами[3]. В європейському, зокрема в російському, театрах кінця 1920-го – початку 1930-х зберігалося творче змагання між сценографами двох напрямків. Перший, де головними були показ динаміки дії, активне прилучення глядача до дії, розвиток пластичного образу зі збереженням ілюзії функціональності речей, був характерний для театру Вс. Меєргольда. Наприклад, у виставі «Мандат» були широко використані як основні конструкції концентричні кола, що рухалися майже в глядацький зал, а згодом вивозили в глиб сцени персонажів разом із бутафорськими речами. Другий творчий метод презентував московський Камерний театр В. Таїрова, де працювали, наприклад, О. Екстер (оформлення «Ромео і Джульєтти» Шекспіра, 1921), О. Весніна – (оформлення «Федри», 1923). В Камерному театрі сценографи створювали зоровий образ, насичений пластичними ідеями сучасного живопису, архітектури, дизайну, та водночас вони прагнули відійти від функціоналізму, здійснити оформлення, що несе в собі власний образ.

В українському театрі можна було спостерігати синтез цих двох напрямів, все рельєфніше сценографія в постановному процесі набирала значення зображальної режисури, що вирішувала стратегічні напрямки стилістики та розвитку дії спектаклю.

Такий самий стиль і підхід до інтерпретації п'єси був і у виставах, оформлених В. Меллером в «Березолі»: «Народний Малахій» і «Мина Мазайло» (1929) М. Куліша, «Диктатура» (1930) І. Ми-

[1] Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ, 1975. С. 20.

[2] Роготченко О. Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму. *Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв*. Львів, 2005. С. 143–156.

[3] Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ, 1993. С. 61.

китенка, «Загибель ескадри» (1933) і «Правда» (1937) О. Корнійчука. Інтеграція живописно-ілюзорних і декоративно-умовних методів оформлення, традицій старого і нового українського театру з його барвистим і лаконічним живописом, конструктивною за логікою побудови (вертеп, шкільний театр бурсаків, постановки «трагікомедій» у часи Києво-Могилянської академії) простежується в цих і багатьох інших сценографічних роботах кінця 1920-го – середини 1930-х[1].



В. Борисовець. Вистава «Дніпрові зорі». 1951

Прогресивні діячі українського театру та зображального мистецтва, які працювали на його сценах, створили на рубежі 1920–1930-х унікальний мистецький комплекс формально-технічних, ідейно-тематичних й образно-художніх прийомів, що віщували подальший розвиток сценографії. Театр у цей період підійшов до межі, яка робила його в радянському суспільстві надкласовим явищем, непідконтрольним у своїх творчих пошуках. Мистецький розквіт його лякав кремлівських ідеологів можливістю своєї «автокефальності» від політики щодо контролю над національними культурами. Ідеологічна нетерпимість, насаджування образу ворога знаменували собою початок нищення української інтелігенції. Симптоматично, що суд над інспірованою «Спілкою визволення України» 1930 р. проходив на сцені Харківського столичного оперного театру. Сценічне мистецтво стає все більше залежним від ідеологічних структур держави як одне із важливих і пріоритетних мистецтв, що активно впливають на формування соціальної свідомості. Все більшає очевидних провокацій на розкол між різними прошарками української інтелігенції, гуманістична суть мистецтва затушовується марксо-ленінськими догмами. Надання переваги класовому над загальнолюдським простежувалося в багатьох вказівках вождя, як, наприклад, у листі Й. Сталіна від 21.04.1926 до Генерального секретаря ЦК КП(б)У: «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У». Кількість таких циркулярів зростала, як і добровільних «дозорців» на місцях. «Нове мистецтво» 1931 р. (№ 35, с. 4) вміщує статтю І. Врони «Проти буржуазно-академічного театрознавства», де професору П. Руліну (згодом репресованому) закидається безліч ідеологічних і методологічних помилок: «…характер і метод дослідження й опрацювання тематики є суто описовий, літописно-спостерігальний, буржуазно-об'єктивістський… Далі, що особливо важливо, – вражає відсутність класового трактування мистецьких явищ…»

Ф. Нірод у польському театрі створив перші талановиті роботи на ниві сценографії: «Справа громадська» Т. Ясенського (1930), «Вільгельм Телль» Ф. Шиллера (1930), «Вулиця радості» (1931), «Рабан» В. Вандурського (1932), «Єще панська не згинела» О. Скибневського (1933). Вже в першій своїй роботі «Справа громадська» художник продемонстрував майстерне володіння формоутворюючими засобами декораційного мистецтва, вміння загострити пластичний образ вистави. Вже в той час, коли конструктивізм у більшості театрів був загальноприйнятою нормою, митець шукав нові художні прийоми[2].

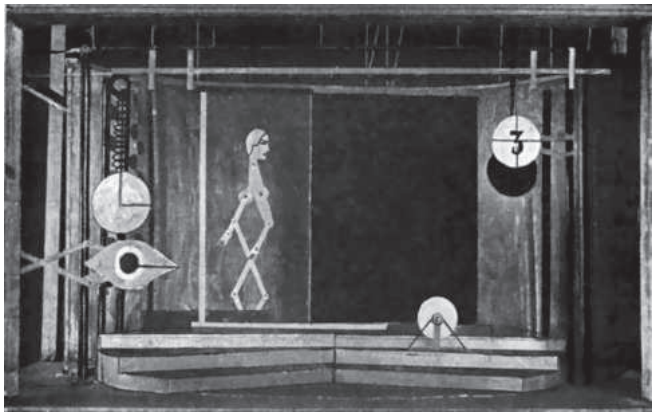
Під час роботи в польському театрі Ф. Нірод часто бував у Москві – найбільший інтерес у нього викликав Камерний театр під керівництвом О. Таїрова, роботи молодого сценографа В. Рин-

[1] Френкель М. А. Современная сценография. Київ, 1980. С. 18.

[2] Панфілова М. Федір Нірод. Київ, 1969. С. 8.



А. Петрицький. Комедія «Гендлярі славою». 1925. Харків



А. Петрицький. Декорації до опери «Турандот», Харків. 1928

діна на його сцені. Одним зі значних творчих досягнень Камерного театру початку 1930-х була постановка «Патетичної сонати» М. Куліша, де вперше розкрився талант В. Риндіна як майстра зображальної режисури. «"Патетическая соната" разыгрывается в социальных этажах дома, представленного на сцене как раскрытый рояль с высоко поднятой крышкой. Ветры революции врываются туда, пробегают по клавишам, пролетев от мансарды поэта до рабочего подвала, от буржуазного бельэтажа до каморки швейки…»[1]. Ф. Нірод уважно вивчав принципи просторових вирішень вистав у Камерному театрі, водночас розробляючи свою власну концепцію зорового образу.

Репресій польський театр у Києві зазнав майже водночас з іншими театрами, зокрема «Березолем». Ф. Нірод після закриття польського театру був запрошений до Запорізького українського драматичного театру ім. М. Заньковецької. У 1930-ті Ф. Нірод у цьому театрі створив низку яскравих робіт: «Пісня про Свічку» І. Кочерги, «Васса Железнова» М. Горького, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Отелло» В. Шекспіра.

У театрах на межі 1920–1930-х зароджувалася доба авангардних пошуків. Початок 1930-х ознаменувався зверненням майстрів сценографії до світу реальних, об'єктивно наявних речей, живопис у театрі посідав більш значне місце, водночас художники намагалися в структурах сценічного оформлення зберегти конструктивний, образно-узагальнений і високопоетичний принципи вирішення вистави. На Харківській оперній сцені продовжували свою плідну творчу працю А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, на Київській – І. Курочка-Армашевський (учень В. Мелера). На початок 1930-х внесок А. Петрицького в авангардну європейську сценографію був досить вагомим: оформлення вистав «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1925, режисер М. Боголюбов), «Вільгельм Телль» Дж. Россіні (1927, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1927, режисер Г. Юра), «Турандот» Дж. Пуччіні (1928, режисер Луї Лабер), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1930, режисер М. Фореггер), «Золота доба» Д. Шостаковича (1930, балетмейстер Є. Вігільов); в драматичному театрі ім. І. Франка – «Вій» Остапа Вишні за М. Гоголем (1925, режисер Г. Юра) і «Кадри» І. Микитенка (1930, режисер М. Терещенко).

Вистава «Кадри» була поставлена в Одеському театрі Революції. Лаконічний, майже аскетичний за формальними прийомами зоровий образ був розбудований художником як показ нового радянського способу життя. Бутафорія, побутові ознаки – майже відсутні, мотиви сучасної архітектури (тобто новобудов 1930-х), їх показ на сцені був підсилений світловими ефектами. У темряві сцени вмикалась ілюмінація зі словами «Маркс», «Ленін». Містеріальна умовність у показі нового псевдособорного «соціалістичного» ладу життя поступово входила до обов'язкової програми в оформленні вистав сучасних радянських драматургів. Соціалістичний реалізм як містико-догматична теорія повинен був робити з художників різних національних шкіл слухняних «зомбі», придушувати їх національну свідомість.

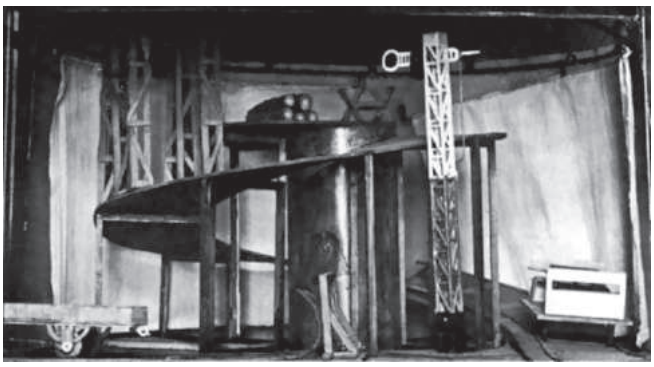
Один з адептів великодержавницького та ура-пролетарського радянського мистецтва московський критик М. Михайлов з інквізиторською методикою та ритуальністю досліджував буржуазні, націоналістичні та релігійні відхилення від засад комуністичної ідеології. З-за кожного рядка його писань виглядала сумнозвісна 58 стаття.

[1] Юзовский Ю. «Патетическая соната». Лит. газ. 1932. 4 янв.

«Прежде всего мы имеем достаточное количество фактов, говорящих об активизации буржуазно-мещанских тенденций в области живописи. Возрастания "аполитичной" тематики, стремление сгладить или совсем вытравить в своих произведениях классовую борьбу, сопротивление коренной перестройке изопрактики – вот основные признаки буржуазных тенденций»[1].

Суміш фальшивої патетики з неприхованою ненавистю до українського мистецтва можна побачити й на інших сторінках видання. «Работа украинских монументалистов началась еще в первые годы революции, когда организовывалась школа Бойчука (так называемые "бойчукисты"). Бойчукисты, ориентируясь на "селянскую Украину", восприняли византийские традиции с их схематическим догматизмом и условностью, отвечавшим задачам художественной интерпретации религиозно-мистических представлений. Все это наложило сильный отпечаток на работы бойчукистов, в которых под видом ориентации на крестьянство "вообще" насаждались образы религиозного искусства»[2]. Українські художники театру відчували на собі тягар звинувачень у симпатіях до «бойчукізму» понад п'ятдесят років. Одним із найстрашніших гріхів для сценографа була поява мотивів або виражальних засобів з арсеналу М. Бойчука та його школи. Голодомор 1933-го продемонстрував найбільш неслухняним силу влади та можливість подальших жорстоких тортур над народами велетенської держави. Залежність театру (а також і художників) від державної ідеології вплинула на творчий шлях багатьох митців, однак у цілому не могла знищити демократичний і прогресивний характер українського мистецтва, зокрема театру, – між державною ідеологією та митцями точилася невідома широкому загалу «катакомбна» війна. Провідні режисери та художники уникали у своїй роботі замовної помпезності, пишноти, фальші, вульгарного несмаку та дилетантизму. Класичний оперно-балетний і драматичний репертуар залишався тим фундаментом, на якому будувалася робота театру.

Характерною рисою декораційних робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х став перехід від лінійно-графічної основи в сценічному оформленні до живописного принципу, збагаченого об'ємно-просторовими архітектурними та декоративними деталями. Особливо це позначилося в оформленні 1931 р. опери Б. Лятошинського «Беркути» на сюжет повісті І. Франка «Захар Беркут»: «Зображуючи тухольське село, Хвостенко-Хвостов використовує елементи дерев'яної прикарпатської архітектури – багатоярусні будівлі з високими схилами дахів. Стримані контури дерев'яної архітектури, світло-біле з червоною оздобою вбрання тухольців художник протиставляв оздобленню татарських наметів, екзотичній барвистості одягу в сценах ворожого табору»[3]. Постановка опер «Фауст» Ш. Гуно (режисер М. Фореггер, 1931–1932 рр.) і «Лоенгрін» Р. Вагнера була початком цього процесу. У «Лоенгріні» та «Фаусті» О. Хвостенко-Хвостов повернувся до класичних законів перспективи в побудові декорацій, художник мислив уже не конструктивно-дизайнерськими категоріями – живопис оформлення був колористично тонко нюансовий (слід віддати належне коровінській школі, вихованцем якої був Хвостенко-Хвостов). Засобами тонального живопису сценограф утворював ілюзію простору, створював образ вистави і, головне, був споріднений із характером музики. Карнавальності та гротеску художник віддав данину в розробці костюмів для жебраків, Мефістофеля, Зібеля, фантастичних персонажів із «Вальпургієвої ночі». В оформленні «Лоенгріна» домінувала сірувато-блакитна гама, а також сріблясто-металеві деталі. Перлистий тон костюма головної героїні опери Ельзи та червоні, коричневі тони інших костюмів відповідали романтично-патетичним акордам складної партитури Р. Вагнера. Пошуки гармонії та цілісності в передачі всього образно-тематичного комплексу сценічного твору втіли-

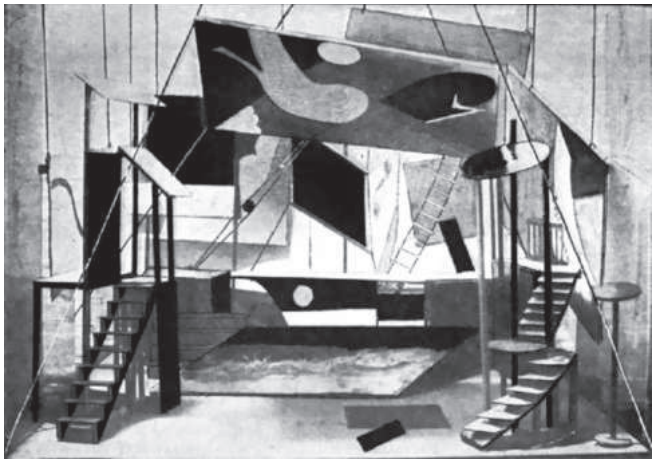


А. Петрицький. Макет установки до вистави «Комсомольці» Л. Первомайського. Театр ім. І. Франка. 1930

[1] Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. М. ; Л. : ОГИЗ-Изогиз, 1932. С. 30.

[2] Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. М. ; Л. : ОГИЗ-Изогиз, 1932. С. 39.

[3] Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962. С. 19.



А. Петрицький. Балет «Корсар». 1925.
Харків

лися в таких роботах: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1936, режисер В. Мандій); «Продана наречена» Б. Сметани (1937, Київ, режисер В. Мандій); «Щорс» Б. Лятошинського (1938, Київ, режисер Й. Лапицький)[1].

Під час роботи над «Проданою нареченою» в Київському оперному театрі постановники були відряджені до Чехії, де художник зробив серію етюдів і замальовок у чеських селах, вивчав побут, народні костюми. Сценографу в декораціях вдалося передати легку комедійність, мажорний настрій твору Б. Сметани. Контури декорацій були легкі та кантиленні, співучі; були відсутні різкі кольорові контрасти, панували сонячні відтінки жовтих тонів. Етнографічна обґрунтованість, документальний, але не описовий історизм, глибоке проникнення в характер музики принесли цій роботі успіх. Високу оцінку надали виставі громадські діячі Чехії (серед них – Зденек Неєдли), що приїхали на прем'єру до Києва. «Продана наречена», як і «Запорожець за Дунаєм», – одна з найкращих робіт О. Хвостенка-Хвостова 1930-х. Макет, створений сценографом до постановки «Запорожця за Дунаєм», був удостоєний 1937 р. срібної медалі на Міжнародній виставці «Мистецтво і техніка в сучасному житті» у Парижі. Учень О. Хвостенка-Хвостова – визначний майстер театрального живопису А. Волненко розпочав свій творчий шлях на сцені Харківської столичної опери в середині 1920-х. (Він виїхав 1935 р. з Харкова і працював у Московському обласному театрі, а з 1951-го – до кінця життя працював у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка.) Серед оформлених ним вистав, що посіли значне місце в українському театральному декораційному мистецтві кінця 1920-х і першої половини 1930-х, – «Наталка Полтавка» І. Котляревського (1929, Харківський народний театр), «Вій» М. Старицького (1929, там само), в Столичній опері – балети Б. Яновського «Ферендж і» (1930), Л. Мінкуса «Дон Кіхот» (1931), опери «Борис Годунов» М. Мусоргського (1932), «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (1933) і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1934). Талант А. Волненка як сценографа-інтерпретатора національної класики позначився вже в роботі над «Наталкою Полтавкою» (сезон 1929–1930). Він створив живописно-декораційний еквівалент поетичної народної драми І. Котляревського[2]. Зоровій партитурі цієї вистави була властива ніжна та чиста гармонія жовтих і зелених барв. Своєрідність полтавського села з його побутом була передана старанно відібраними деталями та фрагментами краєвиду: невеликий ріденький тин, на ньому – великий дозрілий гарбуз (символ невдалого сватання Возного до Наталки), колодязь із журавлем, приземкуваті хатинки, тополі та степовий шлях губилися вдалині (художник застосував ефект повітряної перспективи), вальори зближених тонів. Такий самий принцип побудови Волненком сценічного пейзажу можна було побачити і у виставі «Євгеній Онєгін» (1933) – сцена дуелі; «Запорожець за Дунаєм» (1934) – хата Карася на березі Дунаю.

«Перша постановка "Бориса Годунова" режисером М. Фореггером та художником А. Волненком на кону Харківської опери стала в історії радянської сценографії прикладом зрілого вирішення, талановитого і глибокого реалістичного проникнення у світ музичної драми.

У роботі над "Борисом Годуновим" за історичною трагедією О. Пушкіна та партитурою М. Мусоргського А. Волненко не зайняв сторонньої позиції художника-ілюстратора. Талант його майстерно поєднав поезію лібрето і новаторство музики, надавши їм нового сценічного життя.

У сценографії "Бориса Годунова" домінував живописно-об'ємний принцип вирішення декорацій…»[3]. Отже, Волненко віддавав перевагу тональному живопису декорацій вже на початку 1930-х рр., майстерно сполучав його з лінійно-графічною основою композиції. В зрілі роки під

[1] Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ, 1962. С. 28–29.

[2] Габелко В. Т. Анатолій Волненко. Київ, 1983. С. 13.

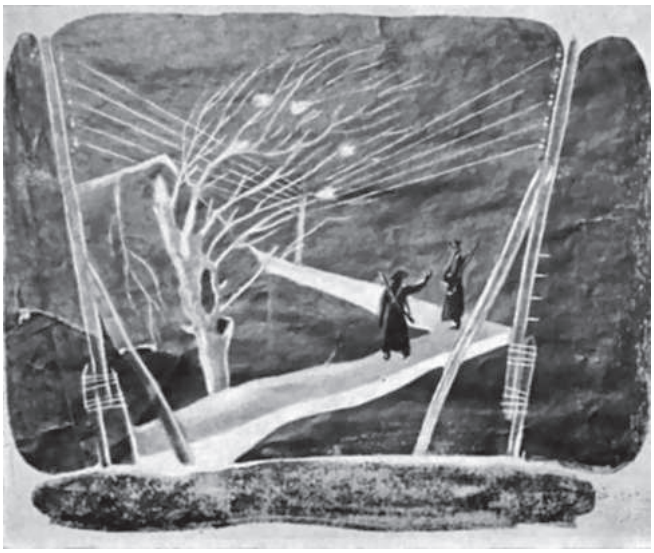
[3] Габелко В. Т. Анатолій Волненко. Київ, 1983. С. 26–27.

час праці в Київському оперному театрі він творчо розвинув ці принципи, став неперевершеним майстром сценічного пейзажу.

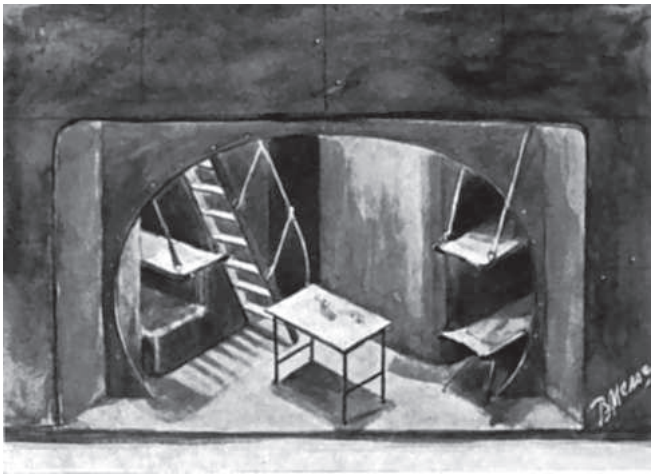
На терені харківського Червонозаводського українського драматичного театру, який був заснований 1927 р. (за активної участі М. Скрипника, Остапа Вишні, П. Тичини) головним режисером і мистецьким керівником В. Васильком, – була створена творча лабораторія, що приділяла також велику увагу роботі з художниками-декораторами. Цікавим прикладом став факт, що до оформлення вистави Ф. Вольфа «Катарські матроси» було залучено увесь четвертий курс студентів Харківського художнього інституту, з них Є. Коваленко і В. Кривошеїна продовжили працю в театрі, 1936 р. вони оформили виставу «Васса Железнова» (режисер В. Василько). Названі молоді майстри сценографії згодом виїхали з України, працювали в театрах Москви. Художник Б. Косарев у цьому театрі створив низку етапних вистав: «Марко в пеклі» І. Кочерги (сезон 1928–1929) і «Комсомольці» Л. Первомайського (сезон 1929–1930, режисер В. Василько). «Марко в пеклі» Б. Косарев інтерпретував як феєричну виставу, де гротеск і сатира були підпорядковані фантасмагоричному, ірреальному показу місця та обставин дії. Вже в макеті до вистави художник зробив своєрідний анатомічний показ місця дії, у розрізі інтер'єр приміщення станції, декорації мали водночас площинно-силуетний характер, а темне тло підкреслювало хворобливий сон-марення Марка. Лаконізм і гіперболізація окремих речей (самовар, годинник) у цьому сценічному інтер'єрі доповнювалися химерними, казковими костюмами, яскравими декоративними площинами декорацій.

Дійсність і фантасмагорія поєднані в оформленні вистави «Марко в пеклі» у феєричне видовище. Сам художник згадував, що для побудови зорового образу однієї з головних картин вистави «Станція "Плутонина"» шукав своєрідну «натуру». «Потрібну мені станцію я знайшов в Люботині (містечко поблизу Харкова). Старовинна побудова, з року в рік ремонтована лише вітрами. Двері злітали із завіс. З-під облупленої штукатурки виднілася дранка. Але найбільше, що мене вразило: величезних розмірів, вичищений, як дзеркало, мідний самовар. Його я "переніс" в оформлення І дії»[1].

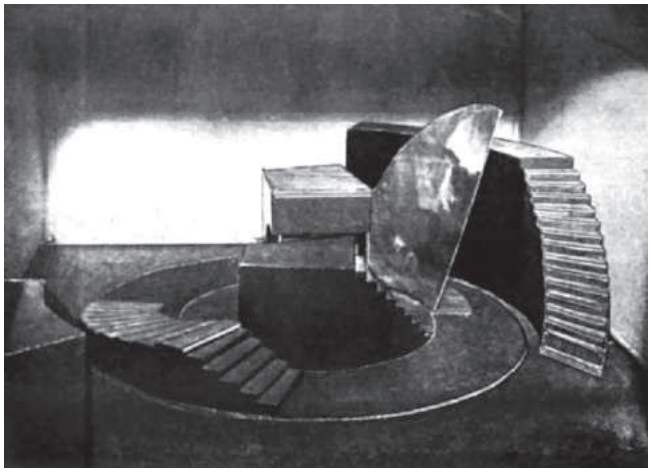
[1] Красильникова О. Борис Васильевич Косарев вспоминает. *Советские художники театра* / сост. В. Кулешова. Москва, 1984. Вып. 6. С. 193.



М. Уманський. Ескіз декорації до вистави «Боягуз» О. Крона. Театр ім. І. Франка. 1935



В. Меллер. Ескіз декорації до вистави «Загибель ескадри» О. Корнійчука. «Березіль». 1933



А. Петрицький. Опера «Вільгельм Тель». 1927. Харків



Й. Юцевич. Ескіз декорацій. Рік невідомий

Вихованець театральних шкіл М. Садовського та Леся Курбаса режисер В. Василько прагнув працювати з художниками різних напрямків і стилів. 1933 р. він запросив на постановку вистави «Мій друг» графіка В. Касіяна. «Режисер відчув потенціальну співвиразність Касіянової графіки з його концепцією вистави, побачив, що багатократно збільшені станкові аркуші наснажені єдиним поривом, темпераментно й чітко закомпоновані, пружні й динамічні за рисунком, спроможні вийти далеко за межі ілюстрації сценового ряду спектаклю. В. Василько розумів їхню здатність збагатити сценічний твір художньо узагальненою асоціативністю, метафоричною образністю»[1].

Згодом В. Василько запросив художника-станковіста М. Бурачека (в минулому також відомий як талановитий актор, виконавець характерних ролей, він грав у виставах разом із В. Комісаржевською). Створені вистави «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем (1936), «Наймичка» І. Карпенка-Карого (сезон 1937–1938) не були вирішені в традиціях дореволюційного театру, водночас художник звернувся до властивої йому складної кольорової гами – в костюмах, у декораціях тони барв були підібрані по-декоративному соковиті, споріднені зі звучанням фарб народного мистецтва. Реальний показ речей об'єднувався в декораціях, що утворювали на сцені вірогідне ігрове середовище з ілюзорним живописом: краєвиди, архітектура були відтворені на заднику. В. Василько шукав нових образних вирішень у старому класичному репертуарі, тому ці роботи М. Бурачека певною мірою мали експериментаторський, ретроспективний характер, але залишилися в історії українського театрально-декораційного мистецтва як високопрофесійне, сповнене високої живописної культури, талановите та адекватне режисерському задуму у вирішенні вистави[2].

Про інтенсивність розвитку харківської школи сценографії в 1930 р. свідчить поява творчих угруповань молодих митців, зокрема «Бригади трьох». Під такою назвою об'єднали свої творчі зусилля 1929 р. молоді харківські художники театру С. Йоффе, Б. Чернишов і О. Щеглов. Вони плідно працювали разом до 1937 р. на сцені Харківського театру робітничої молоді. Серед оформлених ними в цьому театрі вистав – «Чудовий сплав» В. Кіршона (1934), «Аристократи» М. Погодіна (1934), «Устим Кармалюк» В. Суходольського (1935). С. Йоффе створив оформлення вистави «Орфей в пеклі» Ж. Оффенбаха (разом із Чернишовим і Щегловим) у Харківській музкомедії, де згодом самостійно працював над «Фраскітою» Ф. Легара (1940), «Солов'їним садом» С. Заславського (1938).

Б. Чернишов (у співавторстві із С. Йоффе) для Харківського театру робітничої молоді працював над сценографією до «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. О. Щеглов (учень І. Падалки та О. Маренкова) працював, крім театрально-декораційного мистецтва, у галузі книжкової графіки, монументально-декоративного мистецтва.

У роботах над творами музичної комедії українські художники знаходили нові та яскраві художні вирішення, де гострота пластичних прийомів сполучалася зі щедрим на барви живописом. На сцені Харківського театру оперети 1931 р. було поставлено «осучаснений» варіант «Запорожця за Дунаєм» – текст написаний Остапом Вишнею (присвячений А. Петрицькому). Це була своєрідна вистава-ревю, оформлена М. Панадіаді (режисер М. Крушельницький) на злободенні теми, де виконували куплети, спрямовані проти імперіалістичних покровителів контрреволюційної еміграції. Художниця М. Панадіаді створила барвисте та екзотичне видовище, оскільки дія відбувалася в Марокко, й Одарка та Карась в українських національних костюмах серед ліан і мавп співали куплети. «У барвистій і яскравій сценічній інтерпретації сучасного "Запорожця за Дунаєм" вирувала щедра стихія бурлескно-травестійного видовища, своїм корінням пов'язаного

[1] Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ, 1970. С. 173.

[2] Василько В. Театру віддане життя. Київ, 1984. 300 с.

з плідними мистецькими національними традиціями і майстерно втіленого у модній тоді формі оперети-ревю»[1]. Отже, вже на початку 1930-х рр. оперета з її різноманітним репертуаром надавала сценографії великий простір для фантазії, можливості творчої імпровізації.

На сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка І. Курочка-Армашевський працював головним художником з 1928-го по 1934 р. В радянські часи його ім'я не згадувалося, оскільки під час війни художник емігрував і жив у Канаді. Тому в дослідженнях, присвячених історії театру або сценографії, виникала плутанина, і не було ясно, хто ж був художником-постановником провідного національного театру, де саме в цей час створені етапні вистави і постановки-прем'єри нових творів українських композиторів. Роботи І. Курочки-Армашевського в галузі сценографії цієї доби віддзеркалюють еволюцію національного театрально-декораційного мистецтва від конструктивізму, постконструктивізму до встановлення епохи «квазіреалізму», соцарту. Серед перших вистав митця на київській сцені: балет С. Прокоф'єва «Блазень» (1928, балетмейстер М. Дисковський), опери Дж. Пуччіні «Турандот» (1928, режисер В. Манзій), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1929, режисер В. Бойченко). Сценографія «Тараса Бульби» була побудована в стилі та за мотивами українського бароко, але художник не ставив за мету історичну реконструкцію конкретних місць і будівель, що були пов'язані з сюжетом: «Площа перед Братським монастирем», «Фортеця в Дубно», «Січ» та ін. Щоб вивільнити місце для масових сцен, художник лише окреслює зоровий ряд, але вживає найбільш могутні та цільні за архітектонікою фрагменти, котрі створюють піднесений, урочистий характер, що також було пов'язано із творчістю М. Лисенка. Творчий метод, коли малі форми та їх сюжети декоративного мистецтва конструктивно стають основою великих за масштабом декорацій, художник застосовував у роботі над «Різдвяною ніччю» (1929). Конструкції в цій постановці вже стали лише допоміжним ігровим фактором, живописно-декоративні площини («панорама села», хата Вакули) були стилізовані під народний примітив, український лубок. Своєрідна масштабна транскрипція, акцентування лубочних мотивів, художніх прийомів допомогли утворити на сцені яскраве, водночас фантастичне та комедійне



М. Бурачек. Макет до вистави «Сорочинський ярмарок». Перша половина 1930-х

видовище, що відповідало мові та стилю гоголівського твору. «Експресивна сила та незвична динаміка кольорових і просторових вирішень у декораціях "Різдвяної ночі" була запозичена із кращих зразків народних примітивів, що дістає в першій половині нашого століття на європейському рівні право впливу на закони формотворчості. Відтворення Всесвіту відбувається в нових і незвичних гротескових і гіперболізованих формах, про що свідчить оформлення інтер'єру хат Солохи, що нагадує фантастично збільшену розписану народним майстром дитячу іграшку… Пе-



Д. Овчаренко. Макет до вистави «Інтервенція». 1934

[1] Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ, 1970. С. 26.



О. Хвостенко-Хвостов.
Ескіз декорації «Свято в колгоспі». 1946



Й. Юцевич. Ескіз декорацій.
Рік невідомий



М. Духновський. Ескіз декорації до вистави
«Юність Полі Вихрової». 1958

ребільшені, як за правилами пластичної анатомії, форми костюма-панцира Вакули нагадують численні вже на той час портрети героїв-ударників або гігантську скульптуру більшовика Артема роботи І. Кавалерідзе»[1]. Глядачі сприймали таку гру декорацій і костюмів, що мала характер травестійності, з розумінням. Отже, стиль оформлення вистав І. Курочкою-Армашевським на початку 1930-х – декоративно-конструктивний, композиція багатьох його робіт – стрункa та лаконічна, відчутне прагнення до театрально-умовної інтерпретації світу реальних речей.

Опера «Кармалюк» В. Костенка (1931, режисер С. Каргальський), балет «Пан Каньовський» І. Вериківського (1931, балетмейстер В. Литвиненко), опери «Травіата» Дж. Верді (1934, режисер М. Варламов), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1936, виконана у співавторстві з художником С. Евенбахом, режисер В. Манзій), «Русалка» О. Даргомижського (1938, разова договірна постановка, І. Курочка-Армашевський був поза штатом театру; режисер О. Колодуб) в конструктивно-об'ємному та живописно-об'ємному оформленні отримали переконливе жанрове втілення. У низці цих вистав художник вдавався до полістилічності («Пан Каньовський», «Травіата», «Русалка»), часто він використовував найбільш характерні прийоми двох методів сценографічного розв'язання (конструктивний і живописно-об'ємний), але завдяки цілеспрямованому, дієвому режисерсько-зображальному принципу в гармонійній сполуці живопису декоративно-конструктивних елементів не було еклектичності. Робота над першим українським балетом «Пан Каньовський» – яскравий приклад того, що художник шукав сучасної мови в сценографії, складної гармонії елементів оформлення. Перший план сцени – яскравий, розписаний українським орнаментом портал. Художник трохи геометризував канонічні народні мотиви, барви були більш контрастно зіставлені – в цьому він своєрідно наслідував таких майстрів, як В. Кричевський, М. Жук. Сюжет балету створений на основі народного етносу, однак тематичні лінії дії були досить розгалуженими та широкими. Вдало, дотепно і з гумором були побудовані декорації картини-дивертисменту «Цеховий люд святкує»: щоб передати ярмарковий характер народного гуляння, портал сцени був насичений збільшеними за масштабом атрибутами – бублики, чоботи, окороки. «Творцями

[1] Габелко В. Іван Курочка-Армашевський. Музика. 1996. № 4. С. 26.



І. Курочка-Армашевський. Ескіз костюма Терпелихи з п'єси М. Лисенка «Наталка Полтавка». 1936



Е. Гаккебуш. Розробка костюма Річарда Айрона. 1957



Е. Гаккебуш. Розробка костюмів Христі та Федора до кінофільму «Повія». 1961

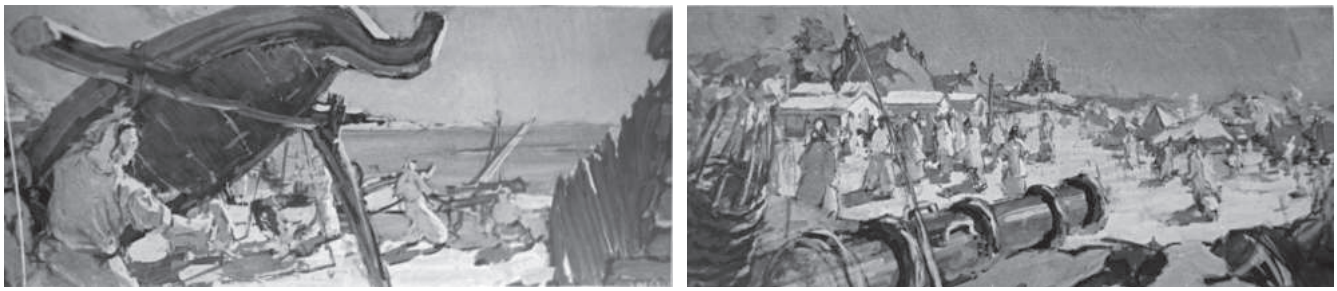
першої національної балетної вистави були балетмейстер В. Литвиненко, диригент – М. Вериківський, художник – І. Курочка-Армашевський, а консультантом і співпостановником українських танців – В. Верховинець.

Могутній життєдайний струмінь із невичерпних джерел національного хореографічного фольклору заплідніив сценічне вирішення «Пана Каньовського»[1]. Йдеться про харківську прем'єру 19 квітня 1931 року, а на київській сцені І. Курочка-Армашевський здійснив постановку в жовтні 1931 р.

Опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка в оформленні І. Курочки-Армашевського була показана 1936 р. на Декаді українського мистецтва та літератури в Москві. Урядовцям і російським знавцям «малоросійщини» сподобалася святкова й лірична, мальовнича та радісна панорама українського села, спів І. Паторжинського (Виборний), О. Петрусенко (Наталка), М. Гришка (Микола). Серед глядачів був Й. Сталін, інші кремлівські керівники. З-поміж нагороджених був І. Курочка-Армашевський («Знак Пошани»), він став одним із перших сценографів-орденоносців. Однак І. Курочка-Армашевський не належав до симпатиків радянського режиму, що позначилося на його подальшій долі. Підтвердженням цього був наказ по Київському оперному театру про звільнення його з посади головного художника (наказ за № 147 від 5.04.1935). Через рік він був звільнений з театру взагалі (наказ від 1.07.1936). Працював у 1936–1941 рр. у театрах Вінниці, Полтави, Ворошиловграда, Нижнього Новгорода. (Повернеться він до Київського оперного театру на посаду головного художника наприкінці 1941 р.)

У другій половині 1930-х рр. визначний майстер сценографії А. Петрицький розпочав новий цикл робіт у театрі. Живопис як основа декораційного вирішення ставав у цей час хоча й не універсальною художньою панацеєю від можливих ідеологічно-хибних помилок, але значною частиною естетичних настанов, які режисери та балетмейстери впроваджували в театральне життя. Слід, проте, зазначити, що саме в живописі, поза роботою в театрі, А. Петрицький шукав утілення своїх найбільш значущих задумів: «Інваліди» (1924), «На барикадах» (1925–1926), «Кавказ» (1928), цикл портретів діячів української культури 1920–1930-х. «Він і справді залишався живописцем незалежно від того, над чим працював – над станковими полотнами, чи ескізами театральних декорацій, костюмів. Живопис був його рідною стихією, світом, у якому він мислив глибоко й широко, повітрям, яким дихав вільно, на повні груди. Час не торкнувся його живописного хисту: він

[1] Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967) : нариси історії. Київ, 1970. С. 111.



Г. Прокопець. Ескізи декорації «В'їзд у Січ». 1952

не відав млявості, в кращому разі – повторення самого себе»[1].

Водночас А. Петрицький розумів, що мислення чіткими графічними формами розширює арсенал і лексику сценографічної мови як специфічної структурної системи. Умови сценічного простору часто вимагають від художника живописні плани зіставляти контрастно, за лінійно-графічними принципами.

Твори В. Шекспіра завжди були «пробним каменем» для багатьох сценографів. 1936 р. А. Петрицький створив як проєкт майбутнього оформлення в Київському драматичному театрі ім. І. Франка велику серію ескізів декорацій і костюмів до комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». Цикл графічних листів, об'єднаний художньою самодостатністю, що, однак, не межує з ілюстраціями сюжету п'єси, все ж таки має явні ознаки станкової графіки. Портретизовані ескізи костюмів, невимушена і розкута композиція розробки театральних інтер'єрів, де вже є ознаки ігрового середовища, об'єднані єдиним режисерським задумом сценографа. (Вистава, на жаль, не була здійснена в театрі, тому роботу А. Петрицького до «Дванадцятої ночі» слід розглядати як повністю закінчений проєкт оформлення.) Задум інтер'єрів був у стилі раннього Відродження, легка комедійність сюжету живописних завіс поєднувалася з буфонадною конструкцією костюмів. Завіса прологу в ескізі – в стилі рококо, сюжетно вона повинна була б об'єднати всіх персонажів комедії, зображених у сценічних костюмах. Арлекін сцени проєктувався багато орнаментований, а в порталі мали бути могутні колони з ліпниною. Сценічний простір, організований таким чином, нагадував про стиль придворних театрів. Комічні та персоніфіковані, позначені легкими гротесковими рисами ескізи костюмів Мальволіо, Куріо, Блазня, сера Тобі та Капітана.

Того самого 1936 р. здійснює оформлення вистави «Дон Карлос» Ф. Шиллера в Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка (режисер Г. Юра). На відміну від задуму «Дванадцятої ночі» як барвистого та карнавального видовища, «Дон Карлос» у сценографії А. Петрицького був стриманим за колоритом: зовні характеризувався лінійною, майже академічною композицією костюмів, декорацій. Художник створив атмосферу безвиході, емоційної пригніченості. «Тяжеловесные архитектурные формы королевского дворца, монументальная скульптура с холодным равнодушием внимали жарким монологам героев. Люди придавлены к земле этой тяжестью, этими низкими потолками. Даже густая зелень сада в одной из картин, выполненная, по замыслу художника, объемно-пластически, нависает над землей, закрывая от людей белый свет»[2]. 1937 р. А. Петрицький створив одну зі своїх етапних робіт довоєнного періоду – оформлення опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (режисер І. Ланицький) у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка. Художник у декораційне середовище ввів краєвиди-панорами: «Січ», «Київський Поділ», «Облога Дубно». Костюми та зброя козаків, жіночі костюми, побутові речі були створені на реальній історичній основі. Зоровий образ вистави загалом мав емоційно піднесений характер, тон вистави був героїко-романтичного звучання. «Художник чувствует "душу" вещей и, перестав быть лаконичным, приходит не к натуралистическому нагромаждению вещей на сцене, а к более сложной гармонии»[3]. На сюжет «Тараса Бульби» був створений однойменний балет В. Соловйовим-Сєдим і поставлений навесні 1941 у Великому театрі в Москві (балетмейстер Р. Захаров, художник А. Петрицький). Прем'єра вистави здобула схвальні від-

[1] Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва, 1971. С. 69.

[2] Курчатов О. Тарас Бульба. *Правда*. 1941. № 85. 27 марта. С. 78.

[3] Курчатов О. Тарас Бульба. *Правда*. 1941. № 85. 27 марта. С. 81

гуки, один із московських рецензентів визнав, що український майстер належить до числа кращих радянських сценографів: «Он наполнил спектакль какой-то чарующей поэзией. Его хутор в первом акте, широкая, привольная степь во второй картине, Сечь, польський замок и, наконец, пожар в Дубно можно причислить к крупнейшим достижениям театральной живописи»[1].

* * *

Істотні суспільні зміни, які відображені у творчості театральних художників досліджуваної доби, пояснюють процеси в українській культурі, які без урахування театральної сфери не могли б бути цілковито зрозумілими в контексті деформації зображального процесу, що перебував під тоталітарним впливом. Театр – професійний та аматорський – ставав рупором української культури. Тому процеси, що відбувалися в театральному житті республіки, заслуговують на детальне дослідження. Аналіз подій в українському театрі зазначеного періоду здійснюється виключно в контексті ролі художника і його творчості в загальній схемі театрального життя країни.

Українське театрально-декоративне мистецтво нині входить до провідних європейських шкіл сценографії. Художники українського театру вже в 1920–1930-ті були всесвітньо відомими майстрами, чиї роботи – макети, ескізи, декорації, костюми – експонували на міжнародних виставках. Високий професіоналізм, сміливість творчих пошуків, художня своєрідність вирізняли провідних майстрів вітчизняної сценографії, чиї становлення та розвиток у XX столітті віддзеркалювали складні процеси, що відбувалися в національному театрі, зображальному мистецтві, а також у формуванні культури, держави, в боротьбі за національну незалежність.

Художник театру разом із режисером вистави – повноправний співавтор постановки, він стратег і будівничий зорового образу, він оперує всіма можливими видами пластики, живописом, архітектурою, скульптурою, декоративним мистецтвом, дизайном, а також технологією постановного процесу. Сценограф повинен вільно орієнтуватися в історії мистецтв, літератури, театру, музики, фольклору та етнографії.

Ідейно-естетичні, формально-технічні методи та принципи української сценографії XX століття,



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Вулиці в нічній Женеві». Початок 1950-х

зокрема 1940–1960-х років, нерозривно пов'язані з вітчизняним театром – в усі періоди його злету та трагічних сторінок історії. Історичну картину сценографії 40–60-х років також неможливо відтворити без аналізу репертуару театрів, творчої діяльності режисерів і театральних колективів, історико-соціальних умов, у яких вони існували. Зростання та формування української сценографії як окремої галузі в зображальному мистецтві 40–60-х років, як і в попередні 1910–1930-ті, було неможливе без високопрофесійного національного театру.

Різноманітний театральний репертуар складався з творів М. Лисенка, І. Франка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Лесі Українки, М. Гоголя, Ю. Словацького та ін. 1920 року Г. Юра заснував у Вінниці Драматичний театр імені І. Франка. Серед фундаторів був художник М. Драк, який тоді навчався в Одеському художньому училищі та в Мюнхенській академії мистецтв. Співпраця цих митців і в наступні 1940–1950-ті визначала творче обличчя театру імені І. Франка. Реальна подача образу в розбудові сценічної обстановки, що тісно пов'язана з сюжетом п'єси, у багатьох їхніх виставах поєднувалася з пластичними прийомами, що підкреслювали театральність, умовність і виразність



Г. Прокопець. Ескіз декорації. 1955

[1] Петрицкий А. Оформление оперы «Черевички». *Совет. артист*. 1940. № 47. 20 дек.



Б. Косарев. Ескіз декорації до поеми «Ярослав Мудрий» І. Кочерги. Харків. 1946



І. Курочка-Армашевський. Ескіз декорації до опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін». 1935



А. Петрицький. Ескіз декорації до вистави «Війна і мир» С. Прокоф'єва. 1956

декорацій. Так, оформлення М. Драком «Фуенте Овехуни» підкреслювало народність і демократичну спрямованість сюжету іспанського драматурга – були використані елементи мандрівного іспанського театру: великий поміст на бочках, своєрідна невелика сцена в таверні, силуетний малюнок із зображенням панорами села. А розфарбований контур водночас викликав асоціації з тканим килимом. Постановники підкреслювали оголеність театрального прийому та конкретизували місце дії.

На межі 1940-х в українському театрі можна було спостерігати синтез двох напрямів: театру та зображальності. Усе рельєфніше сценографія в постановному процесі набирала значення зображальної режисури, що розв'язувала стратегічні завдання стилістики та розвитку дії спектаклю. Стилістичні експерименти, коли жанр п'єси у виставі набуває іншої тональності, коли образна структура збагачується та розширюється в заданому режисером напрямку, яскраво відбилися ще в березолівських постановках «Жакерії» П. Меріме. Режисер Б. Тягно та учні В. Меллера, молоді художники В. Шкляїв і М. Симашкевич, надали історії середньовічного повстання французьких селян-жаків епічно-експресивного звучання[1]. Епізоди-картини вистави були між собою контрастно зіставлені, художники використали метод полістилічності в оформленні, композиційно загострили костюми, що стали носіями певних характеристик персонажів (Брат Жан, селяни, блазень Будофон, Сенешаль, учений, Шанкар та ін.). Художники вдалися до нових на той час кінематографічних прийомів монтажу великого плану подачі елементів декорацій із узагальненою пластичною масою оформлення другого плану: кольорові вітражі, силуети стрілчастих арок, вертикалі колон – все це об'єднувалося в легкій, лаконічній і умовній конструкції, що була споріднена із духом середньовічних карнавалів, аскетизмом і патетикою масових релігійних свят.

Ще до початку Другої світової війни українська інтелігенція зазнала важких втрат – були арештовані Л. Курбас, Остап Вишня, Й. Гірняк. Також заарештували редактора «Нового мистецтва» В. Хмурого, драматурга М. Куліша, історика театру, що заклав фундамент великої колекції творів сценографії в Театральному музеї, П. Руліна та багатьох інших діячів, що брали активну

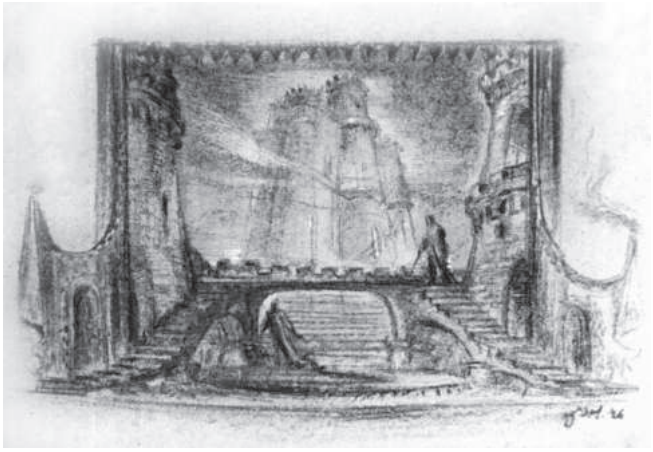
[1] Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ : Наук. думка, 1993. С. 67.

участь у театральному процесі в Україні. Репресії торкнулися провідних українських театрів і театрів інших національних меншин, зокрема польських. Так, у першому Державному польському театрі в Києві розпочинали свій шлях визначні сценографи М. Уманський та Ф. Нірод. Останній зазнав переслідувань за дворянське походження ще під час навчання в Київському художньому інституті.

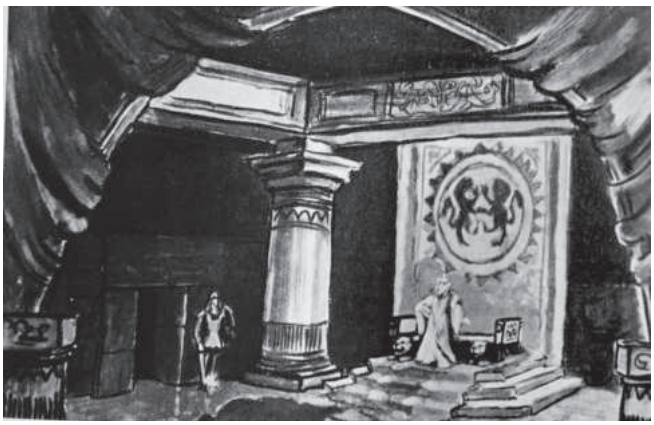
Зрозуміло, що процес не оминув і театральних художників. Разом з тим слід пам'ятати, що ще до перемоги «єдино правильного методу» В. Немирович-Данченко висловив думку, що «реалізм повинен бути відточений до символу». В оформленні вистави «Справа громадська» Ф. Нірод без жодного примусу віддав данину українській авангардній сценографії 1920-х з її експресивною архітектонікою, конкретним смисловим образом, вираженими реальними та непредметними символами-деталями. Так, наприклад, у «Справі громадській» тло чорних суконь контрастувало зі скісними станками, що композиційно утворювали вертикаль декорацій. Звернення до академічного твору – малюнку, живопису, архітектури – для митців української сценографії межі 1940-х було логічним і дієвим.

Репресії в польському театрі Києва розпочалися паралельно з утисками «Березіля» і тривали до початку війни.

У філії Великого театру в Москві в серпні 1940–1941 рр. режисер В. Симонов здійснив постановку опери П. Чайковського «Черевички» в оформленні А. Петрицького. Відмінною рисою в проєкті та задумі сценографії було прагнення відтворити рух і динаміку сценічної дії. В ескізах костюмів, виконаних насиченими та соковитими барвами, художник довів, що народне вбрання повинно на сцені оживати в природних рухах, бути не декоративно-барвистою деталлю загального колористичного та композиційного задуму, а одним із дієвих чинників вистави. Художник щедро подав етнографічний матеріал у декораціях разом з історичними прикметами й загостреними характеристиками місця дії та персонажів гоголівського сюжету, він становив органічний і невіддільний складник зорової партитури. Сам А. Петрицький зазначав: «…Я поставил перед собой задачу в реалистической, простой и понятной форме на основе украинского фольклора дать праздничный, красочный спектакль… Украинский крестьянин, вынужденный держать копье в руках, все же находил



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Король Лір» В. Шекспіра. 1946



В. Меллер. Ескіз декорації до вистави «Король Лір» В. Шекспіра. 1959

время для выражения своей поэтической души в песне, орнаменте, ковре и удивительной росписи жилищ и бытовых вещей… Вот почему комнаты Оксаны и Солохи покрыты орнаментом – на печи, на стенах, на бытовых вещах…»[1].

Гастрольним сезоном літа 1941 року закінчився період внутрішньої боротьби служителів Мельпомени з цензурою. Митці українських театрів намагалися езоповою мовою донести правду про життя України, яка пережила революцію, братовбивчі війни, українізацію, колективізацію, голод 1932-го року, Голодомор, розкуркулювання, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, шпигуноманію та знищення всіх мистецьких організацій, крім переможних Спілок письменників, художників, театральних діячів.

[1] Петрицкий А. Оформление оперы «Черевички». *Совет. артист*. 1940. 20 дек. (№ 47). С. 3.

Окупація України німецькими військами і примусове вивезення співвітчизників до Німеччини стануть страшною сторінкою вітчизняної історії. Це дослідження ілюстроване унікальними фотоматеріалами, що пояснюють відносини простих людей Німеччини та України з погляду театрального дійства.

Влітку 1941 р. українські театри здебільшого перебували на гастролях, художники та режисери готувалися до сезону 1941–1942 років. Початок війни для багатьох художників театру не завжди був пов'язаний із призовом в армію. Наприклад, О. Хвостенко-Хвостов водночас із підготовкою театру до евакуації був залучений на службу у Військпроєкт Харківського військового округу головним консультантом з маскування військових об'єктів, аеродромів і заводів.

Художники евакуювалися разом із театральними колективами в східні райони держави влітку – восени 1941 року. А. Петрицький почав працювати в Казахському театрі опери та балету імені Абая (Алмати). Перша національна казахська опера «Жалбир» була написана Е. Брусиловським. У її музиці були широко використані теми народних мелодій, а в основі лібрето – повстання казахів проти російського царизму[1]. Вочевидь, були неузгодженості в ідеологічній роботі, оскільки опера на сюжет, спрямований проти російської влади, ставилася в тилу під час війни. А. Петрицького як знавця українського національного декоративного мистецтва захопило суто художнє завдання – він звернувся до джерел казахського декоративного мистецтва, народних вишивок, орнаментів килимів, пісень акинів і характеру побуту. У живописних сценічних краєвидах А. Петрицький намагався передати характер казахських степів з їхньою своєрідною природою. Колорит і композиція декорацій були стримані, без елементів екзотики. Наступні роботи А. Петрицького в Алматинській опері – «Гвардія, вперед» Е. Брусиловського та «Суворов» С. Василенка (1943) – були також ідеологічно заангажовані: сценографія цих вистав не належить до кращих праць майстра. У травні 1943 року А. Петрицький виїхав на місця боїв Першого та Другого українських фронтів, де робив замальовки, потім повернувся до звільненого Харкова, а в 1944 переїхав до Києва, де був призначений головним художником Оперного театру. Ще до закінчення війни (1945) А. Петрицький у Києві працював над постановкою балету «Лілея» (на сюжет творів Т. Шевченка) разом із балетмейстером Г. Березовою. За визначенням П. Цибенка: «Художнє оформлення "Лілеї" пройняте поезією Шевченка. В мальовничих декораціях багато романтики. Тут художник також подає чудову завісу, яка вводить глядача в настрій спектаклю. Під чарами цього настрою глядач перебуває до кінця вистави»[2]. Одним із центральних живописних образів було панно, що зображувало дівочий хоровод біля палаючих купальських вогнищ. Емоційний, поетико-романтичний характер декорацій, темно-сині, сріблясті, чорні тони в живописі деяких картин були трактовані суто функціонально, декоративно. Кульмінацією в сценографії балету стає живописне тло другої дії, де Лілея знаходить притулок у циганському таборі серед степу, – художник вже наведеними прийомами психологізував стан природи, – небо темніє, коли в табір вриваються гайдуки, свіжі фарби літа стають напруженими і різко контрастними. «З чисто земною радістю купальських танків та ігор прекрасно контрастують казковість лісу, куди потрапляє нещасна ламка і незламна Лілея, фантастичність царства русалок» – так написано в другому томі нарисів історії театру[3].

Творча доля багатьох провідних майстрів сценографії в евакуації була пов'язана з театрами, у яких вони працювали. Разом з тим доводилося також виконувати й суто військово-політичні завдання. Наприклад, під час перебування з театром імені М. Заньковецької в Новокузнецьку Ф. Нірод був зобов'язаний керувати бригадою художників, яка оформлювала численні стенди, плакати, портрети партійних та урядових керівників для госпіталів, клубів і шкіл[4]. Ф. Нірод оформив вистави: «Загибель ескадри» О. Корнійчука, «Жди меня» К. Симонова, «Україна в боротьбі» В. Харченка. Творчий задум художника не завжди можна було виконати на належному технічному рівні. Декорації робили зі старих задників куліс і бутафорії, «трансформували» з інших вистав.

1942 року газета «Правда» надрукувала п'єсу О. Корнійчука «Фронт», яка незабаром пройшла в

[1] Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театрально-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 27.

[2] Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театрально-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 28.

[3] Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 327.

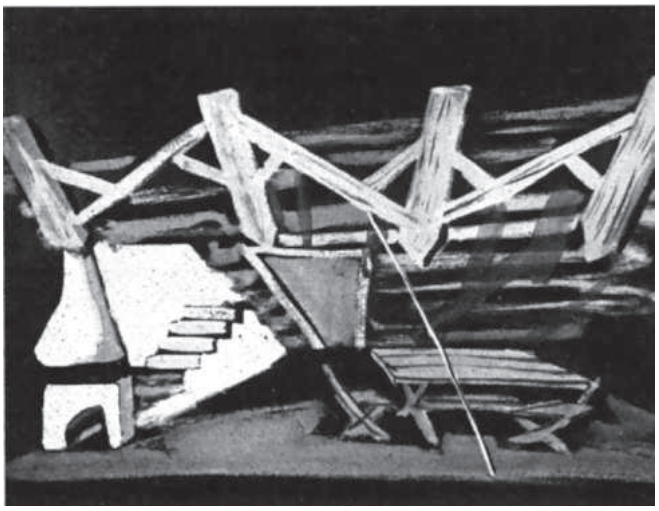
[4] Панфілова М. Федір Нірод. Київ : Мистецтво, 1969. С. 16.

тридцяти українських театрах («Партизани в степах України» того ж автора – у двадцяти восьми). П'єса «Партизани в степах України» хибувала на поверховість і схематизм, але вона була сповнена пориву та емоційного піднесення. Вистава «Партизани в степах України» сприймалася глядачами як злободенна героїчна боротьба народних месників – українських партизанів проти окупантів в тилу у ворога[1].

У Київському театрі імені І. Франка (художник М. Драк, режисер К. Кошевський, Семипалатинськ, 1942) в оформленні дії та картин, що зображували партизанський табір, підкреслено та продовжено сюжетно саме цю жанровостилістичну лінію п'єси. Стримані тони барв українського краєвиду, який ніби змінив свій характер під час війни, похмуре небо створювали сценічну обстановку та живописно-декораційне середовище, що майже виключало ліричні та комічні ситуації. М. Драк принципово відійшов від методу оформлення комедії як веселої гри декорацій, костюмів і бутафорії в порівнянні з оформленою ним же комедією на франківській сцені в довоєнний час «В степах України», де майже кінематографічне кадрове протистояння двох планів – хат голів колгоспу, мажорний за кольором задник із зображення краєвиду, веселкова барвистість костюмів Часника та Галушки надавали комічного, анекдотичного відтінку.

Того самого 1942 р. М. Драк створив оформлення вистави «Фронт». У декораціях звучали ті воєнні мотиви, сюжети, які він робив під час поїздок до місць боїв. Постановка «Фронту» мала величезне військово-політичне значення – О. Корнійчук вперше за історію радянської влади показав бездарних генералів, їхніх прихвостнів: Горлова, Крикуна, Удівітельного. «"Фронт" О. Корнійчука – одна з найбільш політично загострених п'єс радянської драматургії періоду війни. Цілком природно, що вона швидко була підхоплена провідними театрами країни, такими як МХАТ і московський Малий театр, Театр імені І. Франка, Харківський театр імені Т. Шевченка та ін.»[2]. П'єсу, опубліковану в «Правді», читали та обговорювали в штабах і в окопах. Посипалися гнівні листи на «самий верх» з про-



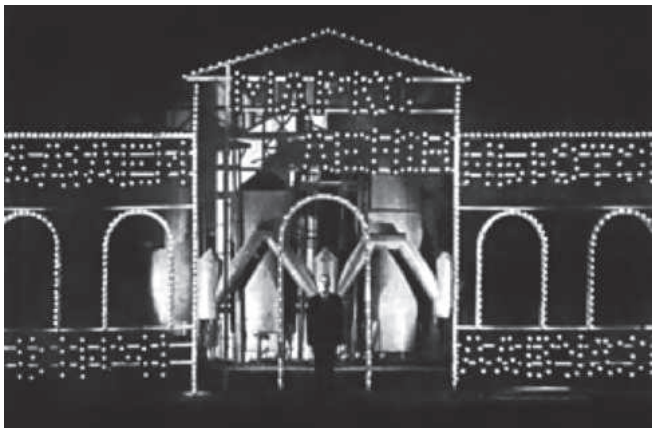




Р. Біллінгер. Ескіз декорацій до вистави «Капкан». Прага. 1943

[1] Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 429.

[2] Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. С. 431.



А. Петрицький. Декорації до вистави «Кадри» І. Микитенка. Одеський театр ім. Жовтневої революції. 1930

ханням заборонити постановку, оскільки вона підриває авторитет керівництва. Сталін не реагував на листи, підписані генералами та полковниками, зберігав спокій і підтримав драматурга. Після великих невдач і поразок на фронті треба було списати трагедію 1941–1942 рр. на генералів горлових і виконавців, які невдало й неправильно виконували настанови та вказівки вождя. У декораційному вирішенні вистави «Фронт» М. Драк шукав антитези горловським «афоризмам», що лунали зі сцени: «Війна – це ризик, а не арифметика», «Солдати не пишуть, а воюють». У сценографії вистави не було показного пафосу, натомість в оформленні присутня об'єктивна документальність, яка стилістично перегукувалася з кінохронікою тих років. Окопи, зруйновані будинки, зображені крупним планом бліндажі та командні пункти сконцентровували та скеровували увагу не на фактурі, загальній тектоніці, що об'єднувала деталі в оформленні, а на дії, зіткненні різних психологічних типів, характерів, методів ведення війни. У статті без авторства «Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР», виданій Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського 1980-го року, читаємо: «Ніби у військову форму, в сукна кольору хакі була вдягнена сцена (оформлення художника М. Драка). На порталі – орден Великої Вітчизняної війни І-го ступеня – символ перемоги, емблема вистави. На сцені – ніякої побутової деталізації, лише кілька необхідних по ходу дії речей: стіл, стільці, крісло, в центрі – стратегічна карта»[1].



Ф. Нірод. Ескіз декорації до вистави «Уріель Акоста» К. Гуцкова. 1938

«Фронт» у Харківському драматичному театрі імені Т. Шевченка в постановці М. Крушельницького та художника В. Меллера було здійснено вже після битви під Сталінградом. Це позначилося на стилістиці та художніх прийомах оформлення, були гостріше показані персонажі, декорації правили не лише емоційним тлом, а більш широким діапазоном виражальних засобів, більш розвиненими та складними декоративними формами. Живописні панно з мотивами плакатів воєнних часів, у порталах – могутні колони з гірляндами квітів, що вносять тріумфаторські, фанфарні ноти, – все це утворювало піднесено-патетичний настрій. Під час дії йшли кадри кінохроніки – таким чином художник і режисер засобом ускладнення синтетичного пластичного середовища підсилювали головну ідею п'єси. У вищезгаданій статті читаємо величальний текст у дусі часу: «Вистава вирішувалася у плані епічного видовища. Пролог, у якому було використано плакат "За Батьківщину!", документальні кінокадри бойових епізодів, грізне й могутнє оркестрове звучання пісні "Священна війна", створював широкоузагальнений образ війни, вводив в обстановку фронту»[2].

Водночас художник продовжив і витончив сатиричну лінію сюжету. Створена серія графічних листів із численними замальовками військових. Згодом у навчальні плани деяких військових училищ увійшло відвідання вистави «Фронт», а

[1] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 178.

[2] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 181.

в екзаменаційних білетах було питання про суть суперечки між Горловим та Огнєвим, розглядався стратегічний план наступу на станцію Колокол згідно з дією п'єси. Наступна п'єса О. Корнійчука «Місія містера Перкінса в країні більшовиків» (1944, Київський російський драматичний театр імені Лесі Українки, режисер В. Неллі) не надала сценографу значного й цікавого матеріалу для творчої роботи – вистава йшла в театрах недовго й незабаром зійшла із сцени.

За постановами РНК УРСР і ЦК КП(б)У на початку 1944 року театри почали повертатися в Україну. У багатьох випадках театральні художники поновлювали постановну частину, декорації, костюми, технічне обладнання, сценічну бутафорію, завіси, оскільки театри були розграбовані. На той час збитки, заподіяні театрам, оцінювалися в 131 мільйон карбованців[1].

Під час війни дніпропетровська та одеська оперні трупи були об'єднані (головний режисер М. Стефанович). Одеса була звільнена 10 квітня 1944 р., а вже влітку цього року в оперному театрі йшла «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисер С. Ільїн, художник П. Злочевський).

28 жовтня 1944 р. оперою М. Вериківського «Наймичка» (режисер В. Манзій, художник О. Хвостенко-Хвостов) відкрив сезон Київський театр опери та балету імені Т. Шевченка.

Нині стали відомі сторінки творчої праці театрів і по той бік лінії фронту. Театри багатьох країн Європи в період 1939–1945 років опинилися на території, тимчасово окупованій німецькими військами. Кращі представники національної творчої еліти – режисери, художники, актори, драматурги – в цих країнах вимушені були жити в умовах духовного та фізичного поневолювання. У таких умовах опинилася Україна влітку – восени 1941: багато діячів культури не змогли евакуюватися на Схід, як і весь сорокамільйонний український народ. Вони залишилися на Батьківщині. Театр ставав своєрідною трибуною духовного національного опору. Дослідник періоду німецької окупації В. Гайдабура пізніше напише: «Свідома частина українців добре це розуміла і належно оцінювала ситуацію. Тому використовувала усі щілинки дозволеного для відродження і утвердження української культури. У важкий час воєнного лихоліття сподвижники національного духу великими мистецькими здобутками доводили, що народ український не розгубив свої давні духовні скарби і традиції. Історична правда полягає в тому, що фашистська Німеччина, як і попередні окупанти, панічно боялась будь-яких проявів національного утвердження, будь-яких прагнень до незалежності»[2]. На окупованій території утворилася величезна кількість театрів – значно більше, ніж на інших європейських територіях під тимчасовою окупацією (щодо кількості населення): в Росії, Білорусії, Польщі, Литві, Латвії, Чехословаччині та ін. Таке явище в історії національних культур не мало прецедентів. Наприклад, у Львові вже на початку липня 1941 року з'явилася й почала діяти Спілка українських журналістів (керівник Микола Голубець), розпочав працювати видавничий кооператив «Українська книга», який очолив Михайло Яцків. З'явилися мистецькі угруповання: українських пластиків, театрального мистецтва. Було засновано український театр (директор А. Петренко, заступник і мистецький керівник В. Блавацький). Навколо театру згрупувалися визначні діячі культури не тільки Львова, а й з інших регіонів України, оскільки він складався, власне, з чотирьох театрів: оперного, оперети, балету, драматичного[3]. Художник М. Радиш створив на його сцені низку значних праць у галузі театрально-декораційного мистецтва. Ставлення західноукраїнських театральних труп, інших творчих колективів, як і при сталінському режимі, до «нової влади» було аж ніяк не ідилічним. Театр України з його давніми традиціями не втрачав свого обличчя – як і по інший бік лінії фронту, утверджувалися національні ідеали, ставилися п'єси вітчизняних класиків драматургії, режисери часто вдавалися до езопової мови в деяких постановках.

У жовтні 1941 року в Києві театри розпочинають готуватися до сезону 1941–1942 рр. Виникли такі творчі колективи: Міський український драмтеатр імені Т. Шевченка (приміщення Народного дому на Лук'янівці, мистецький керівник О. Сагатовський); Музично-драматичний театр імені Г. Затиркевич-Карпинської (прими-

[1] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 186.

[2] Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 76.

[3] Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 5.



В. Мигулько. Ескіз декорації «У визволеній Одесі». 1957

щення Музкомедії на Великій Васильківській, мистецький керівник Ю. Григоренко); Київський драматичний театр імені М. Садовського (приміщення Театру імені Лесі Українки, керівник М. Тінський, художник Ю. Миць).

Після вистав, де пропагували національні та визвольні ідеї, коли театри стали осередком, навколо яких гуртувалися громадські та мистецькі діячі, окупаційна влада припинила їхню діяльність. У березні – квітні 1943 р. були відкриті нові театри: Український драматичний театр (при штадткомісаріаті, керівник М. Тінський, художники Д. Нарбут, Ю. Миць); Український театр комедії (керівник В. Ходський, художник В. Воскресенський); Klein-Kunstteater (Театр малих форм, керівник Ганс Телен, художниця М. Симашкевич). 27 листопада 1941 було відкрито Київську велику оперу (директор і художній керівник Вольфганг Брюкнер, головний художник І. Курочка-Армашевський, художники Л. Косміна, В. Бабенко, В. Пейтан). З грудня 1942-го по червень 1943-го існував Театр-студія «Гроно» (засновники В. Ревуцький, Г. Затворницький, художник О. Бобровников), який з вересня 1943-го працював у Берліні, де виступав перед остарбайтерами, з травня 1945-го – перед радянськими військами.

Театри на окупованій Україні стали тим місцем, де можна було почути живе та рідне слово, тому не було міста й районного центру, де б не діяла професійна або аматорська трупа. Як і у відкритих по всій території України церквах, саме там збиралися люди, що прагнули спілкуватися однією мовою з одновірцями, побачити, що народ живе і в лиху годину навали. Це викликало занепокоєння на так званій «великій землі», у коридорах кремлівської влади. Наприкінці 1942-го Український штаб партизанського руху надіслав секретну доповідну записку до Центрального комітету КП(б) України. У розділі «Театри як форма націоналістичної пропаганди» повідомлялося про те, що у містах Львові, Тернополі, Станіславі, Сталіно, Києві, Харкові, Дніпропетровську, Полтаві та ін. фашистським окупантам за активною допомогою українських націоналістів вдалося відкрити ряд культурних закладів, зокрема театрів. «Нова влада» намагалася впорядкувати та взяти під контроль діяльність представників української культури. Газета «Нове українське слово», що виходила в Києві з 30 травня 1942 р., вмістила офіційне повідомлення за назвою «Закінчується облік культурно-творчих працівників», де зазначалося: «За завданням штадткомісара міста Києва відділ освіти та культури Міської управи провадить реєстрацію всіх культурно-творчих артистичних сил міста – музикантів-професіоналів, диригентів, акторів, поетів, художників, скульпторів та інших. Реєстрація наближається до кінця. Всього вже взято на облік понад 1000 осіб». Як і в часи жорстоких сталінських чисток, театр відчував на окупованій території тиск військової машини, ворожої антиукраїнської ідеології. Час випробувань для режисерів і художників театру став школою боротьби за виживання та право на творче самовираження.

Відомими сценографами в окупації були: Д. Нарбут, Ю. Миць, Л. Черленіовський, М. Симашкевич (учениця В. Меллера), Н. Барова, С. Данилишин, Л. Косміна, М. Маткович, О. Бобровников, І. Курочка-Армашевський, М. Неділько та

ін. Багато художників у період окупації не завжди знаходили цікавий і високохудожній матеріал для творчої праці в галузі сценографії. Часто доводилося робити прості, майже примітивні декорації, костюми для легковажних музичних постановок, акробатично-циркових вистав-мініатюр, які переглядали німецькі солдати, місцеве цивільне населення. Митці, однак, прагнули до глибоких, філософських творів, адже навколо панували відчай, голод, смерть.

Часто сценографи зверталися до метафоричних, виражально-символічних образів. У кінці 1942 р. на сцені Ковельського театру було здійснено постановку п'єси Лесі Українки «Блакитна троянда». Сценографія Д. Нарбута була легка, ажурна та поетична. Ця вистава стала однією з найкращих у репертуарі, за її назвою й вирішили зробити емблему театру. Художник створив ескіз емблеми, в основі якої образ-метафора: блакитна троянда протистоїть натиску бурі на тлі чорно-червоного неба. Д. Нарбут у роки окупації був одним із найбільш відомих молодих художників, він працював у багатьох театрах протягом 1941–1942 рр. На відміну від постановки «Блакитної троянди», метод оформлення Д. Нарбутом яскраво-плакатної антибільшовицької п'єси «Директива з центру» С. Ледянського мав фарсовий, пародійний характер. П'єса С. Ледянського була своєрідною карикатурою на радянські драматургічні твори зразка «В степах України» О. Корнійчука. Літературні якості п'єси були невисокі. Німецька влада майже силоміць примусила працювати постановників над виставами в Київському театрі. Зоровий образ «Директиви з центру» на київській сцені для «замовників» і навіть багатьох учасників спектаклю був несподіваним. Д. Нарбут відтворив ті картини заможного селянського колгоспного побуту, які в 1930-ті стали каноном у відображенні того, що «жити стало краще, жити стало веселіше». Так, портал сцени був закритий святковою аркою, як при в'їзді до колгоспу-мільйонера. Повною колекцією атрибутів ситого життя стали зображені у великій кількості вівці, птиця, овочі, фрукти тощо. Це було, власне, те, що бачили на цій самій сцені кияни ще за кілька місяців до початку війни. Барвистий і святковий одяг людей, майже натуралістичний показ загального добробуту, весела та урочиста атмосфера в картині четвертого акту – гуляння на сільському майдані – все це було різким дисонансом до авторської ідеї гротесково-карикатурного показу насильницької колгоспної системи, тупої та безжалісної роботи політично-пропагандистського механізму держави. Жанрова невизначеність, певна двозначність постановки призвели до того, що виставу, зокрема й оформлення, текст згодом переробили, але п'єса в репертуарі трималася недовго. Через три місяці після показу вистави до Києва повернулися ті, проти кого вона була скерована.

У Запорізькому театрі було створено цілу низку вистав високого мистецького рівня – це значною мірою зумовлювалося яскравою творчою особистістю лідера всього театрального колективу Миколи Макаренка. Він був під пильною увагою німецької влади. Після війни видав у Києві автобіографічну книгу «Дві зими надії», був автором численних театральних рецензій, фейлетонів. Постановка вистави «Сон літньої ночі» В. Шекспіра, яку М. Макаренко здійснив у співавторстві з художником Г. Шумиловим у квітні 1943 року в Запорізькому театрі, належить до однієї з найкращих інтерпретацій цього твору на українській сцені доби 1930–1960-х рр. Дослідник сценічного мистецтва в Україні періоду німецької окупації В. Гайдабура зазначав: «В цих умовах режисер багато думає про долю художника у світі, яку шматує війна, про його відповідальність перед совістю, про рамки свободи і конформізму в умовах окупації»[1].

Художник Г. Шумилов підкреслив грубу фактуру величезного портика й колон герцогського палацу, де все ніби дихало війною, виділяло ворожість простору навколо акторів. У сцені, де ремісники розподіляли ролі (художник тут робить пластичний наголос на сюжетному прийомі «театру в театрі»), була побудована жалюгідна халупа з грубкою в центрі, навколо якої створювали мізансцени. Експресивні костюми, гіперболізовані грими-маски, що фіксували характер та емоційний стан персонажа, об'єднувалися у фантастично-карнавальне видовище.

Художник Мирослав Радиш працював у Львівському театрі опери та балету в 1939–1944 рр. Знаменною подією в театральному житті Львова стала постановка «Камінного господаря» Лесі Українки 22.12.1942, де художник М. Радиш створив одну зі своїх найкращих сценографічних праць, у якій строге поєднання поетичності з філософським проникненням у твір поетеси підсилювалося оригінальним колористично-композиційним прийомом. Сувора скам'янілість будівель,

[1] Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 36



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Вокзал».1958

відтворених у декораціях, оживала у своєрідній сполуці контрастних чорних, пурпурових і білих тонів[1]. Згодом художник у 1941–1944 рр. оформив у Львові музичні вистави «Трубадур» Дж. Верді, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Пер Гюнт» Е. Гріга, а також драматичні вистави «Скупий» Ж.-Б. Мольєра, «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, «На полі крові» Лесі Українки.

На характері творчості М. Радиша позначився вплив стилю провідних майстрів польської сценографії, яка в 1920–1930-х вже мала таких майстрів, як брати Анджей і Збігнев Пронашки. Крім роботи на сценах варшавських театрів, значну частину своїх праць вони здійснили у Львові у 1920–1930-х[2]. Європейський практицизм, економність, скупість і водночас виразність барв і композиції костюмів, декорацій, створених цими польськими майстрами, були близькі М. Радишу не тільки як ознаки сучасності, а й принциповою відмовою від натуралізму, пишноти та описовості. Характерним було, наприклад, оформлення М. Радишем 1942 р. оперети Ф. Легара «Жайворонок» у Львівському театрі опери та балету. Грайливою легкістю та узагальненістю, артистизмом і віртуозністю виконання, прагненням звести до мінімуму кількість об'ємних будованих деталей, масштабним зіставленням сценічних планів митець підкреслив своє ставлення до навколишньої дійсності. У цій роботі М. Радиш віддав данину поетичному та лаконічному небагатослів'ю, разом з тим він прагнув сполучити тонку лірику з комедійністю, нотками гротеску. Художник підкреслював театральність оформлення у двоплановому, фронтально розбудованому на сцені інтер'єрі. Контррельєф декорацій (дерева, хатинка) мав аплікативно-площинний характер. Тлом був живописний задник із підкреслено пасторальним краєвидом, виконаний лаконічно та узагальнено.

Після еміграції М. Радиш був надовго викреслений з історії українського мистецтва, жив і працював у Нью-Йорку, там же 1966 року до десятої річниці його смерті вийшла монографія про творчість художника. Лише 1995 року вдова Радиша привезла для виставок у Києві та Львові його станкові роботи.

Слід зазначити, що у Львові йшли також дитячі вистави. При Інституті народної творчості в червні 1942 року було створено театр «Студія». У ньому працювали передові артисти та діячі Львівського театру опери та балету. Театр мав заповнити прогалину у формуванні репертуару для дітей і юнацтва. Було створено низку вистав для дітей: «Царівна Ярославна», «Золотий черевичок» Г. Орловської. «У дні Різдвяних свят багато дітей побувало на казково-чарівному вертепі. Вистави здійснювалися в основному режисером-директором Ю. Шерегієм, хормейстером Є. Козаком, балетмейстером О. Заклинською, декоратором М. Іршовим»[3].

За океан виїхали в післявоєнні роки також художник Київського оперного театру І. Курочка-Армашевський і художник Київської оперети М. Неділько (у Києві працював до 1939 року, у Львові – до еміграції 1944-го як живописець-станковіст). І. Курочка-Армашевський, який під час окупації оформив у Київській великій опері

[1] Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 53.

[2] Яців Р. Сценографічні шкіци Пронашків : львівська колекція. *Просценіум*. 2003. № 2 (6). С. 9.

[3] Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. С. 52.



Г. Прокопець. Ескіз декорації «Кімната в шахтарському селищі». 1958

в 1941–1943 роках «Травіату» Дж. Верді, «Тоску», «Богему» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Лоенгрін» Р. Вагнера, після війни жив у Канаді, працював у галузі оформлення друкованих видань, оформлював церкви (на чужині мав псевдонім І. Кубарський).

Вітчизняний театр часів війни 1941–1945 років відіграв важливу роль у підтримці залишеного в окупації населення держави з одного боку і на фронтах та в евакуації – з іншого. Роль театральних діячів – акторів, режисерів, художників – досі не оцінена належним чином.

Після закінчення Другої світової війни естетика театру, творчий метод художника театру зазнали значних і якісних змін.

Війна вплинула на моду, характер одягу, інтер'єрів, побутових речей, технічний рівень суспільства. У багатьох провідних театрах Європи було помітним прагнення до барвистих, часом пишних і мажорних за тонально-колористичним звучанням декорацій. Можливо, це можна пояснити реакцією на аскетизм воєнних часів. На початку 1940-х з'явилося телебачення, а якість та техніка знімання кольорових кінострічок значно поліпшилися. У Європі, у якій разом із появою американських визволителів усе більше окреслився вплив масової культури, сценічне мистецтво зазнало нової післявоєнної естетики. Театр у Другій світовій війні – це явище, що вимагає окремого дослідження. Ми лише зазначимо, що театральні трупи часто працювали поза стаціонарною сценою, драматичні та музичні вистави йшли просто неба, на випадкових сценічних майданчиках, у приміщеннях іншого функціонального призначення, оскільки театральні будівлі були зруйновані, пограбовані, зайняті різними соціальними та військовими структурами. Війна змінила обличчя театру, прискорила процес ротації поколінь митців. Так, у Франції в післявоєнні роки практично відійшли від роботи в театрі А. Матісс, Ж. Брак, Ф. Леже, П. Пікассо, М. Утрілло. У Німеччині, Італії, як і у Франції, за воєнні та перші повоєнні роки також відбулася зміна поколінь театральних художників. У Чехії під час війни загинули визначні майстри сценографії Ф. Зеленка та Й. Чапек, брат письменника Карела Чапека (у концтаборі)[1]. Після війни пішов з життя один із провідних театральних художників М. Уманський (1948). У подальші 1950-ті роки майже не працювали в театрі М. Драк, Б. Косарев. Багато українських митців змінили місце проживання або були переведені разом із театром в інші міста: А. Петрицький, В. Меллер та О. Хвостенко-Хвостов переїхали з Харкова до Києва, Ф. Нірод разом із театром імені М. Заньковецької був переведений до Львова, А. Волненко після війни повернувся з Москви до Києва.

Репертуар драматичних та оперних театрів у повоєнний час розширився й збагатився завдяки не завжди якісним і не високопрофесійним творам. Драматичний театр, який значною мірою залежав від репертуару, а в перші повоєнні роки й від касових зборів, у провінції був у жалюгідному стані. Не набагато кращим було становище і в провідних театрах України. Репертуарна політика держави примушувала театри заробляти на гастролях, ставити «касові» вистави. Ідеологічно витримані, «рекомендовані» для постановки п'єси були поза всякою критикою, не мали успіху в глядача, після прем'єри дуже скоро сходили зі сцени. Саме в цей час театр став ареною великодержавної боротьби з «космополітизмом» і «націоналізмом», «низькопоклонством». Відгомін цієї каламутної

[1] Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобраз. искусство, 1973. С. 29.



В. Мигулько. Ескіз декорації «Підвал гестапо». 1957

хвилі можна було прочитати навіть наприкінці 50-х років, у добу «хрущовської відлиги», в академічному виданні, затвердженому на найвищому рівні та редагованому М. Йосипенком і Ю. Костюком у стінах Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського, «Український драматичний театр. Т. ІІ. Радянський період» (Київ, 1959), де всі події театрального життя розглянуто з погляду постанови ЦК КПУ «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР» від 1946 року. Дісталося в цьому виданні й критикам-мистецтвознавцям. Читаємо в документі: «Значної шкоди розвиткові драматургії і театрального мистецтва в Радянському Союзі, зокрема на Україні, завдали критики-космополіти. Підходячи, зокрема, з естетсько-формалістичних позицій до кращих політично-загострених творів в радянській драматургії, вони їх знецінювали. З позиції нігілізму критики-космополіти підходили й до класичної спадщини української драматургії, цим самим збиваючи окремі театри з вірної репертуарної лінії»[1].

Провідні майстри сценографії та режисери-постановники, однак, сміливо порушували ідеологічні, затверджені канони. У соціальному житті післявоєнної України вони намагалися знайти підтвердження своїм мистецьким пошукам, диференціюючи прагнення народу до нового життя. Водночас у перші роки після війни народжувалося багато сподівань і легенд про світле майбуття. А насправді панувала ідеологічна фальшива діяльність пропагандистського апарату держави. Національна українська сценографія перших повоєнних років намагалася відмовитися від описової ілюзорності, дидактично-деталізованої та нейтральної щодо образного узагальнення декорації. Митці зверталися до методів зображальної режисури метафоричних і поетичних загострень, глибоких філософських роздумів і конструктивної економності в доборі виражальних засобів. У формально-технічному аспекті сценографи прагнули по-новому використати засоби живопису, графіки, дизайну, архітектури та світлової техніки. Ідеологічна державна машина, що завжди пасла задніх, і не помітила цього процесу, а справжні українські митці в боротьбі проти фальші та неправди у творчих пошуках йшли вперед.

Харківський український драматичний театр імені Т. Шевченка підпав під вогонь критики в згаданій вже постанові ЦК КПУ за те, що в сезонах 1944, 1945 та 1946 років із 17 підготовлених прем'єр лише три були на сучасні теми. П'єса І. Кочерги «Ярослав Мудрий», поставлена 1946 р., привернула увагу режисера М. Крушельницького та художників Б. Косарева, В. Греченка своїми глибокими історико-філософськими узагальненнями, синтезом епічних узагальнень і точних, загострених образних характеристик персонажів[2]. У зоровій партитурі цієї вистави поетичний відбір у показі епохи Ярослава Мудрого був споріднений зі строгою за контурами та аскетичною за композиційною структурною побудовою декорацій. Економна виразність колористичної

[1] Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2 : Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Видво АН УРСР, 1959. С. 456.

[2] Горбенко А. Г. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. С. 138.

гами (приглушені зеленаві, сині тони), великі писані декоративні площини та золотаво-червоні прикраси інтер'єрів з фігурними фресками та візерунками у своїй художній доцільності підкреслювали урочисту велич палацу Ярослава[1]. Робота режисера М. Крушельницького, художників Б. Косарева і В. Греченка була удостоєна 1947 року Сталінської премії.

У Київському українському драматичному театрі імені І. Франка режисер К. Хохлов і художник В. Меллер здійснили 1946 року постановку п'єси А. Чехова «Вишневий сад», яка стала своєрідним стилістичним контрастом до харківської постановки «Ярослава Мудрого». Художник відмовився від прийомів традиційного вирішення цього твору. Були запозичені та використані прийоми живопису та книжкової графіки. В. Меллер талановито та яскраво застосував графічні прийоми в розробці серії ескізів костюмів до вистави «Вишневий сад». Дослідниця творчості В. Меллера Зоя Кучеренко зазначала: «Він залучив до свого арсеналу виражальних засобів колір, як збудник емоційного сприйняття. Висока культура художника, бездоганне відчуття стилю, проникнення в жанрові особливості літературного джерела привертали увагу багатьох режисерів, але він відгукувався не на кожну пропозицію. Найвдаліші постановки здійснив у співавторстві із режисером старшого покоління К. Хохловим ("Вишневий сад", 1946)»[2]. В. Меллер втілив у характеристики персонажів зміст внутрішнього конфлікту дії п'єси. Наприклад, смуток, лірика й легкі нотки гротеску поєднані в ескізах костюмів Фірса, Лопахіна, Ані, Варі та Шарлотти, разом із тим В. Меллер принципово уникає в роботі над цією виставою, комедією за жанром, гіперболізації, карикатурності.

Водночас із працею над «Вишневим садом» режисер К. Хохлов здійснив разом із художником М. Уманським постановку «Камінного господаря» за п'єсою Лесі Українки.

Першу яскраво живописну й переконливу за подачею ідеї сценічну версію п'єси зробив на сцені театру М. Садовського художник Іван Бурячок ще 1914 року. Він був одним із ініціаторів першої постановки «Камінного господаря». Це один з яскравих прикладів того, що сценограф вже на початку діяльності професійного україн-



Г. Нестеровська. Ескіз декорації до п'єси О. Корнійчука «Загибель ескадри». 1948–1949



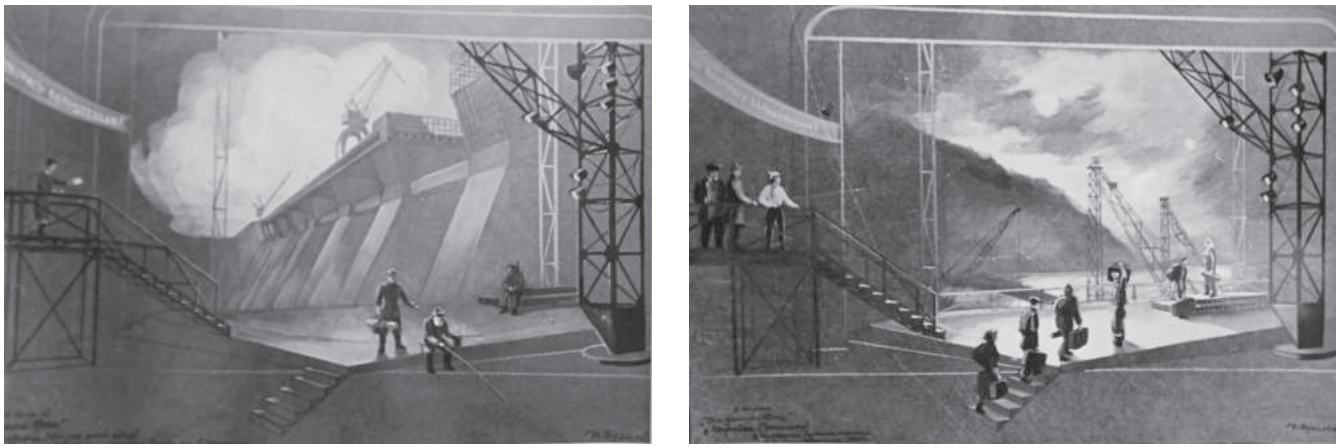
В. Агранов. Ескіз декорації до вистави «Павло Корчагін». 1956



Д. Боровський. Ескіз декорації до вистави «Київський зошит» В. Собака, театр ім. Л. Українки. 1963

[1] Горбенко А. Г. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. С. 140.

[2] Кучеренко З. Вадим Меллер. *Хроніка 2000*. 1997. № 19/20. С. 339.



М. Духновський. Ескіз декорацій до вистави «На дикому березі». 1967

ського театру був тим творчим чинником, який впливав на репертуар театру, його естетичну програму. С. Тобілевич у дослідженні творчості Миколи Садовського зазначила: «Робота над постановкою такої класики, якою була п'єса "Камінний господар", принесла велику користь акторам Садовського… Актори збагатилися новими думками й більш глибоким розумінням того, про що писала Леся Українка. Вони помітно виросли духовно під час підготовки вистави…»[1].

М. Уманський, чия творчість формувалася та набирала зрілості в 1930-х роках, у постконструктивні часи в театрі прагнув до лінеарної напруженості в побудові декорацій, до конструктивного використання декоративних об'ємних елементів і площин – разом із тим більшості його декораційних рішень була властива розкутість у композиції та колористичній гамі. Філософське проникнення у світ образів «Камінного господаря» допомогло М. Уманському відтворити в декораціях не зовнішній, «перший» план сюжету п'єси, де дія відбувається в Іспанії, а її глибинний зміст перемоги жорстокого «камінного» світу над гордою жіночою душею донни Анни та «лицарем волі» Дон Жуаном.

Художник не став відтворювати конкретно-реальний світ предметів, краєвидів, вбрання, а створив фантастичний світ костюмів-образів, ритмічні за динамікою в композиційно-кольорових співвідношеннях архітектурні декорації-фантазії.

Слід порівняти роботу М. Уманського з оформленням А. Петрицького «Камінного господаря» на сцені того ж театру 1940 року (режисер К. Хохлов). В А. Петрицького задум «Камінного господаря» як монументально-статуарного світу «високої» драми втілився в стисло метафоричні декораційні форми. У нарисі про театрально-декораційну творчість А. Петрицького мистецтвознавець П. Цибенко пропонує таке бачення: «Тут Петрицький використав тригранні вали, які, повертаючись своїми розмальованими ребрами, в супроводі звукового оформлення створюють сильне враження рухливих хвиль і морського шуму. В зображенні інтер'єрів в оселі Командора (опочивальня донни Анни, світлиця для бенкетів) художник використовує стрілчасті арки вікон, різьблені орнаменти, масивну меблю…»[2]. Режисер вирішив у новій постановці цього твору звернутися до Уманського, який перед війною (1939) був художником-постановником довженківського «Щорса», художні прийоми та метод зображальної режисури якого були збагачені працею в кінодекораційному мистецтві. В. Нелліі зазначає: «Уманський знайшов цікаве вирішення, перенісши дію в якийсь скам'янілий світ. Основою оформлення були два важкі, широкі рухомі портали, зроблені із кам'яного мережива. Цьому кам'яно-мереживному сплетінню був ніби підпорядкований увесь спектакль, а його символічною образною вершиною служив надмогильний монумент – могутня постать Командора. Завершувалось усе скам'янінням Дон Жуана, який ніби замінив Командора, успадкував його владу»[3]. Концептуально-філософський підхід до драматичного твору в поєднанні з розрахунком на театральну ефективність, що психологічно розкриває та посилює сюжет і режисерський за-

[1] Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. *Спогади про Миколу Садовського*. Київ : Мистецтво, 1981. С. 47.

[2] Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театрально-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. С. 17.

[3] Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. С. 20.

дум, були однією із визначальних рис у творчості М. Уманського 1940-х.

У післявоєнні роки М. Уманський продовжував працювати в галузі кінодекораційного мистецтва. Він був художником-постановником таких фільмів режисера Б. Барнета, як «Подвиг розвідника» (1946) і «Рейд на Карпати» (1948). Створював також кіноплакати, працював у галузі книжкової та журнальної графіки. В останніх роботах у театрі художник прагнув до розкутості композиційних прийомів, подальшого розвитку своїх творчих методів. До кінця свого життя Уманський встиг оформити вистави «Як гартувалася сталь» за М. Островським, «Молода гвардія» за О. Фадєєвим, «Хитра вдова» К. Гольдоні та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра. Можна погодитися із Зоєю Кучеренко, яка стверджує, що «про діапазон творчих можливостей художника свідчить різноманітність жанрів, у яких він виступав. М. Уманському-сценографу ближчі твори драматичного звучання. Вершиною його досягнень стали «Камінний господар» Лесі Українки (1946) та «Дванадцята ніч» В. Шекспіра (1944). Стилізації художника виходять з глибинного розуміння літературних першоджерел. Трагедія Лесі Українки вирішувалась у формах монументальних та урочистих, шекспірівська комедія – легких, сонячних, усміхнених»[1]. Уміння сфокусувати увагу глядача на окремих планах, виразних фантастичних і химерних костюмах, показати відверту гру та участь декорацій у виставі позначилося на роботі над «Дванадцятою ніччю». Барвистий маскарад вигадливих костюмів-конструкцій утворював на сцені разом із декораціями ярмарково-балаганне видовище. Корисні свідчення знаходимо в монографії В. Неллі: «Я був також свідком натхненної праці художника в пошуках нових засобів у сценічному вираженні чудової комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч». До цього слід додати, що на всьому художньому оформленні лежав знак високої, прозорої поезії, яка властива раннім поезіям Шекспіра. Вся ця весела карнавальна вистава була близька духу Уманського...»[2].

Після повернення з евакуації Український драматичний театр імені М. Заньковецької почав постійно працювати у Львові. У Запоріжжі в перші післявоєнні роки був відбудований новий театр – з більш просторим і зручним приміщенням, із сучасною сценічною технікою. Там почав знову працювати колишній Житомирський драматичний театр імені М. Щорса. У театрі імені М. Заньковецької відбулися зміни. Ф. Нірод був призначений головним художником Львівського театру опери та балету імені М. Щорса. У театрі імені М. Заньковецької довгі роки були сценографами-постановниками В. Борисовець і Ю. Стефанчук.

І. Піскун зазначає: «У художника Ю. Стефанчука була особлива любов до пошуку деталей в оформленні, художньому чіткому відборі, що викликало у глядача образне сприйняття вистави. Так, наприклад, було із вирішенням оформлення вистави "За другим фронтом" В. Собка. Єдина вишка з вартовим (вірніше, тільки її верхівка) ставала образом всієї картини "концентраційного табору"»[3].

Серед доробку 1945–1950-х Ю. Стефанчука на сцені цього театру – оформлення вистав «Загибель ескадри», «Макар Діброва», «Калиновий гай», «Крила» О. Корнійчука (режисер Б. Тягно), «Розлом» Б. Лавреньова (режисер Б. Тягно), «Три сестри» А. Чехова (режисер Б. Романицький).

Ідея вистави, що містила в собі прагнення людей до світлого та щасливого майбутнього, була співзвучна з мріями багатьох людей у перші післявоєнні роки. Серед інтелігенції ще був поширений міф, що війна була своєрідним очищенням від скверни та духовного сатанізму 1930-х. Режисер і художник підкреслили у виставі чистоту та щирість, незламну віру та самовідданість у боротьбі.

На межі 1940–1950-х у роботі над сучасним драматичним репертуаром режисерам і художникам доводилося звертатись у своїй творчій праці до «рекомендованих» п'єс, серед яких були й такі, що хибували на літературні та драматургічні якості, мали поверховий та схематичний сюжет[4].

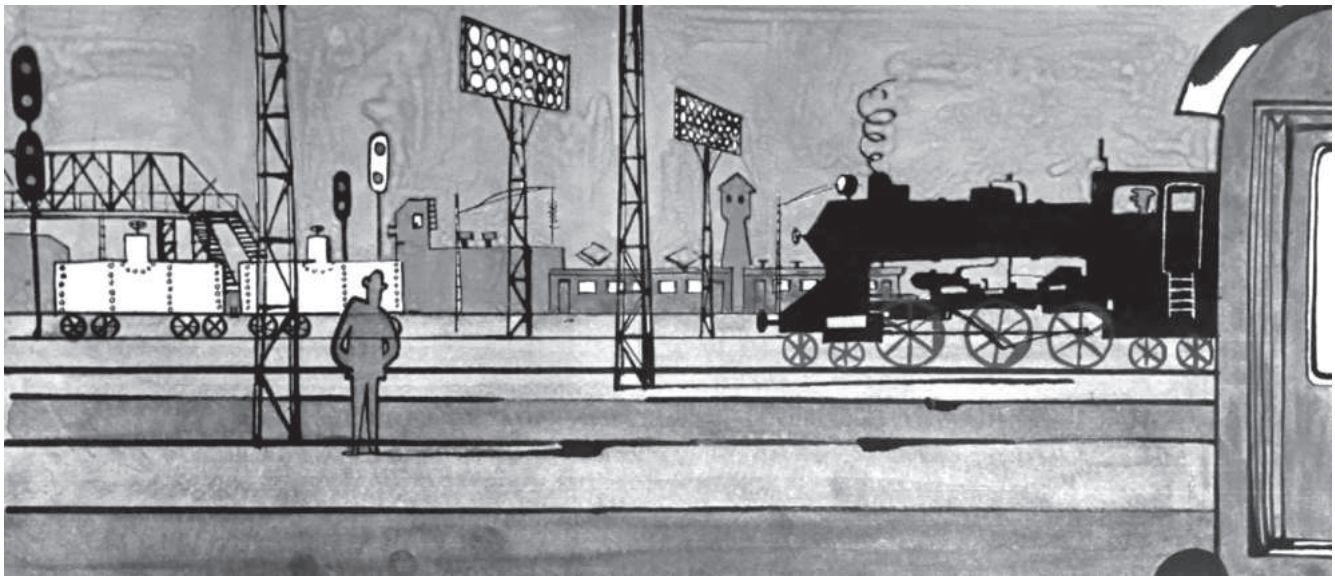
Вистава «На велику землю» була створена 1949 року, вважалося, що цим театр відзначив десятиліття возз'єднання українського народу. Вкрай акуратно (як це передбачала цензура початку 1960-х років) Аркадій Драк пише: «Плакатно-агітаційний принцип вирішення, однак, не виключав більш широкого діапазону сюжетно-тематичних мотивів в оформленні. Поча-

[1] Моріц Уманський : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. З. Кучеренко. Київ : Спілка художників Укр. РСР, 1982. С. 4.

[2] Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. С. 27.

[3] Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. С. 160.

[4] Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. С. 179.



А. Бобровников. Ескіз декорації до кінофільму «Їхали ми, їхали». 1961–1962

ток – пролог вистави – це декорація своєрідного "пейзажу після битви"»[1]. Захмарене небо, голе поле, гротескове зображення німецького танка, розтрощеного внаслідок влучного попадання радянської гармати, – малюнок і сюжет копіює стиль і мотиви агітплаката, карикатур часів війни Б. Єфімова та Кукриніксів з газети «Правда». Фінал вистави оформлений як декорація-апофеоз – помпезна та велична картина, що зображує нове життя. Плакатний принцип уже не маскувався театральними прийомами. Умовність, лаконічність і символічність цього особливо популярного в 1930–1950-х роках жанру наочної агітації стали принципами оформлення фінальної картини. Значна частина декорацій – небо зі світло-блакитними хмарками, збільшене в масштабі жовтогаряче сонце, високовольтні вежі, що по всій діагоналі перетинають неозорі колгоспні лани. Чіткість і простота композиції, небагатослівність сюжету допомагали глядачеві, який уже звик до узагальнених плакатних і кінематографічних символів (близьких до стилю живописної картини «Ранок нашої Батьківщини»), сприйняти ідею вистави. А. Драк продовжує рецензію: «Перед глядачем поставав без конкретних національних ознак величний образ могутньої та непереможної держави. Режисер і художник В. Борисовець 1949 року отримали за постановку "На велику землю" Сталінську (Державну) премію… В. Борисовець вміло використовує прийом контрасту і в оформленні вистави "Дніпрові зорі" Я. Баша в театрі ім. Заньковецької, і в театрі ім. І. Франка (1952 р., режисер В. Івченко). У першій картині глядач бачив величну, але сумну панораму зруйнованої греблі ДніпроГЕСу, в останній картині – ця ж панорама, але вже відбудованого красеня ДніпроГЕСу»[2].

Головним художником Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка 1946 р. був призначений О. Хвостенко-Хвостов. У наступні декілька років театр працював не тільки над оновленням довоєнного репертуару, а й над новими творами вітчизняної та зарубіжної класики. Сьогодні цитата з нарису М. Стефановича може здатися дещо дивною, але для розуміння соціополітичної картини кінця 1960-х років автор її залишає: «Наприкінці 1946 року вперше на київській сцені було поставлено балет О. Глазунова «Раймонда». Балетмейстер К. Сергеєв тактовно переглянув лібрето балету, написане Л. Пашковою. Йому вдалося звільнити сюжет балету від втручання "потойбічних" сил та надати йому "земного" звучання. Прекрасне оформлення балету було виконано М. Бобишовим»[3].

У постановну частину прийшли нові художники, які в співпраці з відомими майстрами взя-

[1] Драк А. М. Українське театрально-декораційне мистецтво : корот. нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. С. 61.

[2] Драк А. М. Українське театрально-декораційне мистецтво : корот. нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. С. 61.

[3] Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 170.

ли участь у нових постановках. 1945 року в театр прийшов молодий художник Ю. Біложенко (працював до 2002 року), згодом О. Хвостенко-Хвостов запросив у колектив одного зі своїх найкращих учнів – визначного сценографа А. Волненка. На разові постановки в 1945–1950-х рр. часто запрошували майстрів сценографії з Москви та Ленінграда: Б. Волков («Євгеній Онєгін», 1945; «Травіата», 1946; «Лебедине озеро», 1946), М. Бобишов («Раймонда» О. Глазунова, 1947), А. Босулаєв («Зоря над Двіною» Ю. Мейтуса, 1955), Т. Бруні (балети «Гаяне» Хачатуряна, 1947; «Попелюшка» С. Прокоф'єва, 1949; «Червоний мак» Р. Глієра, 1950; «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, 1952; «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, 1954).

Українські майстри сценографії, зокрема А. Петрицький, Ю. Білоненко, високо цінували талант і майстерність Тетяни Бруні – вважали, що балети, оформлені нею, несуть в собі ознаки найкращих традицій дореволюційних робіт російських художників О. Головіна, В. Дмитрієва, Л. Бакета. Краса, казковість, створена й передана легкими та стрункими за композицією декораціями та костюмами, піднесена урочистість були властиві, зокрема, оформленню Т. Бруні «Попелюшки» на київській сцені у 1949 р.

Після війни з'явилися нові опери українських композиторів. Подібно до драматургів, вони мусили створювати сценічні роботи на сучасну радянську тематику. О. Хвостенко-Хвостов оформив у Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка опери «Честь» Г. Жуковського (1946), «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (1947), а також балет «Лісова пісня» М. Скорульського (1946). Якщо балет «Лісова пісня» за твором Лесі Українки за декоративним вирішенням ще був виконаний у строгій колірній гамі, яка передавала стан природи в різні пори року, у барвистих і романтичних костюмах, що наслідували найкращі роботи самого О. Хвостенка-Хвостова 1930-х, то опера за версією краснодонської трагедії, викладеною в романі О. Фадєєва, у своїй постановці не дістала високохудожнього декоративного втілення. Подібно до роботи В. Борисовця над виставами «На велику землю» та «Дніпрові зорі», О. Хвостенко-Хвостов вдався до компромісу, тому перший акт опери вийшов надто побутовим, описовим, а фінал – ремінісценцією багатьох плакатних сюжетів. На великій червоній завісі було змальовано панно – профілі Леніна, Сталіна, знамена з китицями, бронзовими фарбами – меморіальне зображення головних персонажів. Різкий контраст, дисонанс між



Ю. Муллер. Ескіз декорації до телевистави «Перший день свята». 1970

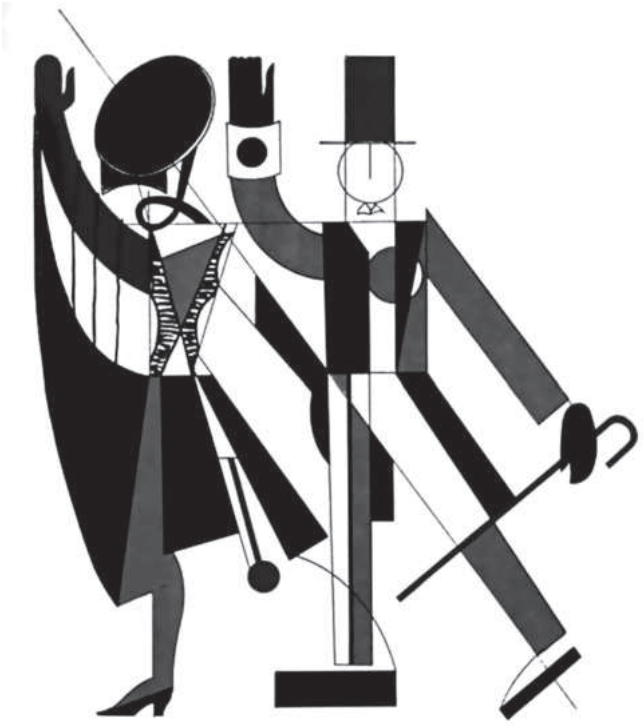


Г. Прокопець. Ескіз декорації «Кафе «Космос». 1970

реально-побутовим першим актом і фіналом у мажорних офіційних кольорах з абстрактно-ідеалістичними постатями був очевидний. Офіційна оцінка цієї вистави, зрозуміло, була однозначною: «…опускалась червона завіса-панно, на якій в нестримному переможному пориві зображено бронзові постаті комсомольців, що крокують під ленінським знаменом. А внизу під символічним зображенням героїчної радянської молоді у виразній пластичній групі застигли герої опери – краснодонці, чиї імена назавжди увійшли в історію комсомолу»[1].

У сезоні 1949–1950 рр. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером Д. Смоличем створив на київській сцені постановку опери С. Монюшка «Галька». У цій роботі вдало поєдналася майстерність планування сцени, де живописні пейзажні панорами відтворювали гірський

[1] Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. С. 36.



А. Петрицький. «Ексцентричний танок», постановка К. Голейзовського. 1922

краєвид із водоспадом, з розкутою композицією, широкою кольоровою гамою. У барвистому святковому поєднанні фарб народних костюмів горян домінували яскраво-червоні, сині, помаранчеві відтінки. Ця вистава ніби провіщувала нову віху в естетичній програмі оновлення сценографії.

1950 р. О. Хвостенко-Хвостов разом із режисером М. Стефановичем розпочали роботу над оперною виставою за новим твором К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Спектакль готували до Декади українського мистецтва та літератури в Москві 1951 року. Навіть через два десятиліття, у 1970 році, Л. Архімович украй акуратно описує постановку часів сталінської доби: «Композитор показує образи своїх героїв немовби крізь збільшувальне скло, малює їх широким пензлем і різко контрастними барвами… найчастіше той або інший персонаж Данькевича виступає як виразник якоїсь однієї ідеї, одного поняття. В опері "Богдан Хмельницький", скажімо, Варвара є втіленням збірного поняття матері-України, козак Тур – патріотичного подвигу, Кривоніс – народної мудрості, військової відваги…»[1].

Вже в ескізах до постановки «Богдана Хмельницького» художник прагнув створити епічно-монументальний зоровий образ, наприклад, історичні інтер'єри та пейзажі, як-от картина «Під Жовтими Водами». Разом з тим митець під час роботи над оформленням уникав пишноти, нейтрально-ілюстративного етнографізму, академізму. Зокрема, точний в архітектурних деталях і побутових реаліях, О. Хвостенко-Хвостов у картині «Палац Богдана» створив живий світ: у покоях гетьмана – барочна архітектура інтер'єру гармонійно поєднана з мотивами народно-декоративного мистецтва, висока піч із барвистими кахлями, куманці біля столу, на стіні – велике зображення козака Мамая. Однак редакційна стаття в газеті «Правда» від 20 липня 1951 р. під назвою «Про оперу "Богдан Хмельницький"» дала виставі, яку було показано в Москві, однозначну оцінку: «Опера не стала справжньою народною драмою, якою вона повинна була стати, виходячи з її теми». Була також піддана критиці робота постановників в особі режисера М. Стефановича.

Постановка другої редакції «Богдана Хмельницького» була здійснена на київській сцені 1953 р. режисером М. Крушельницьким і художником А. Петрицьким. Знову ця вистава вийшла на політичну арену, її готували до святкування 1954 року трьохсотліття «возз'єднання» України з Росією. Композитор й автори лібрето В. Василевська та О. Корнійчук унесли деякі зміни в сюжет та музику «Богдана Хмельницького». Л. Архімович у ґрунтовній книзі «Шляхи розвитку української радянської опери», що вийшла друком 1970-го, дуже скромно описав ситуацію довкола опери: «Було дописано дві нові картини: першу, де показано знущання шляхти з українського народу, і п'яту – сцену взяття палацу Потоцького. Відповідно до цього склад дійових осіб поповнився новими персонажами, збільшилося число вокальних і симфонічних номерів»[2]. Загострення уваги до теми знущання шляхти, певно, сподобалося високопосадовцям. Того самого року Київський театр опери та балету імені Т. Шевченка нарешті одержав вищу категорію, що урівнювало його за матеріально-технічним забезпеченням із Великим театром у Москві.

У роботі над «Богданом Хмельницьким» А. Петрицький своє творче завдання вбачав у

[1] Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 268.

[2] Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 270.

точній історичній передачі подій, постатей, архітектури, деталей матеріальної культури, в тому, аби достовірно показати духовні багатства та народну велич. Оформлення А. Петрицького відрізнялося від урівноважених і дещо рафінованих за композицією декорацій О. Хвостенка-Хвостова до попередньої київської постановки опери. Художник застосував широкий мазок малюнка. Деталі в декораціях були акцентовані масштабом показу, а сценічний живопис ставав емоційним, панорамним, багатосюжетним. Як, скажімо, у сцені «Прологи», де показано страти та тортури, а також жінок, яких женуть у неволю. Композиційним центром був вогонь багать навколо розп'ятих козаків, що відблискував на захмареному небі. Другий план – обрій, де спалахують червоні зірниці. Рельєф планшета сцени був побудований художником так, що масові сцени з українськими повстанцями розігрувалися в декількох площинах одночасно. Таким чином, відображення героїчної епопеї боротьби України в XVII столітті дістало у виставі не декораційно-сценічне тло, а складний, адекватний ідеї твору, динамічний, дієвий за законами зображальної режисури пластичний комплекс.

Серед післявоєнних робіт сценографа П. Злочевського, головного художника Одеського театру опери та балету, було оформлення вистав «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова (1946), «Червоний мак» (1948), «Мідний вершник» (1952) Р. Глієра, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1952), де переконливо знайшло втілення властиве йому прагнення до створення зорового образу спектаклю крупними планами, масштабним зіставленням окремих фрагментів декорацій із загальною панорамою, із живописними панно.

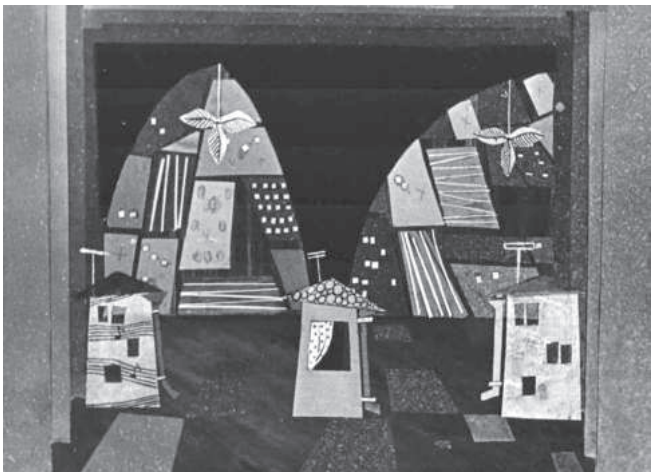
Варто погодитися з текстом одеського театрознавця П. Злочевського, який написав: «До зрілої майстерності художник прийшов через пошуки нових зображальних засобів у процесі поглибленого аналізу музичного ладу вистав, синтезу всіх компонентів театрального мистецтва та осмислення класичного репертуару категоріями сучасності. У ранніх ескізах декорацій відчувається тяжіння до ефектної правдоподібності деталей, до оповідності. Пізніше, у 1970-ті роки, з'явилося прагнення лаконізму символіки, оригінальності, композиційних побудов та виразності колірного рішення[1].

Комплекс подібних, а ще й більш загострених художніх прийомів і образних характеристик у сценографічному вирішенні П. Злочевський застосував у роботі на постановкою «Богдана Хмельницького» К. Данькевича в Тбіліському театрі опери та балету 1954 р. Якщо в оформленні «Мідного вершника» могутня монументальність і декораційна ілюзорність у передачі характеру епохи межувала з документальністю, описовістю, то робота над грузинською постановкою «Богдана Хмельницького» відзначалася композиційним вирішенням, що поєднувало лаконічність і цілісність художніх прийомів з експресивним показом місця дії в опері. Рельєф планшета сцени (картина «Січ») був побудований таким чином, що панорами Хортиці, Дніпра з порогами глядач сприймав з верхнього кута зору. На першому плані сценічного простору – вартова вежа, що далеко підносилася над лінією горизонту та посідала в об'ємі декорацій значне місце, – вона



А. Петрицький. Бурсак Єва в комедії «Вій», постановка Г. Юри. Харків. 1924

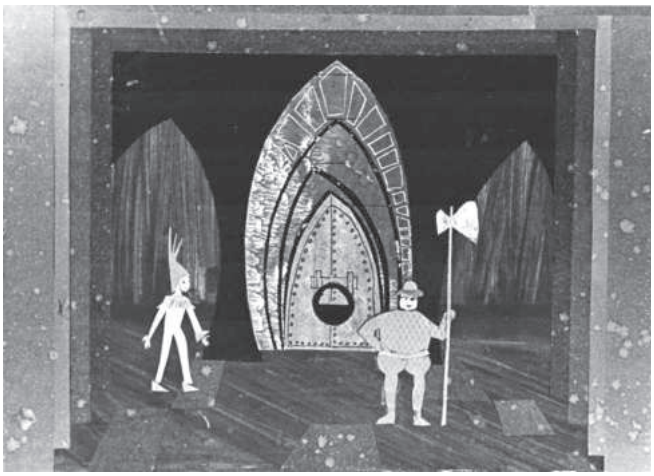
[1] Злочевский Петр Афанасьевич : [кат. выст.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. С. 3.



А. Перепелиця. Ескіз декорації до вистави «Пригоди Чиполіно» (місто). Київський театр оперети. Картон, гуаш, аплікація. 1970



Г. Нестеровська. «Бразильський скарб». Київський театр юного глядача. 1961–1962



А. Перепелиця. Ескіз декорації до вистави «Пригоди Чиполіно» (в'язниця). Київський театр оперети. Картон, гуаш, аплікація. 1970

була деталізована, створювала образ-символ місця дії[1].

П. Злочевський, на відміну від практики застосування широких епічних історичних картин-декорацій, створених, наприклад, А. Петрицьким в оформленні «Богдана Хмельницького», вдавався до образно-узагальнених і стислих принципів побудови зорового образу та водночас подавав конкретні та характерні риси епохи. Він підкреслював сюжетну фрагментарність окремих епізодів, що в загальній і сумарній зміні картин об'єднувалися в єдиному образі вистави.

Отже, художник в окремих епізодах показав цілу картину через її частину. Такий принцип подачі розвитку та взаємозв'язку сюжету, драматичного конфлікту та жанрових особливостей сценічного твору позначився на багатьох роботах митця, як-от: вистава за твором М. Римського-Корсакова (Одеський театр опери та балету, 1950), «Навіки разом» Л. Дмитерка (Одеський український драматичний театр імені Жовтневої революції, 1954), «Садко» М. Римського-Корсакова (Одеський театр опери та балету, 1954), «Берег надії» А. Петрова (там само, 1955).

Творчий процес у сценографії початку 1950-х рр. не чекав політичного дозволу на подальший розвиток українського театрально-декораційного мистецтва. Нове післявоєнне покоління майстрів прийшло у європейське та світове мистецтво з новими ідеями, свіжими поглядами на роль художника в театрі. Деякі автори в 1970–1980-ті спрощено та надто узагальнено підходили до оцінки цієї доби, не помічаючи, що картина загального процесу була значно ширша, повнокровна. Московський театрознавець Ф. Сиркіна загалом достатньо влучно охарактеризувала російську сценографію тих часів: «Наприкінці 40-х – на початку 50-х років з'явилося багато оформлень – пишних і безсмачних пустоцвітів, за якими не стояло ні великих думок, ні великих почуттів. Натуралізм і правдоподібність найчастіше ототожнювалися з художньою правдою та життєвістю»[2].

Майстри сценографії, які в середині 1950-х увійшли в пору творчої зрілості, заявили про себе в українському театрально-декоративному мистецтві вже з 1930-х. Вони сміливо розпочали творчий діалог з уславленими художниками старшого покоління, фундаторами вітчизняної сце-

[1] Злочевский Петр Афанасьевич : [кат. выст.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. С. 17.

[2] Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство. Москва : Искусство, 1978. С. 199.

нографії: А. Петрицьким, О. Хвостенком-Хвостовим, В. Меллером, М. Драком, Б. Косаревим, М. Тряскіним. Чималий творчий доробок уже мали Ф. Нірод, А. Волненко, М. Духновецький, П. Злочевський, Д. Овчаренко, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, О. Плаксій, Й. Юцевич, М. Греченко, Д. Власюк, В. Борисовець, Ю. Стефанчук, Д. Нарбут, О. Бобровников та інші. Разом із майстрами старшого покоління вони утворили національну школу сценографії, яка в середині 1950-х не поступалася низці європейських і радянських шкіл сценографії, а навіть була вищою за професіоналізмом, майстерністю, володінням широким арсеналом зображувальних засобів. Після війни київська та харківська школи сценографії відродилися в період початку – середини 1950-х, не втратили своїх творчих рис, а збагатили та розвинули власний набутий мистецький досвід.

Театрально-декораційне мистецтво серед інших зображальних жанрів посіло одне з провідних місць. Сценограф і його творчість стали цікаві також поза театром – як складна лабораторія в галузі ігрового пластичного середовища. Макети, ескізи костюмів і декорацій, театральні костюми (вже створені для вистави) об'єднані в самодостатній вид пластики, в основу якої було покладено принцип концептуальності задуму художника, його естетичну програму, принцип відбору зображувальних засобів, комплекс індивідуальних художніх прийомів і прагнення до творчого експерименту, сміливих новаторських пошуків. Українська сценографія в середині 1950-х відповідала цим творчим принципам.

Залізна завіса, ізоляція українських митців від вільного творчого спілкування з майстрами зарубіжного мистецтва були перепоною для процесу інтеграції національної школи сценографії у світову культуру, однак не змогли остаточно придушити її поступовий розвиток. Майстри різних національних шкіл групувалися в цей час навколо провідних театрів Росії (Москва, Ленінград), Грузії, Литви, Естонії, Латвії, Узбекистану та України (Київ, Харків, Львів, Одеса), оскільки в цих регіонах були виші, де художники здобували професійну освіту. Україна вже в середині 1950-х мала унікально великий загін художників театру – митців, об'єднаних на національному ґрунті[1].



О. Хвостенко-Хвостов. «Любов до трьох апельсинів», ескіз завіси. 1926



Б. Косарев. Макет декорації до вистави «За двома зайцями» за М. Старицьким. Червонозаводський театр. 1928

У 1951 році вітчизняні сценографи демонстрували свої роботи на виставці, яка була розгорнута під час Декади українського мистецтва та літератури в Москві.

Одну з найбільш масштабних виставок Спілка художників України розгорнула 1954 року в Москві у дні святкування «возз'єднання» України з Росією, де були твори сорока шести вітчизняних художників, які працювали в різних театральних жанрах: оперному (А. Петрицький, Л. Братченко, П. Злочевський, І. Назар'ян-Назаров, Ф. Нірод, О. Хвостенко-Хвостов, Л. Писаренко, Г. Нестеровська, Г. Цапок), драматичному (О. Бобровников, В. Борисовець, З. Винник, В. Власюк, В. Греченко, М. Духновський, В. Меллер, А. Пономаренко, Ю. Стефанчук), ляльковому (Р. Марголіна, Т. Холмська,

[1] Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 63.



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Даркон. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Воєначальник. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968



А. Перепелиця. Балет «Дафніс і Хлоя» (Раквель). Хлоя. Київський театр опери та балету. Папір, туш, акварель. 1968

Є. Костишева), музичної комедії (С. Йоффе, М. Липкін, Н. Соболь, Й. Юцевич)[1].

Того самого 1954-го в Києві відбулася Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР – значно ширша за кількістю творів, у якій взяли участь понад п'ятдесят авторів[2]. Відбулися також і регіональні виставки, зокрема 1953 року в Харкові за назвою «Твори харківських художників театру».

Працювали в цей період українські художники епізодично і в інших республіках Радянського Союзу. Наприклад, А. Петрицький зробив оформлення до опери Ю. Шапоріна «Декабристи» на сцені Великого театру в Москві (1955), вистави за п'єсою О. Корнійчука «Калиновий гай» у Малому театрі в Москві (1950), створив цикл малюнків до постановки мультфільму «Ніч перед Різдвом» на московській кіностудії «Союзмультфільм» (1951). П. Злочевський оформив оперу О. Холмінова «Оптимістична трагедія» в Казанському театрі опери та балету (1950), балет П. Чайковського «Лебедине озеро» в Кишинівському театрі опери та балету (1957), виставу за п'єсою В. Кочетова «Сім'я Журбіних» у Московському театрі імені В. Маяковського.

Український театр, як і багато провідних театрів Європи, у 1950-х став на шлях оновлення арсеналу виражальних засобів, зламу застарілих форм, розширення жанрово-стилістичних меж у сценографії. Багато спільного було в процесі творчих пошуків українських та європейських майстрів сценографії.

Відомий режисер і художній керівник берлінської «Коміше опер» Вальтер Фельзенштайн, який здійснив багато постановок у співпраці з визначними німецькими сценографами Рудольфом Хайнріхом і Каспаром Неєром у 1950-ті, шукав нових форм зображальної режисури. Його роздуми та теоретичні розробки тих років значною мірою віддзеркалюють творчий процес розвитку сценографії в театрах Європи. Наводимо слушний вислів В. Фельзенштайна, що підкреслює атмосферу закордонного театрального руху: «Декоративність не грає… Вона лише супроводжує, тоді як зорове має бути його складовою. Сценічна картина повинна містити все, що відповідає суті та обумовлено драматургією… драма має набути свого світу. Вона має влаштуватися у певному просторі, який стає її світом…»[3]. Ви-

[1] Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ : [б. в.], 1956. С. 7.

[2] Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ : [б. в.], 1956. С. 3.

[3] Фельзенштейн В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер ; пер. с нем. и примеч.



А. Перепелиця. Ескіз костюма до вистави «Цілуй мене Кет» (Катерина). Київський театр оперети. Папір, гуаш, аплікація. 1969



А. Перепелиця. Ескіз костюма до вистави «Цілуй мене Кет» (Петруччо). Київський театр оперети. Папір, гуаш, аплікація. 1969



Г. Нестеровська. Ескізи костюмів до опери М. Лисенка «Енеїда». 1960-ті

стави В. Фельзенштайна часто мали експериментальний характер, творчий напрям деяких з них був близьким і українським митцям, які, попри кордони та ідеологічні заборони, уважно стежили за постановками в театрах Європи, працями провідних режисерів і сценографів. Взаємодія творчої співпраці режисера з художником іноді починається з протидії, взаємно протилежного трактування та концепції сценічного твору. Один із простих прикладів: під час роботи над постановкою опери Р. Вагнера «Тангейзер» художник К. Неєр мав свою усталену концепцію трактування складної партитури твору, відмінну від режисерського задуму В. Фельзенштайна. Водночас вони дійшли згоди у створенні декорацій, насичених краєвидами, лісовими хащами.

Більш складна ситуація була у творчому процесі під час постановки опери В. Моцарта «Чарівна флейта» В. Фельзенштайном і художником Р. Хайнріхом. Стиль і традиції в її постановці вимагали звернення до епохи бароко, однак взаємні пошуки більш сучасного, театрально-умовного оформлення наштовхнули художника та режисера на ефектне й просте сценічне вирішення. Для підсилення враження від казкового сюжету «Чарівної флейти» бароко поєднувалося із сюжетами іранських мініатюр. Тераси палацу та фантастичні стовбури дерев були з'єднані сходинками, по яких пересувалися танцюючи персонажі опери.

Отже, прагнення до активної, дійової сценографії як зображальної режисури стало характерною рисою в цьому жанрі мистецтва як в Україні, так і в Європі 1950-х. У центрі уваги режисера та художника – створення системи дійових образів, що додають високої метафоричності декораціям та динамізують дію. За твердженням В. Фельзенштайна, «символічне народжується із образного, а це останнє виникає із самого твору»[1].

Більш експресивний і разом з тим поетичний характер образного строю сценографії був властивий найкращим художникам Чехословаччини, серед яких провідне місце у 1950-х посідали Й. Свобода, Й. Фіала, Л. Виходіл, Л. Груза. У 1950-ті Й. Свобода, як і багато українських театральних художників, прагнув сполучати архітектурні пластичні ідеї сценографії з образами, вираженими живописно-ілюзорними площинами. Театральна умовність у деяких його виставах межувала з яскравим символізмом пластичних мотивів. Серед етапних робіт Й. Свободи – «Трубадур» Дж. Верді (Велика опера, Прага, 1947);

С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 36.

[1] Фельзенштейн В. Беседы о музыкальном театре / В. Фельзенштейн, З. Мельхингер ; пер. с нем. и примеч. С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. С. 39.

«Тоска» Дж. Пуччіні (там само, 1947); «Дон Карлос» Дж. Верді (Державний театр, Острава, 1950); «Фіделіо» Л. ван Бетховена (там само, 1951); «Дон Жуан» В. Моцарта (Національний театр, Прага, 1956); «Руслан і Людмила» М. Глинки (там само, 1956); «Пікова дама» П. Чайковського (там само, 1957). У цих роботах вже майже не відчутний стиль розповідної та описової декорації, за формально-технічними ознаками вони архітектурно-живописні. Інтенсивність творчих пошуків Й. Свободи та його однодумців спонукає до створення 1958 р. Сценографічного інституту в стінах Національного театру в Празі. Інститут розробив техніку й технологію багатьох найскладніших постановок Й. Свободи, водночас розкриваючи нові обрії для подальших творчих пошуків[1]. Проєкти нового сценічного обладнання світлової апаратури, поліекранів, монтувальних засобів Й. Свобода майстерно використовував і на сценах інших театрів Європи. Його творчі пошуки були у багатьох випадках прагненням до загострення сценічного образу, оголеного функціоналізму декорацій, що українська сценографія як один із методів оформлення мала у своєму арсеналі ще в 1920-ті.

Українські митці розробляли в 1950-ті принципи оформлення, що не лише активно брали б участь у розвитку сценічної дії, а й поетично відтворювали світ людини, зміст конфлікту драматургії та національний характер конкретного театрального твору. Відомо, що навіть такий майстер, як Й. Свобода, уникав роботи над музично-драматичними виставами особливого комедійного жанру. Український театр часів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого мав унікальний синтетичний жанровий характер, де драма поєднувалася з комедією, співи – з танцями, пластика театрального середовища мала характерне вирішення, – все це було обумовлене історичною генезою видовищного мистецтва в Україні з часів вертепу, шкільного театру[2].

У 1950-х набуті в українській сценографії принципи просторово-зображальної режисури збагачувалися подальшим активним засвоєнням усього комплексу національного мистецтва – декоративним живописом, орнаментикою, світською та народною архітектурою, станковим живописом, народними ремеслами й костюмами тощо. Декорації та костюми у виставах стали більш насиченими яскравими характеристиками образів, художники застосовували вільніші та глибші пластичні прийоми у використанні традиційних і нових форм сценографії. Ідеологічні настанови, що були спрямовані на утвердження «загальнорадянських» образів, позбавлення національного мистецтва його індивідуальних рис, традицій, мимоволі зазнавали краху. «Хрущовська відлига» з середини 1950-х дозволила театрам все більше орієнтуватися при виборі репертуару на твори національної класичної драматургії. Це було характерно не тільки для театрів Києва, Харкова, Львова[3].

Художник Д. Нарбут (син Г. Нарбута) на сцені Чернівецького державного українського драматичного театру імені О. Кобилянської здійснив, наприклад, оформлення до вистави «Лимерівна» Панаса Мирного (сезон 1953–1954), у Черкаському музично-драматичному театрі імені Т. Шевченка – до «Ярослава Мудрого» І. Кочерги (сезон 1959–1960), у яких спостерігалося гармонійне поєднання інтер'єрів і краєвидів, котрі художник не деталізував. Вони були виконані крупним пастозним мазком, чистими, відкритими фарбами. Разом з акцентовано персоніфікованими костюмами оформлення створювало загальний стрункий ансамбль у моделюванні ігрового середовища, відчувалося глибоке знання художником народного побуту, історії.

Глибоким розумінням образного строю твору М. Лисенка «Чорноморці» була позначена робота Д. Нарбута на сцені Чернівецького театру. Режисер театру В. Василько радо сприйняв новаторство молодого митця. Пізніше в книзі «Театру віддане життя» він писатиме: «Новий художник театру Д. Нарбут вразив мене своїм щедрим, бурхливим талантом. Данило Георгійович зробив надзвичайно яскраве оформлення. Інтер'єри хат ми замінили чудовим кубанським краєвидом, що дало можливість використати вихід козаків у похід не за лаштунками, а зі сцени. Цей прийом був не лише ефектним, а й викликав у глядачів потрібні емоції»[4].

1955 року В. Василько здійснив постановку своєї інсценізації повісті О. Кобилянської «У не-

[1] Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобраз. искусство, 1973. С. 50.

[2] Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. С. 15

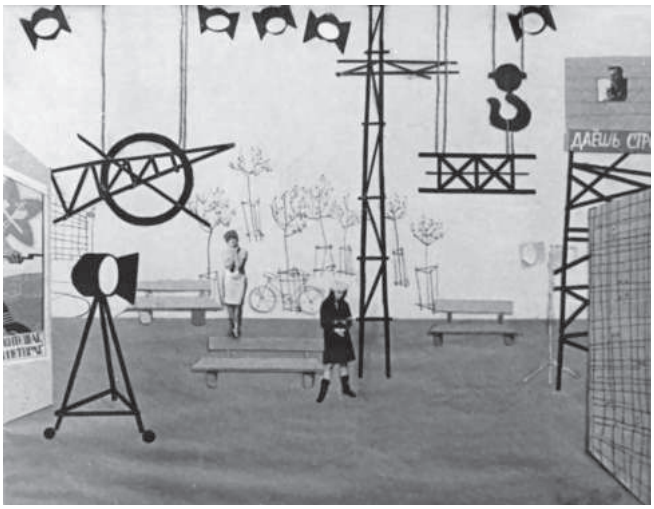
[3] Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. С. 207.

[4] Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. С. 344.

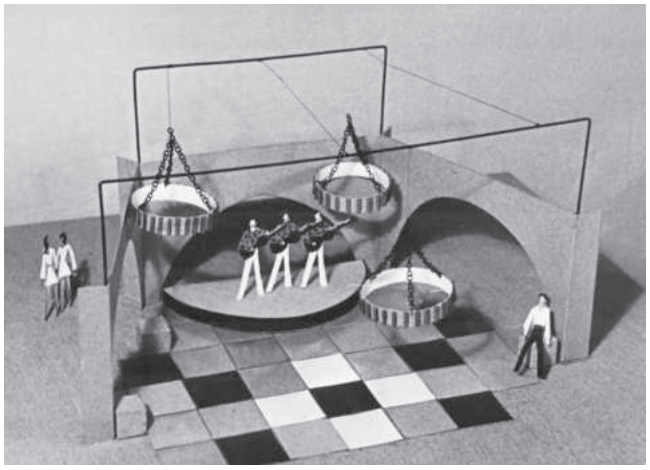
ділю рано зілля копала» на сцені Одеського драматичного театру імені Жовтневої революції. Художник М. Маткович створив цілу серію живописних краєвидів до цієї вистави, він тонко передав стриманою колористичною гамою розкішну, але по-своєму сувору природу Північної Буковини. Крім костюмів центральних персонажів, художник створив вбрання для танцювальних, музичних номерів цієї вистави. Сценограф віддав данину екзотиці в сценах картини циганського табору, танцювальних костюмах цієї дії.

Головний художник Київського театру юного глядача Л. Писаренко створив оформлення до вистав «Червоненька квіточка» С. Аксакова (1950), «Котигорошко» А. Шияна (1952), «Думи мої» Ю. Костюка (1954), у яких сміливо сполучав живописну, часом імпровізаційну манеру, виконання декораційного вирішення з композиційними прийомами, де найбільш важливі вузлові фрагменти, що беруть активну участь у дії спектаклю, побудові мізансцен, подаються масштабно, великим планом. Такий досвід та метод побудови зорового образу склався в Л. Писаренка під час роботи на невеликій, майже камерній сцені Театру юного глядача. Його митець майстерно, вже в іншій інтерпретації використовував і на великих сценах провідних театрів. Наприклад, живописний краєвид в оформленні народної казки «Котигорошко» був своєрідною дійовою особою вистави – йому були надані гіперболізовані, фантастичні риси, він ставав самостійною лінією сюжету. Інший характер гіперболічної подачі місця дії, деталей і фрагментів – в оформленні вистави «Думи мої» в картині «Кабінет Дубельта». Сценограф створив інтер'єр із підкреслено казенною, голою обстановкою – лише велике відчинене вікно із темною драпіровкою створює на другому плані світловий ефект контражуру – це розширювало світлову партитуру вистави, гостріше персоніфікувало зоровий образ.

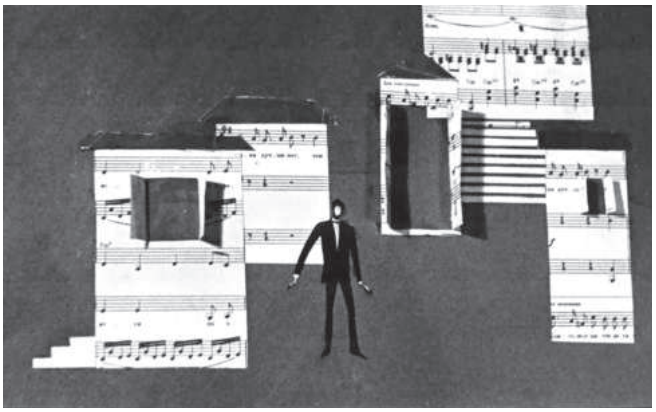
Постановка в оформленні Л. Писаренка п'єси Ж. Мольєра «Міщанин-шляхтич» на сцені Київського українського драматичного театру імені І. Франка 1956 року відзначалася незвичним, але відповідним духові твору декораційним вирішенням. Радіальна писана панорама із гротесковим зображенням вулиць старовинного французького міста, де в стислій графічній манері подані силуети будинків, ажурна альтанка в центрі сцени надавали нового жанрового акценту та смислу п'єсі, яку традиційно ставили в галантно-помпезному стилі Людовіка XIV. За висловом В. Габелка, «сценографічне вирішення



А. Перепелиця. Вистава «Дівчата нашої країни» (Микитенко). Ескіз декорацій. Київська студія телебачення. Папір, туш, аплікація. 1967



А. Перепелиця. Телевізійний інтерклуб. Київська студія телебачення. Макет. 1970



А. Перепелиця. Естрадний концерт «Музичне містечко». Київська студія телебачення. Аплікація. 1970

вистави увібрало в себе іронічну концентрацію рис цієї епохи. Цікава будова зорового образу вистави, що яскраво простежується в макеті, де широка панорама міста ніби уособлює всю мольєрівську Францію, оточує і замикає сценічний простір і разом з тим відокремлює і конкретизує місце дії. Лаконічна стислість художньої мови сценографії вистави «Мішанин-шляхтич» підтримувала загострену і динамічну драматургію п'єси, наближала персонажів XVIII століття до сучасного глядача, надавала простір акторській і режисерській фантазії…»[1].

Серед значних робіт Л. Писаренка, виконаних у співавторстві з Г. Нестеровською, – оформлення опери М. Лисенка «Енеїда» на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка 1959 року (режисери В. Харченко, В. Скляренко). Це була одна із вагомих за своїм художнім втіленням постановок цієї опери. Вперше вона йшла в театрі М. Садовського в оформленні художника П. Дяківа 1910 року, де відверта шаржованість у побудові костюмів, у гримі персонажів декорацій надавала виставі характеру буфонадної музичної комедії[2]. Про високу оцінку творчості митців читаємо в розвідці М. Стефановича: «Л. Писаренко зробив акцент на бурлескній і травестійній лінії сюжету. Водночас у декорації були привнесені ліро-епічні мотиви. В архітектурі декорацій зоровий образ української "Енеїди" поставав у полістилічній гротесковій сполуці давньогрецьких колонад, скульптур, каріатид, і разом з тим портал був вкритий стріхою, поруч – тин з гарбузами, дзеркало сцени – морський краєвид. Всі ці пластичні сюжети декорацій не справляли враження еклектичного поєднання. Костюми, створені Г. Нестеровською до "Енеїди", були підкреслено травестійні, часом маскарадні. Наприклад, Афіна в українській сорочці та плахті була оточена почтом в давньогрецькій одежі. Такі риси в оформленні вистави, в персоніфікації костюмних розробок підсилювали жанрову спрямованість вистави»[3].

Полістилічність та поліфункціональність, широта образних узагальнень у структурі сценографії стали ознакою творчого методу в роботі українських театральних художників другої половини 1950-х.

Усе частіше театральна декорація, весь її пластичний комплекс ставали більш насиченими власними сюжетними мотивами, які тісно інтегрували з режисерським задумом, продовжували й розкривали тему-ідею сценічного твору, музичної драматургії опери, балету. Описовість і розповідальність у декораціях, костюмах стала не головним методом при створенні зорового образу, а лише одним із багатьох художніх засобів. У сценографії ширше використовували тонально-колористичні особливості живопису, архітектурних мотивів, конструктивно-структурне мислення стало сміливішим[4].

На сцені Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка художник Д. Овчаренко, учень О. Хвостенка-Хвостова, працював з початку 1930-х, зробивши перші мистецькі кроки тут як стажист (керівник А. Петрицький). У післявоєнні та подальші роки він створив оформлення в цьому театрі до таких вистав, як «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1945), «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (1946), «Лілея» К. Данькевича (1946), «Лебедине озеро» П. Чайковського (1947), «Данко» В. Нахабіна (1948), «Казка про царя Салтана» (1949), «Спляча красуня» (1950) П. Чайковського, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (1951), «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського (1952), «Русалка» А. Дворжака (1953), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1954), «Дон Карлос» Дж. Верді (1956).

Великий і вагомий репертуар, над яким працював Д. Овчаренко, став свідченням творчого зростання Харківської опери як провідного театру України. Г. Фісан у нарисі про митця згадувала: «У балетних і оперних виставах Д. Овчаренко завжди намагався знайти образне зерно, – маючи талант художника-аналітика, він завжди в роботі над сценічним твором звертався до історичної та мистецтвознавчої літератури, вивчав іконографічний матеріал, намагався переосмислити весь комплекс синтетичного жанру оперно-балетної вистави. Сценограф знайшов живописну домінанту саме в м'якому блакитно-сріблястому тоні оформлен-

[1] Нестеровська Г. Леонід Писаренко. Заслужений художник Української РСР : [кат. вист. творів] / Галина Нестеровська ; [авт. вступ. ст. та упоряд. В. Т. Габелко] ; Спілка художників УРСР, Київ. орг. Спілки художників УРСР. Київ : [б. в.], 1977. С. 17.

[2] Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. С. 52.

[3] Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 220.

[4] Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. Москва : Совет. художник, 1963. С. 134–136.

ня, пейзажі декорацій сповнені образами української природи»[1].

У роботі над оперою «Тарас Бульба» Д. Овчаренко великим планом подав гостроту сюжету: в картині прологу нема ідилічних пейзажів – натомість зруйновані хати, спалені сади, темні, густі хмари. Виразні лінії контуру декорацій були також і в оформленні картин «Біля Братського монастиря», «Запорізька Січ».

Глибинний аналіз твору, структурне мислення стали в 1950-ті для майстрів української сценографії одними з важливих принципів творчого методу. Художники все менше зверталися до помпезно-урочистого стилю оформлення балетних, оперних вистав, спектаклів на «героїко-патріотичні» теми, що так заохочувала офіційна ідеологія. Художник театру як режисер ставав аналітиком сценічного твору, стратегом вистави.

Жанр музичної комедії, оперети приваблював художників можливістю вільно експериментувати. Навіть у 1930–1950-х на сцені не часто йшли твори з яскраво вираженими рисами соціального замовлення. Здебільшого ставили твори з класичної української оперети та музично-драматичної спадщини, віденські та французькі оперети, музичні водевілі, шоу пустотливого змісту. Державна цензура слідкувала за ступенем оголеності артисток, наявністю випадів проти режиму в діалогах і куплетах.

Балетні костюми, декорації, бутафорія, вбрання персонажів у музичній комедії завжди надавали простір творчій фантазії художників. У 1950-х у жанрі оперети працювали в Харкові Н. Соболь, С. Йоффе; у Києві – В. Меллер, а згодом Й. Юцевич. У виставах музичної комедії тих років можна було побачити станки, конструкції, а умовність оформлення часом межувала з авангардним стилем у сценографії. Творча вигадливість і фантазія художників позначалися на постановці світлової партитури. Сценографи в розробці ескізів костюмів прагнули звільнити тіло та індивідуальну пластанатомію актора від потреби перебувати під час дії в неприродному стані, – така своєрідна ергономіка вже проявлялася часто в роботах над створенням оперних, балетних костюмів.

Н. Соболь прагнув також досягти легкості, зручності костюмів і оформлення, яке б трансформувалося на сцені під час дії. У Харківській музкомедії він оформив такі вистави: «Тютюновий капітан» А. Шаца, А. Адуєва (режисер В. Арістов, 1945), «З-за гори кам'яної» А. Крижанівського (режисер М. Авах, 1946), «Боккаччо» Ф. Зуппе (режисер Л. Івашутич, 1951), «Жюстина Фавар» Ж. Оффенбаха (режисер В. Арістов, 1953), «Маріца» І. Кальмана (режисер Б. Пощін, 1956), «Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна (режисер І. Радомиський, 1957).

В оформленні оперети «Син клоуна» Н. Соболь звернувся до буфонадного поєднання яскравих фарб, якими розписані декоративні площини сценічних конструкцій, що були побудовані на другому плані. Їх радіальна та симетрична композиція мала створювати ілюзію присутності акторів на цирковій сцені.

У Київському театрі оперети художник Й. Юцевич у період 1940–1950-х створив свої найбільш значні роботи в галузі сценографії. (З початку 1960-х він розпочав активно працювати



Невідомий німецький фотограф. Фото українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

[1] Фісан Г. А. Дмитро Овчаренко : [нарис]. Київ : Мистецтво, 1972. С. 9.



Невідомий німецький фотограф. Фото українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

в жанрі кінодекораційного мистецтва, а з 1961 року став художником-постановником нині широковідомого кінофільму «За двома зайцями» (Кіностудія імені О. Довженка). Творче зростання Й. Юцевича як сценографа, опанування ним сучасних принципів зображальної режисури відбулося протягом десяти років роботи в Київському театрі оперети в тісній співпраці з режисером І. Земгано (старший брат художника, справжнє прізвище Юцевич). Разом вони створили низку вистав: «Холопка» М. Стрельникова (1949), «Тютюновий капітан» М. Адуєва (1952), «Вогники» Ю. Свиридова (1954), «Червона калина» О. Рябова (1954), «Паризьке життя» Ж. Офенбаха (1954), «Останній чардаш» І. Кальмана (1957). У таких етапних постановках, як «Холопка», «Червона калина», відбилася висока театральна культура Й. Юцевича, а в ескізних рішеннях цих вистав можна було побачити витончену графічну культуру.

Принциповою роботою І. Земгано та Й. Юцевича була постановка героїко-романтичної комедії «Червона калина» О. Рябова, де в центрі сюжету – пригоди українського козака із загону Богдана Хмельницького, відважного Якова Тризни. На сцені Київської оперети відродився жанр національної музичної комедії. Ю. Станішевський так описував декораційний живопис Й. Юцевича: «Чарівна українська природа, яскраві етнографічні деталі надали декораційному живопису Й. Юцевича романтичного подиху. Його спілі грона червоної калини, що як своєрідний лейтмотив "уквітчували" образне вирішення кожної картини, підкреслили головну героїко-патріотичну тему музкомедії»[1]. Сценограф знаходив найбільш ефектне, переконливе та лаконічне вирішення, хоча в деяких виставах робив наголос на екзотичних, незвичних і виняткових деталях, як, наприклад, у «Тютюновому капітані», «Поцілунку Чаніти», «Останньому чардаші». Практика роботи Й. Юцевича в довоєнні часи на Одеській кіностудії привнесла до методу роботи художника подачу окремих деталей бутафорії, костюмів, оформлення, фактури великим планом, локальним кольором, гротесковим та карикатурним малюнком, гіперболічно збільшеним у масштабі.

Змінився в цей період творчий метод і художній почерк відомого майстра театрально-декораційного мистецтва М. Духновського, який багато років працював головним художником Київського російського драматичного театру імені Лесі Українки. У своїй творчій практиці він часто звертався до врівноваженої, майже класичної композиції, що була тісно пов'язана з традиційним тристінним інтер'єром, але навіть у межах такої декораційної стилістики митець знаходив

[1] Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. С. 93.

цікаве та оригінальне вирішення вистав. У 1950-ті М. Духновський поєднував стислий, хоча й описовий, принцип показу місця дії з аскетично стриманою кольоровою гамою, лінійною основою побудови декорацій. У багатьох його роботах з'явилися ознаки конструктивного, аналітичного підходу до ідейно-тематичних завдань побудови оформлення. Серед численних вистав, над якими працював М. Духновський, такі: «Професор Буйко» Я. Баша (Київський український драматичний театр імені І. Франка, 1950, режисер Б. Балабан), «Щастя» П. Павленка та С. Радзинського (там само, 1953, режисер Г. Юра), «Житейське море» І. Карпенка-Карого (Чернівецький український драматичний театр імені О. Кобилянської, режисер Б. Борін, 1950), «Чайка» А. Чехова (Київський російський драматичний театр імені Лесі Українки, 1950), «Мертві душі» за М. Гоголем (там само, 1952), «Юність Полі Вихрової» Л. Леонова (там само, 1959), «Баня» В. Маяковського (там само, 1959).

До сценографічних праць, де М. Духновський намагався поставити та здійснити нові творчі завдання, коли художні прийоми у своїй новаторській доцільності допомагали б розкрити ідейну суть драматичного твору, належать постановки в Хмельницькому театрі імені Г. Петровського: «Мораль пані Дульської» Г. Запольської (1956), «В пошуках радості» В. Розова (1957), «Свято ліхтарів» Г. Пфейфера (1959)[1].

У другій половині 1950-х у М. Духновського відбувся якісний перехід до декораційних вирішень, насичених високим, образним, метафоричним змістом, де розкривається суть драматичного конфлікту, збагачується, розширюється також світлокольорова партитура сценографії. У постановці п'єс «Юність Полі Вихрової» та «Баня» в декораційне вирішення були введені світлокомпозиційні прийоми, як, зокрема, замість писаного задника («Юність Полі Вихрової») – сценічний пейзаж, відтворений кінопроєкцією. Сценографія «Бані» стилістично відтворювала дійство доби агітаційно-пролетарського театру з його гаслами, поєднанням конструкцій і простих побутових речей.

Творчість визначного майстра вітчизняної сценографії ХХ століття Ф. Нірода становить значну сторінку в історії українського театру та зображального мистецтва. Митець у післявоєнні роки все більше виявляв інтерес до сценографії великих, масштабних форм, складних за своєю структурою, його приваблювала робота в оперно-балетному жанрі[2]. На сцені Львівського театру опери та балету імені І. Франка з'явилися спектаклі, оформлені майстром: «Севільський цирульник» Дж. Россіні (1945, режисер В. Скляренко), «Пікова дама» П. Чайковського (1949, режисер Я. Гречнов), «Іван Сусанін» М. Глинки (1949, режисер Я. Гречнов), «Галька» С. Монюшка (1950, В. Скляренко), «Трубадур» Дж. Верді (1950, режисер Я. Гречнов), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952, режисер В. Харченко). А також на малій сцені Львівського театру юного глядача – «Лихо з розуму» О. Грибоєдова (1948, режисер В. Скляренко).

Ф. Нірод опрацював принцип просторового вирішення з максимальним використанням неігрових площин та об'ємів. Так, у виставі «Лихо з розуму» він побудував додатковий просценіум, який утворювали колони в стилі ампіру, а в глибині сцени були розміщені кабінет Фамусова та вітальня. У колористичному та фактурному вирішенні декорацій домінував сірий оксамит. Художник досяг монументальної строгості та цілісності в сценографії мінімальними художніми засобами. У музичних виставах на оперній сцені він синтезував архітектурні форми та живописні об'єми, що були асоціативно пов'язані з музикою. Шукав й опрацював також методи переконливого вирішення вузлових фрагментів декорацій як динамічних акцентів, навколо яких розвивається дія, будуються мізансцени. На думку Аркадія Драка, висловлену в альбомі, присвяченому 70-річчю від дня народження Ф. Нірода, «…розуміння стилю різних епох допомагають Ф. Ніроду помічати й запозичувати у пам'ятників матеріальної культури найсуттєвіше, що характеризує минуле і разом з тим співзвучне нашій добі, і на цій основі створювати власну історичну версію, вирішувати глибокі естетичні й моральні проблеми, закладені в музичному творі, до якого він звертається. Особливо успішно художник використовує у своїх декораціях виражальні засоби архітектури. Складні ритми готики допомогли йому створити образи в "Даліборі" Б. Сметани…»[3]. Слід вказати ще низку постановок, окрім «Далібори» (1950), оформлених Ф. Ніродом у цей час на львівській сцені, де в новій

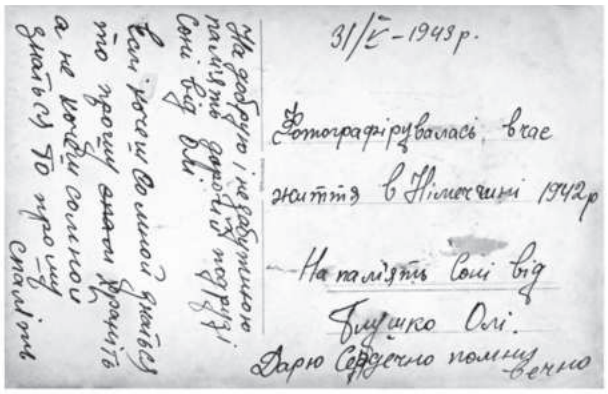
[1] Скорський М. А. Хмельницький театр ім. Г. І. Петровського. Київ : Мистецтво, 1981. С. 96–97

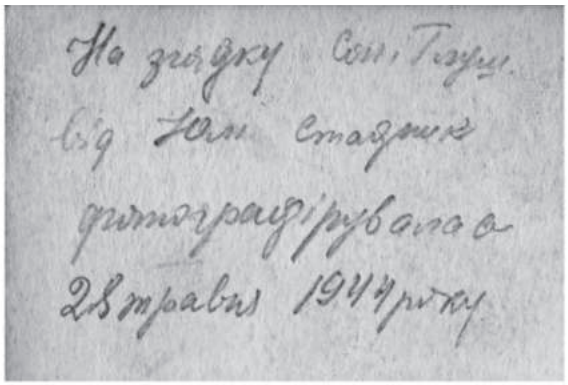
[2] Федір Нірод : [альбом] / авт. вступ. ст. І. М. Вериківська. Київ : Мистецтво, 1988. С. 11.

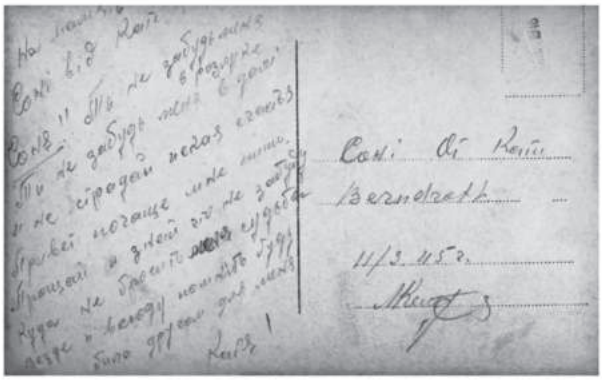
[3] Драк А. М. Федір Нірод : до 70-річчя від дня народження. *Музика.* 1977. № 3. С. 10.

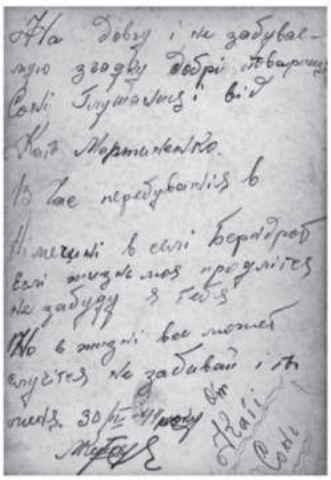


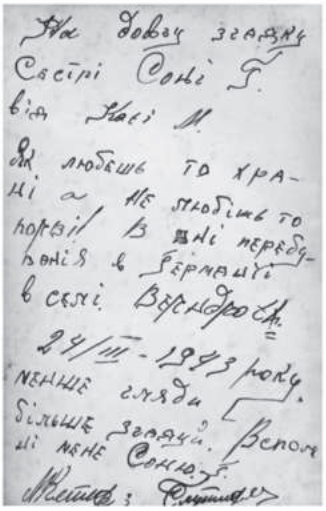
Невідомий німецький фотограф. Фото українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

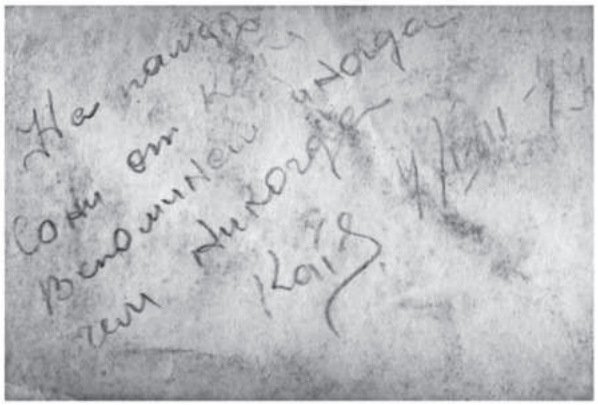


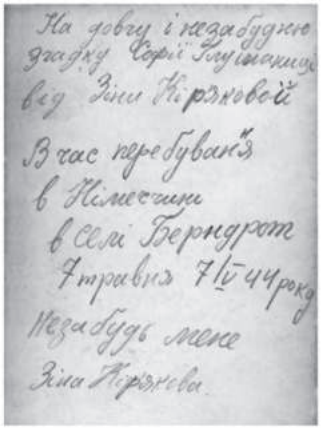


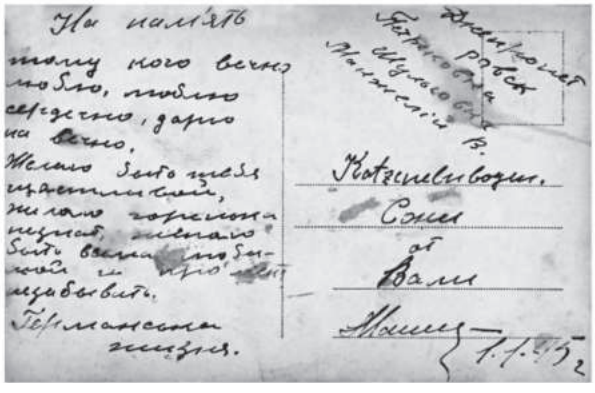


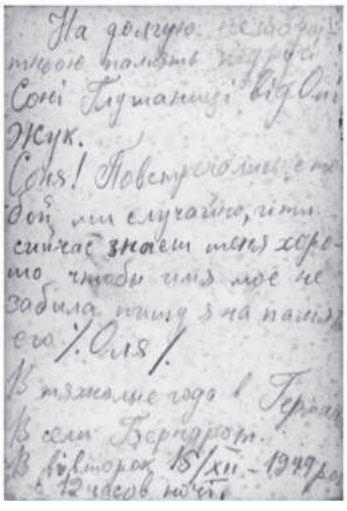












Підписи фотографій українських остарбайтерів. Німеччина, селище Берндрот. 1942–1945

якості розвиваються принципи зображальної режисури, властиві майстру: «Галька» Е. Монюшка (1948), «Іван Сусанін» М. Глинки (1950), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1952), «Кармен» Ж. Бізе (1957) і «Лісова пісня» В. Кирейка (1958), де одна з головних рис у сценографії – наслідування та відтворення цілісної пластичної ідеї в єдиному образно-емоційному середовищі. Наприклад, у «Даліборі» сценічний простір розподіляє на два плани світлову постановку – верхній та боковий контражур (сцена суду над Далібором), розміщення світлових акцентів на планшеті сцени та об'ємних архітектурних деталях – як у картині «Палац у Празі».

У 1950-ті Ф. Нірод був одним із перших вітчизняних сценографів, які сміливо перейшли межу інерції безконфліктної описовості, ілюстративності, натомість у своїй творчості гостро порушили питання про подальше зростання ролі художника в театрі як майстра зображальної режисури.

Практична діяльність Ф. Нірода відповідала його творчому кредо, перевтіленому в декораціях. Зрештою, він сам і так думав, і так про свою творчість писав, звертаючи увагу на «...справді театральну поетичність, поетичність широкого епічного розмаху з величезним і емоційним змістом»[1]. У 1950-ті Ф. Нірод почав працювати також і на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка (з 1961 р. – головний художник): «Наталка Полтавка» М. Лисенка (режисери А. Бучма, В. Манзій, 1954), «Руслан і Людмила» М. Глинки (режисер В. Скляренко, 1955), «Милана» Г. Майбороди (режисер В. Скляренко, 1957). У роботі над оперою «Руслан і Людмила» Ф. Нірод створив пластичну «транскрипцію» образно-ідейної структури цього твору, де діють яскраві та сильні театральні образи Руслана, Людмили, Світозара, Чорномора та Фарлафа.

Оформлення фіналу повертало глядача до зорового образу прологу, інтер'єру палацу Світозара, але кольорове співвідношення холодних і теплих барв стає інтенсивнішим.

Наступна велика робота Ф. Нірода в опері «Милана» стала ще більше національно свідомою. Карпатські краєвиди підсвідомо пробуджували в уяві факти з недалекого минулого. Копітка робота над макетом була успішною. Митець здобув бронзову медаль на престижному форумі – Брюссельській міжнародній виставці 1958 року.

Останньою значною роботою одного з фундаторів української сценографії А. Петрицького стало оформлення ним опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» у Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка 1956 р. (режисер В. Скляренко), яка була поставлена на відзначення тридцятиріччя існування закладу як Національної державної опери України. Як театр міг здійснити постановку найскладнішої опери у світовому репертуарі? На цей час у технічному обладнанні закладу відбулися якісні зміни.

М. Стефанович згадував: «На сцені модернізоване панорамне обладнання та прилади для польотів. Сценічне освітлення поступово переустатковується для використання дзеркальних ламп, та влаштовуються освітлювальні портальні башти. Для полегшення роботи технічних працівників під час проведення та підготовки вистав за лаштунками в 1957 році встановлено ліфти. У 1955 році зал для глядачів набув нового парадного вигляду. Червону оксамитову завісу було замінено розкішною парчевою, витканою за спеціальним замовленням. Зроблений був також новий арлекін за ескізом художника А. Петрицького»[2].

Отже, друга половина 1950-х ознаменувалася подальшим розвитком оновлення арсеналу виражальних засобів у царині театрального оформлення. Сценографія України в цей період стала видом мистецтва, яке вже повноправно увійшло в загальнонаціональну культурну скарбницю.

У багатьох європейських театрах сценографія повоєнного періоду також посіла вагоме місце, зокрема в післявоєнній Польщі. В. Філлер оприлюднює у Варшаві критичний матеріал за назвою «Сучасний польський театр», де цілком у дусі того часу пише: «…соціалістичний реалізм вимагав від театральних художників суворого історизму у підході до класичного репертуару та відповідності сценічного оформлення сучасних п'єс реаліям життя. Типовою для цього періоду можна вважати творчість Владислава Дашевського (1902–1971). Він із дивовижним смаком використовував мальовничо-колірні елементи декорацій та костюмів для надання певного настрою окремим сценам та характеристикам персонажів»[3].

[1] Нірод Ф. Художник в театре. *Правда Украины*. 1957. 11 черв. С. 3.

[2] Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. С. 212.

[3] Филлер В. Современный польский театр. Варшава : Интерпресс, 1977. С. 99–100.

Таким чином, класичні твори і п'єси провідних зарубіжних авторів становили як у європейському, так і в українському театрі основу репертуару, над яким працювали художники.

У структурі творчої співпраці режисера та художника чільне місце посів пошук виражальних засобів, які б яскраво виявляли жанрово-стильову природу вистави.

Одним із переконливих прикладів може бути творчість В. Греченка в 1950-ті рр. в оформлених ним виставах на сцені Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка: «Ревізор» М. Гоголя (1952), «Повія» за Панасом Мирним (1954), «Ой піду я в Бориславку» за І. Франком (1956), «Гамлет» В. Шекспіра (1956), «Талан» М. Старицького (1956), «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого (1958) – він поєднував систему живописних лейтмотивів із цільною та монолітною композицією. Художники дістали можливість творення сценографічного образу, насиченого високою поетичністю, вільною та розкутою трактовкою опери, балету, драматичної вистави. Усе менше на українській сцені в середині та наприкінці 1950-х – упродовж 1960-х з'являлося однопланових, безконфліктних і нейтрально-описових декораційних рішень.

У 1959 р. відбулася постановка «Короля Ліра» у Київському українському драматичному театрі імені І. Франка (режисер В. Оглоблін, художник В. Меллер). В архіві В. Меллера залишилося декілька десятків чорнових та підготовчих варіантів ескізів оформлення до «Короля Ліра»[1]. Художник намагався створити переконливе, емоційне та життєве сценічне середовище, яке б показувало добу раннього середньовіччя. Як свідчить аналіз численних графічних і живописних розробок художнього оформлення, В. Меллер майстерно поєднав елементи умовно-конструктивного вирішення із живописно-об'ємним принципом побудови зорового образу. У сценічному середовищі були сміливо застосовані контрастні монтажні стики, де масивні стіни замку зіставлені з ланцюговими мостами, фактурно обіграними дерев'яними переходами, звіриними шкурами навколо трону. Емблема лапи на червоному тлі – королівський герб – була одним із образних лейтмотивів вистави. Художник і режисер винесли цю емблему і в прем'єрну афішу «Короля Ліра». Синтез умовного та конкретного допомагав досягти більш гострої характеристики місця дії. Художник відмовився від першого варіанта, де домінував сріблясто-білий колорит. Зрештою в кожній картині вистави звучала своя кольорова гама, часто густа, зібрана, близька до монохромної. В. Меллер у цій передостанній у своєму творчому житті виставі розкрив світ шекспірівського твору в його історичному аспекті, надав спектаклю піднесеного та трагедійного змісту. «Грубість звичаїв і побуту романського середньовіччя підказала художнику задум показати бентежну історію трагічного пізнання життя в образі суворому і драматично напруженому»[2].

Протягом 1960-х театральний художник відчує свободу так званої «хрущовської відлиги». Цензура стане менш жорсткою. Бурхливо почне розвиватися телебачення, і цей факт спровокує народження нового виду в галузі сценографії. З'явиться художник телебачення. В літературних редакціях буде працювати спеціальний редактор, який опікуватиметься суто театром. Специфіка сцени-студії підкаже багато нових творчих рішень у художньому оздобленні. Театральне дійство в такий спосіб вийде за межі сцени і розповсюдиться на всю територію республіки. Також цьому буде сприяти й радіо з постійною рубрикою «Театр перед мікрофоном». 50 років (від середини 1960-х) на українському радіо пропрацює редактором Ніна Новоселицька, завдяки якій український слухач почує сотні вистав вітчизняних і зарубіжних театрів.

1960-ті розширили горизонти творчості театрального художника. Більшість митців працювали вже не лише в одному театрі. Художників театру почали активно залучати до роботи над кінострічками . До оформлення кінострічок зверталися не лише професійні художники театру, але й представники інших художніх секцій. Так, відомі графіки Р. Адамович і Г. Якутович брали участь у розробці ескізів майбутніх кінофільмів. У Київській спілці художників України відкрилася нова секція – художників театру та кіно.

[1] Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. С. 73–74

[2] Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. С. 75.



Фрагмент фото. Київ, вул. Хрещатик. 1950-ті

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ



Обкладинка часопису «Соціалістичний Київ», 1934, № 3–4

Характерною ознакою в художньому процесі України як складової частини СРСР стало об'єднання діяльності представників різних видів мистецтва та доволі часте втілення в одній особі художника, скульптора, інженера, архітектора[1].

У мистецтвознавстві 1930-х виникає теорія «гармонійної єдності» архітектури, живопису та скульптури. По суті, це теорія об'єднання всіх пластичних мистецтв, бо зрозуміло, що в живописі обов'язково присутній малюнок, а без знань анатомії не зліпити фігуру. «Найбільш рішуче цей поворот від тотального синтезу до ідеї "гармонійної єдності" архітектури, живопису та скульптури застосовується в радянському мистецтві 1930-х», – читаємо в книзі О. Муріної «Проблеми синтезу просторових мистецтв»[2]. В радянському мистецтвознавстві початку 1980-х побутувала думка, що нова зацікавленість до синтезу мистецтв була пов'язана з переломом у розвитку радянської архітектури, коли себе начебто самознищує утопічна життєбудівна програма конструктивізму і в архітектурні лідери висуваються традиціоналістські течії під проводом І. Жолтовського, І. Фоміна, В. Щуко, О. Щусєва, О. Таманяна, які головну увагу приділяли «…глибинному вивченню творчих принципів епох художнього розквіту архітектури в минулому»[3]. Після конкурсу на проєкт Палацу Рад (1932), у якому взяли участь представники всіх архітектурних напрямків, питання синтезу мистецтв із другорядного одразу перетворилося на першочергове.

Як стверджував один з учасників форуму Г. Гольц, цим конкурсом можна датувати початок сучасних пошуків у напрямку синтезу. Конкурс на проєкт Палацу Рад, як і велика кількість інших, менш потужних, що проходили по всьому СРСР (про українські конкурси йтиметься нижче), виявив головну рису, необхідну для перемоги. Запропонований проєкт обов'язково мусив бути надзвичайно великих розмірів. Тяжіння до надмірно великих, часом непропорційних об'єктів будівництва притаманно протягом тридцятих років СРСР і Німеччині. Доказом слугує міжнародна виставка в Парижі, де дві найпотужніші держави своїми надмірно великими монументами склали загальну композицію просторового об'єму, залучивши вертикальною домінантою Ейфелеву вежу.

Монументальність сталінського стилю в Україні бере початок з конкурсів забудови Урядової площі в новій столиці – Києві, гіпертрофія в баченні та розумінні яких стане логічним завершенням величезних за розміром споруд і поясненням іще одного лиха – знесення церков та дзвіниць як архітектурних домінант навколишнього середовища. Конкретним прикладом може бути руйнація в Києві шедевра X століття – Михайлівського Золотоверхого монастиря, який заважав реконструкції площі Рад і безпосередньо будівлі ЦК ВЛКСМ архітектора Й. Лангбарда. (Звернення до прикладів будівництва і подій, що відбулися в Москві, ніяк не суперечить розповіді про Україну тих років, бо весь СРСР був єдиним простором і керувався одними законами та постановами. На місцях, тобто в союзних республіках, практично всі постанови дублювалися відповідними документами місцевих органів влади і виконувались під більш жорстким та пильним наглядом відповідних служб.) Процес фахового злиття намітився з початку століття і впевнено окреслився до

[1] Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. Киев, 2001.

[2] Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 57.

[3] Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 57.

тридцятих років. Звичайно, це можна пояснити спільними інтересами митців. Художник-живописець, скульптор та графік-книжний ілюстратор могли бути однокурсниками чи навіть одногрупниками котроїсь з вищих шкіл імперії, а відтак слухати одні лекції з історії мистецтва, зустрічатися на натурних рисувальних заняттях-класах (обов'язкових для всіх студентів училищ та академій мистецтв).

Приєднання архітектора до мистецького соціуму в сучасній історії мистецтв трапилося лише на зламі XIX та XX ст. Крім соціальної потреби спільної праці, в приватному та державному замовленнях була ще одна причина. Нею стала дуже популярна книга А. Гільдебранда «Проблема форми в образотворчому мистецтві»[1]. Спочатку твір було перекладено англійською та французькою мовами (1893 р.), а 1914-го – російською. Вітаючи нову теоретичну розробку, Г. Вельфлін у передмові писав, що це «…було схожим на дію свіжого дощу, що раптом впав на суху землю. Архітектуру я тут розумію як побудову цілісної форми, незалежної від мови форм»[2].

Проблема синтезу, крім мистецького, мала й політичне значення. Актуальність завдання пояснювалася не лише необхідністю створення нового мистецтва, а й створення саме «соціалістичного мистецтва», яке в розумінні правлячої комуністичної системи повинно бути єдиним цілим. Тому синтез було визнано як найбільш актуальну форму творчої співдружності радянських архітекторів, живописців та скульпторів, що одразу простимулювало теоретичну зацікавленість до проблеми в усіх її аспектах – від творчих до організаційних. У 1934 р. було проведене Перше Всесоюзне творче спільне засідання архітекторів, скульпторів та живописців нової держави, яке закінчилося випуском спеціальної збірки «Питання синтезу мистецтв», що стала програмою у спрямуванні не лише теоретичних питань, а й цілком практичної дії у взаєминах архітектури та зображального мистецтва. Незважаючи на велику кількість представників різних течій, засідання згуртувалося навколо загального несприйняття конструктивізму як програмного виразника «функціоналістських спрямувань». Завдяки конструктивізму «архітектура як мистецтво від Харкова до Ленінграда була підмінена первинним функціонально-формалістичним організмом без образу та єдності»[3]. Ця цитата наведена з цитованої вище книги О. Муріної «Проблеми синтезу просторових мистецтв», що вийшла друком 1982 року. Автор залишає цю працю задля того, аби сучасний читач зміг зрозуміти ставлення тогочасного мистецтвознавства до панівного мистецького стилю і бачення зображального мистецтва



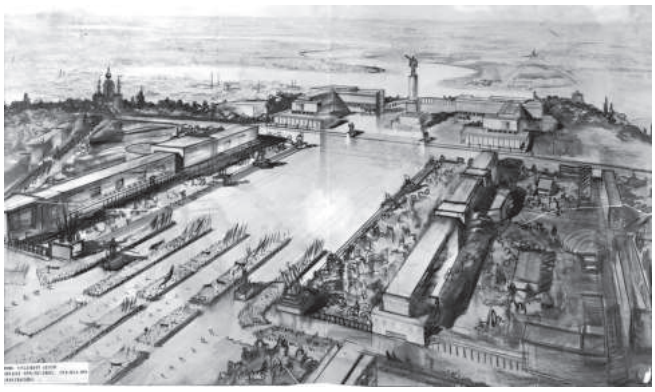
П. Іваниченко. Паркова ваза «Добробут». 1949–1951. Такі вази були встановлені в парках Києва

в офіційному викладі. Питанням синтезу мистецтв та архітектури надавалося принципового значення, тому що в ньому бачили не лише спосіб відповісти на ідеологічні завдання, які важко розв'язувалися радянською художньою культурою, але й намагання пояснення безглуздої боротьби з конструктивізмом на етапі його заміни новим архітектурно-художнім стилем – сталінською неокласикою. Тоді ж, 1934-го, учасники зборів одноголосно визнали пробле-

[1] Гильдебранд А. «Проблема формы в изобразительном искусстве». Собрание статей. Москва, 1991.

[2] Вельфлин Г. Предисловие к первому изданию «Проблема формы в изобразительном искусстве». СПб, 1896. С. 5.

[3] Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 16.



Архітектори В. та О. Весніни. Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935



Архітектор Й. Каракіс. Проєкт Єврейського театру на вул. Хрещатик, 17 у Києві. 1939



Архітектор Й. Каракіс. Варіант реконструкції житлового будинку на Георгіївському пров., 2 в Києві. Акварель. 1947–1949

му синтезу мистецтв однією з найважливіших проблем творчої програми всього радянського мистецтва. «В історії мистецтва немає проблеми більш складної і більш відповідальної, ніж проблема творчої співпраці окремих мистецтв. Ця найскладніша творча проблема постає перед нами не лише в плані теорії мистецтва, але і як актуальне питання живої художньої практики наших днів. Радянське мистецтво висуває проблему синтезу трьох просторових мистецтв як одного з найважливіших пунктів своєї творчої програми»[1]. Зрозуміло, що питання синтезу мистецтв зовсім не було лише радянським. Архітектоніка будівлі, вплив форми, залежної від групування її елементів, величини, взаємодії з тлом та простором, пов'язувалися з просторовим характером людського сприйняття в багатьох архітектурних школах світу. Проблемам синтезу мистецтв приділялося багато уваги в Баухаузі – європейській архітектурно-дизайнерській школі нового зразка. Баухауз виріс із школи художніх промислів у Веймарі, яку заснував Анрі Ван де Вельде. Берлінський архітектор Вальтер Гропіус очолив Школу художніх промислів і Вище художнє училище у Веймарі. З 1920-х це об'єднання стало називатися «Державний Баухауз». Революційність його засад на десять років випередила проблеми синтезу в СРСР. Вальтер Гропіус вимагав від викладачів і студентів щонайбільше експериментувати та об'єднувати в один потік мистецтво дизайну, архітектури, декорації, а також міцного академічного малюнка, що змінювався на абстрактне відчуття в кількагодинних спеціальних завданнях – клаузурах. Серед вчителів школи були художники, математики, природознавці, скульптори, графіки, сценографи. Варто згадати імена Й. Іттена зі Швейцарії, Г. Маркса з Берліна, Л. Могой-Надя з Угорщини, штутгартця О. Шлеммера, В. Кандинського з СРСР, американця Л. Файнінгера, швейцарця П. Клее. Уже перші випуски школи дали нові імена у світовому мистецтві дизайну та архітектури. Ними стали М. Броєр, Г. Баєр, Й. Альберт[2]. Пошуками психологічного сприйняття форми пояснюють незаперечення формальної естетики та концентрування в галузі вивчення композиційної цілісності форми з її елементами. На концепт цього вчення вплинули погляди та теоретичні

[1] Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Москва, 1982. С. 186.

[2] Даниленко В. Дизайн. Харків, 2003. С. 18.

розробки К. Малевича й особливо В. Кандинського, виконані спеціально на замовлення В. Гропіуса.

1926 р. в Москві Кандинський видає теоретичну працю «Крапка, лінія і площина», яка згодом буде перекладена німецькою мовою і з незначними доопрацюваннями стане дев'ятим томом «Бібліотеки Баухауза». Це дослідження стало підручником Баухауза, проте використовували його не лише студенти. Проблеми графічних зображень на площині – головна ідея вчення – допомагали архітекторам усього світу орієнтуватися в просторі, особливо під час проєктування новобудов у вже наявному архітектурному середовищі. Експериментальна діяльність була головною засадою «нової школи». Вчителі й учні дотримувалися переконань, що існують глибинні внутрішні взаємозв'язки між ескізом товару для споживання, оформленням сцени, створенням графічного зображення та формуванням середовища людини, тобто архітектури. Після перемоги націонал-соціалістів у Німеччині 1933 р. Баухауз було розформовано, але його теоретичні знахідки та здобутки будуть пізніше використані в інших країнах світу[1]. У багатьох спорудах української архітектури доби 1930-х рр. стануть зрозумілими вчення «нової школи» (це передусім харківський конкурсний проєкт головпошти архітектора А. Мордвинова, київський ресторан «Динамо» (1932–1934, архітектори Й. Каракіс, П. Савич), житловий будинок вищого військового керівництва на розі вулиці Володимирської та Георгіївського провулку (архітектор Й. Каракіс)[2].

Щоправда, логічні мистецькі питання розвитку культури держави не пов'язувалися з політикою так, як це трапилося в СРСР і УРСР. У Німеччині – Вальтер Гропіус, в Росії – К. Мельников, в Україні – О. Вербицький, І. Фомін, Й. Лангбард, В. Заболотний сповідували концепцію «управління впливом на глядача за допомогою архітектури»[3]. Надзвичайно схожими з українською архітектурою є проєкти та споруди цього періоду нацистської Німеччини (Народний Дім для нового Берліна. Макет архітектора А. Шпеєра). Відтак архітектура ставала частиною художнього про-



Архітектор Б. Йофан.
Конкурсний проєкт Палацу Рад у Москві. 1933



Архітектор І. Фомін.
Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935



Архітектор В. Заболотний. Конкурсний проєкт Урядової площі в Києві. 1935

[1] Даниленко В. Дизайн. Харків, 2003. С. 19.

[2] Лебедев Г. Украинская архитектура 1920 – начала 1930 годов (основные тенденции развития) : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Киев, 1971.

[3] Степанов А., Иванов Г., Нечаев Н. Архитектура и психология. Москва, 1993. С. 100.


1944


1943






1940-ві


1940-ві


1946


1947


1957


1950-ті


1955


1949


1950-ті


1950-ті


1952



Архітектори О. Власов, А. Добровольський, О. Малиновський, В. Єлізаров, Б. Приймак, О. Заваров та ін. Забудова Хрещатика в Києві. 1951–1956



Архітектори О. Власов, А. Добровольський, В. Сазанський. Житловий будинок на вул. Хрещатик у Києві. Кінець 1940-х



Архітектор Й. Каракіс. Готель «Жовтень» у Ворошиловграді (Луганську). 1947–1952

цесу держави, а її функціональне призначення, образність, декоративність, монументальність та помпезність відігравали, залежно від призначення будівлі, виховну, залякуючу, театральну, патріотичну роль.

Стилістична спрямованість архітектури колишнього СРСР і його складової частини України була змінена директивним указом 1930-х – постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932 р.).

Новостворена в цьому самому 1932 році Спілка архітекторів ухвалила магістральний творчий напрямок у новому будівництві. Ним став, як і в інших пластичних мистецтвах та літературі, офіційний творчий метод держави – соціалістичний реалізм, а нова архітектура повинна була прагнути до створення споруд технічно досконалих, економічних, зручних і красивих, які відбивають радість соціалістичного життя, велич ідей і спрямувань радянської епохи. «Продовжуючи кращі передові традиції російського класичного мистецтва, мистецтва народів СРСР і світової художньої культури, на базі оволодіння марксизмом-ленінізмом, Спілка художників СРСР стверджує метод соціалістичного реалізму в творчій діяльності радянських митців. Аналогічні положення зафіксовані у статутах інших творчих спілок. Члени професійних спілок об'єднані не за професіями, в строгому розумінні цього слова, а за галузями виробництва. Членами Спілки архітекторів СРСР можуть стати архітектори, які є авторами проєктів та побудов, що свідчить про їх професійну майстерність. Це значить, що не будь-який архітектор, художник, журналіст, письменник, композитор може бути членом відповідної спілки, а лише той, творча праця котрого досягла відповідного рівня професійної майстерності»[1]. Довгий перелік статутних зобов'язань, розповідей про перевагу наявну та можливу, про світле майбутнє під проводом комуністичної партії, про захищеність творчої діяльності та надання замовлення врешті закінчується однією фразою, яку в сьогоднішньому розумінні проблеми варто виділити як ключову: «Ось чому творчі спілки не об'єднують усіх представників даної професії, а довга професійна бездіяльність є за статутом можливістю виключення із творчої спілки»[2]. Тобто революційне гасло «Хто не з нами, той проти нас» було одразу закладене в статутну норму спілкування.

[1] Творческие Союзы в СССР. Москва, 1970. С. 16.

[2] Творческие Союзы в СССР. Москва, 1970. С. 17.

«Чужим» та «не своїм» місця в новій державі не передбачалося. Такий перебіг подій ставив архітектуру, як і всі інші пластичні мистецтва, у повну залежність від панівної ідеології і споріднював її з іншими видами та жанрами українського радянського зображального мистецтва. Але водночас інша схожість (йдеться про спорідненість архітектурних зразків українського будівництва 1930-х зі спорудами Росії, Німеччини, Італії) піднімає вітчизняну архітектуру до рівня міжнародних світових стандартів тоталітарного періоду. Журнал «Советская архитектура» (№ 5–6 за 1932 р.) розповідає про досягнення німецьких архітекторів з ілюстраціями споруд. Це млин з хлібним елеватором у гавані Дюссельдорфу, вугільний бункер на бойні в Магдебурзі, вокзал у Мейсені, будинок у «Зоо» з кінозалом «Капітоль» на 1300 місць (автор Ганс Пельциг), Музей гігієни Крейса Вільгельма в Дрездені, поселення Кельн-Калькерфельд Ріпхана і Грода (ініціали до німецьких прізвищ в журналі не подаються). У наступні роки, починаючи з 1934 і до 1960, радянські архітектори запозичать багато передових ідей у вітчизняному будівництві.

З цього погляду дослідження української архітектури від 30-х рр. XX ст. набуває іншого смислового навантаження. Адже архітектору цього періоду потрібно було (на відміну від закордонних колег) долати ще й ідеологічні бар'єри, бути тонким і хитрим політиком і, задовольняючи смаки художніх рад та соціального замовника, залишатися творцем. Велика кількість високопрофесійних українських новобудов цього періоду доповнює авторську доктрину щодо особливостей розвитку художнього процесу України. Об'єднуючи досягнення зодчих із творами живописців, скульпторів, графіків, автор не розмежовує, таким чином, художню культуру держави часів першої і другої фаз українського радянського тоталітаризму. Дослідник архітектури А. Пучков уже в наш час напише: «Викликає подив те, що вітчизняна мистецтвознавчо-історико-архітектурна наука, досягнувши заслужених висот у дослідженні генези стилю, загальносвітового архітектурного процесу, така неуважна до його розвитку в українській радянській архітектурі.

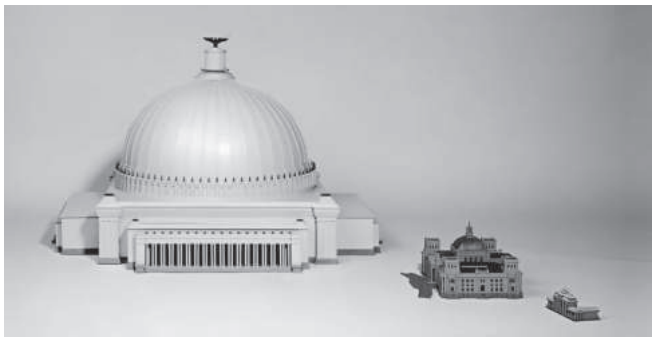
Звичайна згадка про конструктивізм 1920-х та неокласику 1930–1950-х рр. мало про що свідчить. Мова йде про незаідеологізовану точку зору на цю проблему. Чим можна пояснити таке вперте мовчання, оскільки нині, коли "радянська архітектура" як історико-політичний



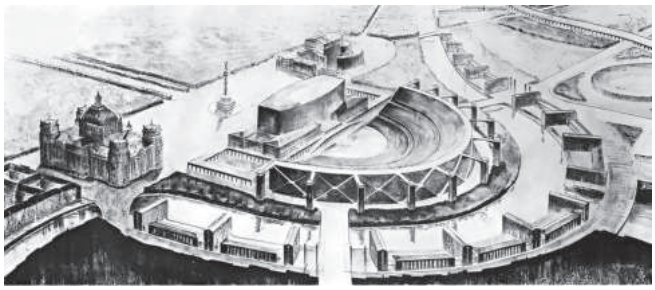
Архітектор Й. Каракіс. Забудова житлового кварталу на вул. Січневого повстання, 3, 3-Б у Києві. 1933–1940



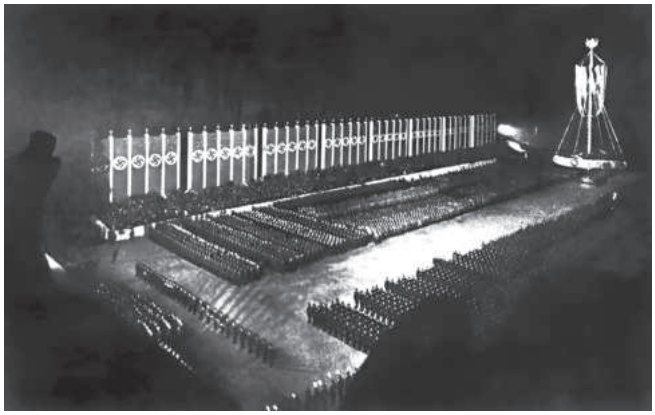
Архітектори І. Фомін, П. Абросімов. Будинок НКВС УРСР у Києві. 1935–1937



Архітектор А. Шпеєр. Макет «Гроссе халле» в порівнянні з Рейхстагом і Бранденбурзькими воротами. Берлін, прибл. 1940



Архітектор К. Мюллер-Рем. Конкурсний проєкт «Будинку Праці». Берлін. 1934



Свято праці в Люстгартені. Берлін. 1 травня 1936



М. Сіроні. Ескіз мозаїки в Палаці юстиції в Римі. 1936

феномен відійшла в минуле і про неї можна говорити все, без ідеологічних перепон? Історику мистецтва властиво виходити з неминучості того, що відбулося»[1]. У спробі системного аналізу проблеми це дослідження не має на меті перелік та змалювання архітектурних об'єктів, що були збудовані між 1930-м та 1980-м роками. Таких праць чимало, а найвагоміші з них – розділи, що розповідають про архітектуру в ґрунтовному дослідженні «Мистецтво, народжене Жовтнем» (автори Ю. Белічко та С. Кілессо бездоганно зібрали та описали період з фактичної точки зору)[2]. Нас цікавлять насамперед стильові особливості процесу, емоційний вплив на глядача, національні ознаки в архітектурі тоталітарної доби та психологічне сприйняття з позиції: глядач – архітектура, архітектура – зображальне мистецтво. Актуальністю саме нинішнього часу є спектр проблем вже частково звільнений від ідеологічного тиску. На відміну від загальновизнаних розмежувань на 20–30-ті (С. Хан-Магомедов, В. Хазанова, В. Паперний, І. Голомшток)[3] і 30–40-ві рр. XX ст., ми пропонуємо об'єднати часовий простір з політичною мораллю та панівними засадами соціалістичного українського суспільства, що окреслили такі періоди: 1925–1941, 1945–1961, а не 1955, як зазначається практично в усіх підручниках, бо до уваги береться постанова «Про усунення надмірностей в проектуванні та будівництві» (листопад 1955 року)[4]. Таким змінам у вивченні періоду є логічне пояснення, бо мистецтво архітектури – процес тривалий у часі, тобто від початкового, ескізного етапу до закінчення будівництва може пройти десять і більше років.[5]

Будівля, закінчена у 1937 (наприклад, Верховна Рада), вперше була намальована 1932-го. Будинки початку тридцятих планувалися всередині двадцятих, а найлютіша постанова 1955-го не зупинила широкомасштабне будівництво з колонами, великими вікнами, застосуванням ке-

[1] Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 153.

[2] Белічко Ю., Кілессо С. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : альбом. Київ, 1987.

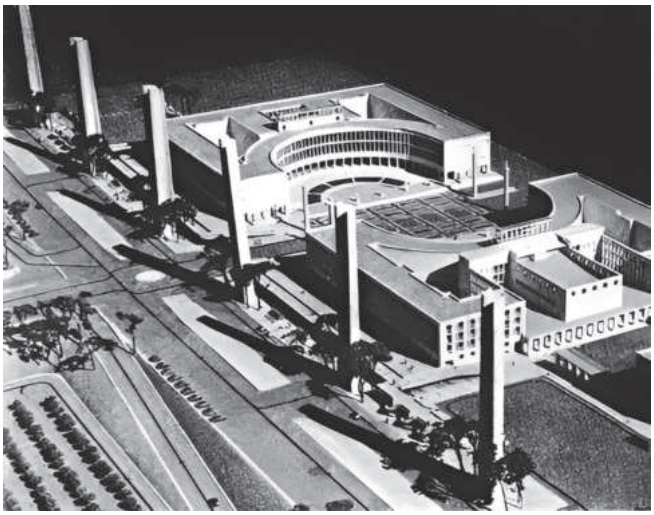
[3] Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва, 1994 ; Паперный В. Культура Два. Москва, 1996.

[4] Асєєв Ю., Ігнаткін І. Архітектура. Київ, 1961. С. 28.

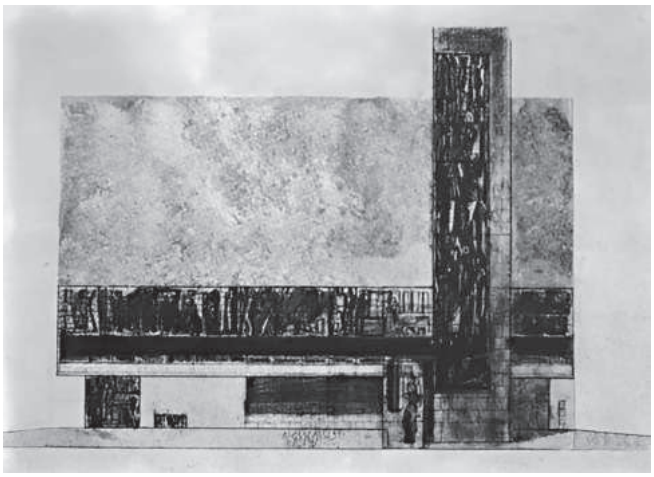
[5] Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1996. Вип. 3, ч. 1. С. 198–221.

рамічної різнобарвної плитки, хіба трохи скромнішим стало декоративне ліпне оздоблення, що ж до ім'я Й. Сталіна, то в мистецьких творах (переважно літературних і кінострічках) воно буде згадуватися в позитивному сенсі до початку шістдесятих[1].

У цьому дослідженні розглянуто проблеми стилю та стильових відносин як у творчості окремих митців, так і в об'єднанні чи навіть злитті цілих напрямків. Так з'явиться поняття «синтез», що в нашому разі підтверджує доктрину спорідненості архітектури з іншими пластичними мистецтвами. У такому розумінні синтезу критерієм цілісності є стильова єдність живопису, скульптури та архітектури. З пошуками єдності пов'язане й монументальне мистецтво, майстри якого обов'язково співпрацювали з архітекторами. Наше бачення будь-якої архітектурної проблеми передусім мистецтвознавче, і поняття «образ», «образність», «стиль», «декор», «емоційний вплив», «позасвідоме сприйняття» в цьому дослідженні розглядаються як один із чинників ідеології тоталітаризму. Найбільш спорідненими з погляду бачення проблеми та її прочитання вважаємо праці А. Каплуна «Стиль і архітектура»,[2], А. Пучкова «Три парадокси тоталітарних середовищ»[3], «Стильоспадкоємність радянської архітектури: спроба побудови соціальної матриці» (дослідження написане у співавторстві А. Пучкова з С. Сімаковою)[4], С. Іванова «Архітектура в культуротворчості тоталітаризму: філософсько-естетичний аналіз»[5]. А. Каплун запропонував цікаве бачення мистецтвознавчо-історичного позасвідомого сприйняття чи заперечення поняття «стиль епохи», який у жодному разі не є стилем культури епохи, тому що епоха – категорія стала, і змінювати її здобутки чи вади залежно від світосприйняття тієї чи іншої групи вчених наступних періодів некоректно і, що головне, не фахово[6]. А. Пучков, дискутуючи на цю тему, доповнює бачене ще й розумінням сприйняття встановлених стилів епохи та намагається ок-



Архітектори Дж. Мюзіо, М. Паніконі та Дж. Педіконі. Макет імперського кварталу в Римі. 1939–1940. Італія



Архітектор М. Сіроні. Проєкт кінотеатру та залу урочистих подій. 1937. Італія



Архітектори А. Лібера та М. де Ренці. Павільйон Італії на Міжнародній виставці в Брюсселі. 1935.

[1] Колли Н. Летопись советской архитектуры 1917–1947 гг. Архитектура СССР. 1947. Вып. 17–18. С. 21–24.

[2] Каплун А. Стиль и архитектура. Москва, 1985.

[3] Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. *А.С.С.* 1998. № 2. С. 34.

[4] Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 159.

[5] Иванов С. Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма: философско-эстетический анализ. Киев, 2001.

[6] Каплун А. Стиль и архитектура. Москва, 1985.



Проєкт *І. І. Баліна*. 1 травня. Київ. 1975



Проєкт *І. І. Баліна*. Український мільярд. 1975



9 травня. Київ. Парад на Хрещатику. Перша справа – Е. Стрелова, третя справа – З. Стрелова. 1946

реслити стилі культури, що логічно відповідають моделі свідомо-несвідомої соціальної рефлексії на явища архітектурної форми[1]. Обидва вчені звертаються до висновків О. Габричевського[2], які межують з мистецтвознавчо-філософським баченням та сприйняттям архітектурної образності, помноженої на дослідницький розум. Таке розуміння чи принаймні намагання дійти істини в особливості розвитку в цьому разі архітектури радянської України десяти довоєнних років повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856–1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втіленої в цілком реальні образи та вчинки.



Невідомий фотограф. Відбудований центр Полтави. 1949

«Фрейдизм», або «психоаналіз», набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчали чи аналізували вчинки людини або групи людей, що вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи «прочитати» з позицій знань психоаналізу. А також зрозуміти вчинки тих людей, що «виготовляють» образи, і тих, хто їх «споживає». М. Ярошевський – дослідник вчення З. Фрейда[3] – відзначав, що більшість людських вчинків існують поза свідомістю людини, а розуміння зображального мистецтва, архітектурних образів, літератури, музики взагалі підпадає під «специфічну психологію». Це можна пояснити насамперед тим, що Фрейд сміливо втручався в проблему внутрішнього світу людини, її інстинктів, складних емоцій, суперечностей, намагань та дій у галузі позасвідомості. Вплив Фрейда на естетичну думку Німеччини та Австрії початку XX ст. був дуже великим. А надзвичайна спорідненість культур СРСР – УРСР і Німеччини періоду, що вивчається, дозволяє зробити висновок, що такий вплив спостерігався (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР – УРСР. Ймовірно, саме цей підхід до вивчення чи, точніше,



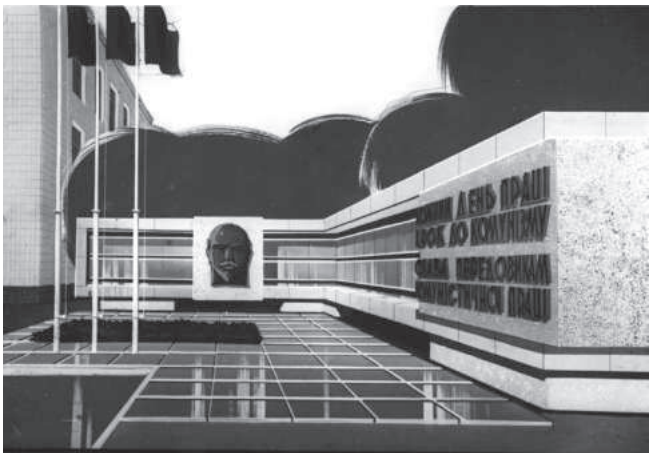
Проєкт *І. І. Баліна*. Оформлення вул. Калініна до 1 травня і 30-річчя Перемоги. 1975

[1] Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. *A.C.C.* 1998. № 2. С. 34.

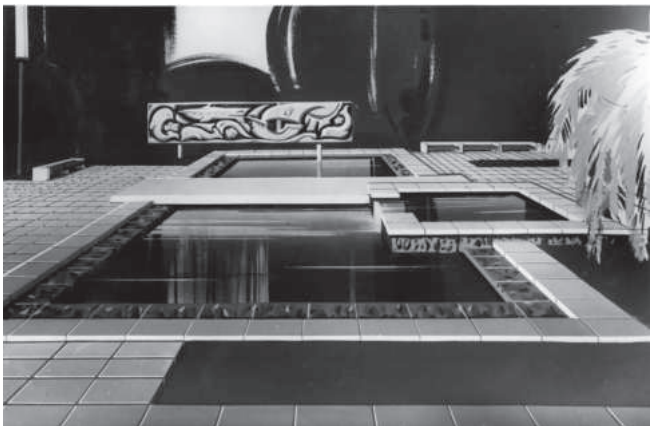
[2] Габричевский А. Теория и история архитектуры : избр. соч. Киев, 1993. С. 51.

[3] Фрейд З. Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая параной. Психоанализ. 2003. № 2. С. 42–93.

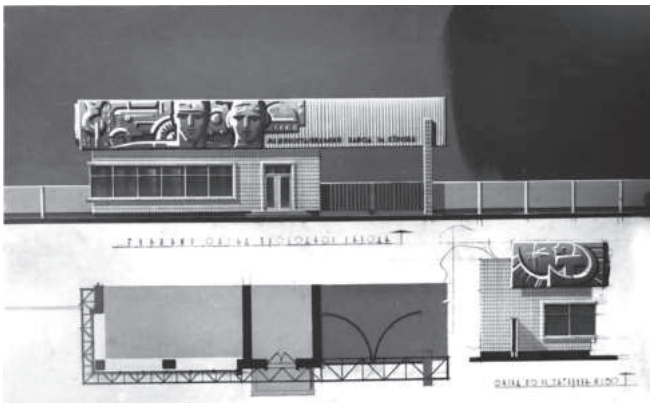


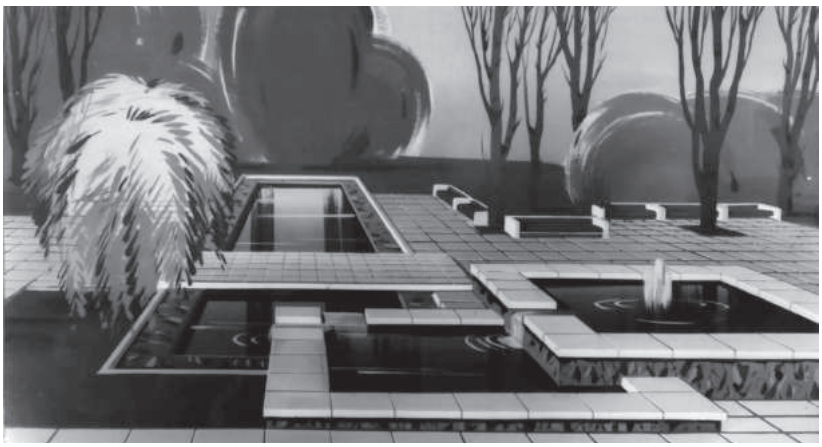












К. Сидоров. Комплексне художньо-декоративне оформлення міста Могилева-Подільського. 1970

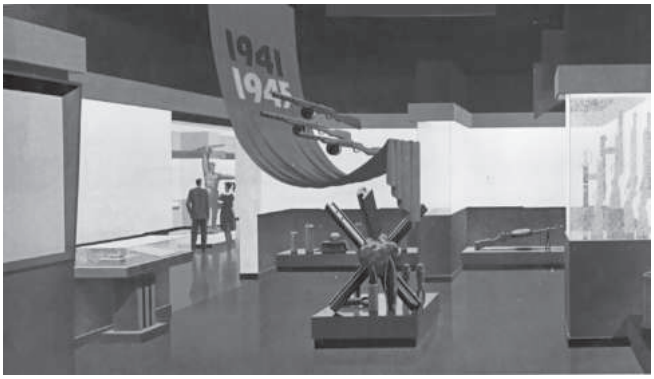
дослідження мистецтва взагалі й архітектури як його складової частини зокрема дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд (будинок ЦК Комсомолу архітектора Й. Лангбардта або будівля НКВС (нинішня будівля Верховної Ради) І. Фоміна в Києві), неістотного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в СРСР[1]. Якщо вчення Фрейда не охоплювало стовідсотково естетичні проблеми краси та художньої форми, то його послідовник К. Юнг (1875–1961) розробив теорію появи «колективного позасвідомого» у формуванні специфічних «архетипічних структур», які в символічних образах живуть у міфології різних народів[2]. І хоча психоаналіз не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів, учення Юнга надзвичайно близько торкнулося сприйняття простору у величі споруди. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі, зіставляв їх зі зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули врешті й стало модулем у побудові образу «нової сталінської архітектури». Людина-гвинтик і людина-мазок на кількасотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керманичів та правлячої партії. А якщо перехожий опинявся на площі перед Держпромом у Харкові, чи під колонадою ЦК ВЛКСМ у Києві, чи коло будівлі НКВС на вулиці Володимирській, він, звичайно, розумів свою неміч перед спорудою, що символізувала собою Країну. Представники психоаналізу доволі часто зверталися до філософії екзистенціалізму, зокрема до вчення М. Хайдеггера (1889–1976), яке зумовило великий вплив на естетичне вчення і, що для нас найбільш цінне, на розуміння і сприйняття простору в архітектурі. Бурхливий злет архітектурного українського генія доби конструктивізму, а практично пізнього авангарду 1930–1940-х, бере свій початок на зламі століть. Будівля харківського Держпрому 1926–1927 рр. залишається неперевершеною перлиною архітектурного проєкту та його реального втілення в життя. Серед впливів, що визначали інтелектуальну атмосферу вітчизняної архітектури кінця XIX – перших десятиліть XX ст., мають бути згадані утилітаризм А. Мілля, формальна естетика Віденської школи Г. Вельфліна та А. Рігля, а також ідеологічні



А. Бауман. Частини павільйону «Технічний прогрес в УРСР», фрагмент центральної частини повільйону «ВДНГ УРСР». 1971



В. Чембер. Ескізний проєкт художнього оформлення міжнародної виставки «Олімпіада-80». 1980



В. Чембер. Ескізний проєкт художнього оформлення експозиції музею оборони Києва. 1986

[1] Роготченко О. Сьогоднішнє мистецтво здалеку й зблизька. *Укр. мистецтво*. 2003. № 1. С. 54–55.

[2] Паперный В. Культура Два. Москва, 1996. С. 48.



Ю. Кисличенко. Ресторан «Тополя». 1969

побудови і творча практика культури модерну О. Вагнера, А. Лооса, Л. Саллівена і, звичайно, новонароджених модерністських течій футуризму та кубізму Ж. Брака, П. Пікассо, К. Малевича, О. Родченка. Тобто розвиток українського авангарду в пластичних мистецтвах та архітектурі як їхній складовій частині сьогодні легко пояснити минулою інтеграцією у світовий культурний простір та визнанням вітчизняної архітектури «рівною серед рівних» розвинутих європейських країн. А схильність інтелектуального авангарду до співпраці в перших десятиліттях XX ст. з іще не перемігшими тоді соціалістами доводить тотожність культури української дожовтневої і перших десятиліть після жовтневого заколоту з культурою загальноєвропейською.



Г. О. Зубченко та С. Б. Отрощенко.
Готель «Дніпро». Панно у вестибюлі готелю.
Кераміка, кольоровий цемент. 1964

Для того щоб зрозуміти, дослідити феномен синтезу українського мистецтва 1930-х рр. й зробити правильні висновки, варто звернутися до конкретних фактів, імен архітекторів, скульпторів, стильових ознак, політичного та соціального замовлення тих часів, а також до змалювання й осмислення вторинних чинників – тиску керівних органів, емоційного стану митця, жорстокої війни, руйнації споруд та проблем їхньої відбудови, що внесли «алогізми у розвиток культури і у формування історичного та художнього процесу України – тоді складової частини тоталітарної держави СРСР»[1].

26 червня 1934 р. ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва, який став новою столицею радянської України. Це спровокувало новий конкурс архітектурних проєктів, метою яких було перетворення старовинного Києва в соціалістичне місто. Головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла знищити лише Михайлівський собор. Наступній черзі реконструкції завадила Друга світова війна.

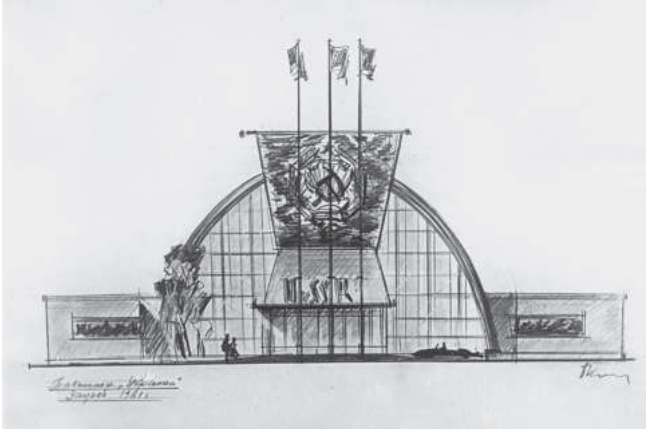
В умовах конкурсу, у якому взяли участь найвідоміші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, були обов'язкові завдання: двофасадність споруд і вертикальна домінанта – пам'ятник В. Леніну. (Хоча в усних переказах згадувалося про можливий монумент Й. Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко почате будівництво.) Конкурс тривав протягом 1934–1935 рр. і пройшов у два етапи. У ньому взяли участь К. Алабян, В. Риков, І. Фомін, Д. Чечулін, Й. Лангбард, П. Альошин, Й. Каракіс. Практично всі проєкти віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу – гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забу-

[1] Архитектор Иосиф Каракис: судьба и творчество : альб.-кат. Киев, 2002. С. 103.

дови минулих періодів. Переміг у конкурсі архітектор Й. Лангбард, за проєктом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола – будівлю ЦК ВЛКСМ. Далі буде подано спеціальний матеріал про розробку забудови площі як феномену українського радянського архітектурного тоталітаризму.

* * *

Зіставлення часу нинішнього з подіями вісімдесятилітньої давнини в роздумах про архітектурні стилі, їхні завдання і шляхи, про роль особи у творчості (в цьому разі архітектурної), про вплив соціуму та залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього середовища, відчутного на дотик, малоймовірно лише з першого погляду. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого в сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизняній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знайдуться особи, що плюндрують вітчизняну історію, борючись з давно померлими героями тих подій, з їхніми вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розказавши всю правду до кінця. Так з напівправди, напівбайок, з недоведеної вини складаються легенди, що переписуються спочатку як версії, а згодом стають вироками. Як не парадоксально, але чим більше розкривається засекречених в архівах джерел з історії вітчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках минулих періодів. І навпаки – події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психологічного навантаження після розсекречених, розкритих таємниць. Але так вже складається життя, що рано чи пізно істина стає зрозумілою. Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються в хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоби за переконання, якщо останнє не збігається з офіційним, не треба було б розраховуватися допитом у кабінетах слідчих, продовжуючи виправдовуватися в ГУЛАГах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього століть на вістрі оновленого суспільства розколола бачення на соцреалістичне мистецтво радянської України. Таборів тоді виявилося не два, як це передбачалося, а більше. Серед мистецьких критиків стало модно не любити минуле мистецтво, звинувачуючи його навіть у тих гріхах, яких і взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у вирішенні найболючіших етапів вітчизняної історії розкололи і розмежували



Б. А. Коваленко. Оформлення фасаду павільйону «Української РСР» на міжнародній торговельній ярмарці в м. Загребі. 1961



Б. А. Коваленко. Павільйон «Української РСР» на міжнародній торговельній ярмарці в м. Загребі. 1961



Г. Грубер. Мозаїка. Друга половина 1930-х років. Німеччина



К. Карра. Солдат-вершник. 1934. Італія

мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що проблема з політичної все ж перетворилася на бажану мистецьку.

Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем зображального мистецтва перейшла до осмислення й нового бачення проблем архітектурних, які ніколи і не розмежовувались з мистецтвом зображальним, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що трапилася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки «Конкурсних проєктів Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)», і стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але водночас і не заперечує інші можливі версії.



В окупованій Полтаві. Фото Херберта Келера. 1942

Отже, влітку 2004 р. в затишному виставковому залі «Хлібня», що розташований на подвір'ї Національного заповідника «Софія Київська», відбулася виставка «Конкурсні проєкти Урядового центру в Києві (1934–1935 рр.)». У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами із фондів Заповідника і що керівником проєкту є Н. Куковальська. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою це був один з найпотужніших художніх проєктів останнього десятиліття.

Виставка, яка врешті спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань щодо розвитку й нинішнього шляху української культури, була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом те, що можна було побачити в експозиції, ставало далеко попереду найгостріших про-

блемних творів сучасного світового мистецтва, представлених у Венеційських бієнале, Документі, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної зображальності Сходу та Заходу. У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво вісімдесятилітньої давнини вперше постало в усій повноті своєї страшної геніальності. Крім образності пропонованих рішень, розуміння непідробного захоплення авторів виставлених проєктів власною значущістю та бажанням увічнити своє ім'я в кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання (акварель, трошки темпери та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців – вседозволеного шабашу – злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста в мирний час, передчуття крові, сліз, повна згода з владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом 26 конкурсних проєктів. Слабких з художнього погляду практично немає. Більшість, як і їхні герої-проєкти-в'язні, бо пролежали у спецхранах довгі сім десятиліть. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І. Фоміна, Й. Лангбарда. Інші, якщо й були оприлюднені, вивчалися переважно вузькопрофільними спеціалістами. Широкий загал мав нагоду й унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

Отже, конкурс на забудову Урядової площі передбачав знесення старовинних будівель, а Друга світова війна, яка зупинила її реконструкцію, фактично врятувала світ від знищення Софійського собору, надбрамної дзвіниці Й. Шеделя – родоначальниці традицій архітектурних домінант культових споруд, монумента Б. Хмельницькому роботи М. Мікешина, кварталу житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала й цілком реальна можливість розширення меж Урядової площі, на чому наполягали деякі учасники перегонів, де її північний кордон мав проходити по вулиці Володимирській і закінчуватися Андріївською церквою. У цьому разі знищувався квартал між вулицями Володимирською та Десятинною із забудовою унікальних споруд 1980–1990-х XIX ст. та сецесійних фасадів будинків з боку вулиці Січових стрільців.)

За інформацією з пресрелізу, учасники конкурсу «продемонстрували виключно високий професіоналізм, який до цього часу залишався поза увагою дослідників». Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безавторській листівочці, запропонованій відвідувачам: «Уряд замовляв проєкти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загальновизнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі». Щодо відомих – це правда, а от стосовно концептуально-зорієнтованих – є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проєктом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий і, крім того, закомпоновував його в загальний ансамбль коплексу, був проєкт киянина Й. Каракіса, представника київського Військпроєкту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосип Каракіс був достатньо відомою фігурою в столичних архітектурних колах. 1931 р. він брав участь у проєктуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту Київського гарнізону (нинішній Будинок офіцерів), забудові житлового кварталу на вулиці Січневого повстання, до



В окупованій Полтаві. Фото Херберта Келера. 1942



Н. Клейн. Мозаїчний портрет Й. В. Сталіна. 1948



В. Трофименко. Мао Цзедун. Мініатюра. Слонова кістка, акварель. 1954



Н. Клейн. Голова механізатора. Мозаїка. 1953

початку 1935 р. практично закінчив креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933 Й. Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий архітектурознавець Андрій Пучков у книзі «Архітектор Йосип Каракіс: доля і творчість», що була видана до сторіччя митця 2002 року, доводить непричетність Й. Каракіса до пропозицій знищення старих будівель на Софійському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали в пресі тих років, і, що найважливіше, на наявні кресленики, що збереглися до наших днів і підтверджують намагання зодчого врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких по-господарськи зняли, а пізніше так само по-господарськи виставили в експозицію московської Третьяковської галереї в розділі «Мистецтво древньої Русі». Водночас існує й інша версія. Всієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає й зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а ті повідомлення, що були надруковані в спеціальних виданнях «Київ соціалістичний» та декількох закритих для широкого читання документах, не давали і не дають повного уявлення про події вісімдесятилітньої давнини. Тож логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні, – згадок і розмов, які без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку сімдесятих років розповідали Юрій Асєєв та Сергій Кілессо, студентам-архітекторам не боявся розказувати і навіть досліджувати конкурсні проєкти Юрій Чеканюк. Широко було представлено п'ять проєктів забудови у фундаментальній праці «Історія української архітектури» за редакцією В. Тимофієнка в десятому розділі «Архітектура 20–50-х рр. XX століття». Книга вийшла друком 2003 р. і несла вже неупереджену інформацію. «Найзначнішою проблемою 30-х рр. стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П. Юрченка розмістити центр Києва на місці



А. Гітлер з А. Шпеєром в Бергхофі. 1934

Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проєкт архітектора Й. Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль», – прочитаємо в оновленій історії вітчизняної архітектури[1]. Цілком можливо, що, як і сотні інших байок про події в історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати два боки медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу (за адресою: Георгіївський провулок 2/8) авторства Й. Каракіса, який був зведений поруч зі спеціально для цього знищеною у 1931 р. Георгіївською церквою, будівлею часів заснування Володимирського собору, мав стати західною межею найбільшої у Європі площі… Іще цей будинок у народі досі називають «розстріляним», бо між 1937 і 1941 тут, на розі вулиць Володимирської та Георгіївського провулку, мешкали переважно військові високопосадовці, які майже всі загинули в чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсантів влаштовувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монумента, який спотворював дніпровські схили й зорово знищував іншу вертикаль – дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велетенського масиву вільної площі, яка б використовувалася здебільшого для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювала проєкт з аналогічними творами муссолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переможцем став проєкт архітектора Й. Лангбарда, за яким до війни збудували будівлю ЦК ВЛКСМ.

Наявна площа і зараз має великі розміри 600 х 120. Кордони можливого будівництва сягали 1500 х 2000, але навіть цей гігантський проєкт не йшов у порівняння з проєктом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеєр у книзі «Спомини»[2]. Як і радянські високопосадовці, які опікувалися державними архітектурними конкурсами 1930-х, Гітлер особисто втручався в концепт і проєкти забудови нових німецьких площ, напівжартома, напівсерйозно пропонуючи себе в ролі головного архітектора, про це через пів століття по тому справжній го-



Е. Блюменфельд. Гітлер і череп. 1933



Дж. Гартфілд. Плакат «За мною стоять мільйони». 1933

[1] Історія української архітектури / за ред. В. Тимофієнка. Київ, 2003. С. 421.

[2] А. Шпеер. Воспоминания / пер. с нем., вступ. ст. Н. Яковлева. Смоленск, 1997.



Н. Клейн. Мозаїка «Нічого кращого немає». 1964

ловний архітектор фашистської Німеччини Альберт Шпеєр напише, що ця пропозиція була нічим не божевільнішою від ідеї стати верховним головнокомандувачем. Того самого 1934 р., коли проходив український конкурс на Урядову площу в новій столиці – Києві, в Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проєкт перебудови на Цеппелінфельд. Тимчасову дерев'яну трибуну треба було замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проєкту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості репрезентованих українських проєктів: «…широкі сходи, доверху – крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24…» Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух його часу. Переобладнання Цеппелінфельда мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга (зразок німецької сецесії початку сторіччя), що потрапило у зону забудови, висадили в повітря так само, як в СРСР – УРСР висаджували в повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, направлених вертикально вгору й одночасно увімкнених для нічних маршів, нагадувало б здалека прозору споруду заввишки у вісім кілометрів. Цей феномен світлоархітектури було зафіксовано в кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проєкт переростав у наступних роках у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер врешті визначився й одібрав серед інших архітектурних груп про-



Н. Клейн. Фрагмент мозаїки «Кобзар». 1964

позиції А. Шпеєра. Наявна площа мала розміри 2000 х 600. Трибуни чотирнадцятиметрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі заввишки 40 метрів мусили логічно завершувати східні та західні кордони плацу. Посередині домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вищою від нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проєктом 1937 р. з бутафорськими закладинами першого каменя після партійного з'їзду мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччині, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планували закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х, СРСР – УРСР та Німеччини була настільки тотожною, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся, як збігалися думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися зодчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку в митців, а наступною фазою свого розвитку в надмитців – осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, слугувати тиранам у ролі інструмента поневолення власного й чужого народу, залякування, а подекуди морального знищення соціуму. Якщо не вірите, проведіть експеримент – пройдіться колись під колонадою ЦК ВЛКСМ – одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічномолодого свідка ненародженої Площі, прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки Івана Фоміна чи перейдіть Дніпро пішки з того боку ДніпроГЕСу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами ви – ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні споруди величезного розміру, площа Сан-Марко у Венеції, Ейфелева вежа і Шеделевська дзвіниця Києво-Печерської лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за пів сотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби XX ст. першої фази.

Щоправда, ці кілька років між українським проєктом 1935 р. і німецьким 1940 р. мали істотну відмінність у підсвідомості замовника – влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 1930-х, після голоду, Голодомору, провальної колективізації та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і ствердження ідеї



Г. О. Зубченко та С. Б. Отрощенко.
Бандуристка. Керамічне панно. 1963



Г. Мороз. Макет мотоцикла з коляскою R-650.
Пластилін. 1964



Г. О. Зубченко.
Вітраж у дитячому садку на Київській ГЕС. 1962



В. Трофименко.
А. М. Бучма.
Слонова кістка. 1951



В. Трофименко.
Т. Н. Яблонська.
Слонова кістка. 1951



В. Трофименко.
О. Є. Корнійчук.
Слонова кістка. 1950



В. Трофименко.
Н. М. Ужвій.
Слонова кістка. 1950

надлюдства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, завдяки якій німецька площа мала бути на довшому боці п'ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр (про що свідчать проєкти Я. Штейнберга, С. Григор'єва, І. Фоміна) починався з Дніпровської набережної й охоплював смугу Подолу, схили, наявну площу плюс знищені старі будови (в одному варіанті до будинку Й. Каракіса на вулиці Стрітенській, а в інших – до оперного театру), то українські розміри могли набагато перевищити найсміливіші гітлерівські проєкти, бо розвинута гігантоманія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

Таким чином, стають зрозумілими складники бурхливого процесу архітектурної діяльності України довоєнного періоду. Прослідковується безумовна спорідненість архітектури України з архітектурними процесами Росії, Італії, Німеччини.

В історії мистецтв роки 1932–1941 вважаються другим, найсуперечливішим етапом архітектурно-художнього культурного процесу країни. Ми цей етап датуємо дещо в іншому розумінні часового простору, і він має такий числовий вираз – 1929–1941 рр. Водночас ми повністю згодні з А. Пучковим, який пише, що «з двох боків він (етап) формується суворими рамками урядових рішень, які передбачали надто обмежену, прокрустову свободу у виборі пластичних засобів віддзеркалення епохи». І далі: «Будь-яке явище стає осяжним завдяки межі. В цю епоху обрій можна було спостерігати лише в перспективі, він не мав кордонів, як і будь-який реалізм взагалі»[1]. Нині ситуацію треба оцінювати ретроспективно, тобто у зворотній перспективі.



Невідомий автор.
Жертвоприношення. 1936. Італія

[1] Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України*. Київ, 1997. Вип. 4. С. 152–159.

ЕТНОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНІХ ЗОБРАЖАЛЬНИХ ІДЕОЛОГЕМ У ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Декоративне мистецтво являє собою надзвичайно складний і досі маловивчений із соціальної точки зору процес. Один із найдавніших видів зображальності увібрав у себе риси народності та професіоналізму, межуючи від мистецтва побутових потреб до мистецтва елітарного рівня. Загальний розвиток декоративного мистецтва, що трансформувалося в назві від декоративно-ужиткового до декоративно-прикладного, є прикладом збереження етнотрадицій і етнокультури, помноженим на професійну школу, без якої неможливим залишається виробництво гончарних, металевих та тканих артефактів. У контексті розвитку культури 1940–1960-х декоративно-прикладне мистецтво (ДПМ) залишається яскравим прикладом втручання ідеології в культуру. Водночас ДПМ було тією сферою зображального мистецтва, куди найменше поширилися заборони та утиски партійного керівництва, що стосувалися мистецьких процесів держави. Це пояснюється побутовою потребою у творах декоративного мистецтва, адже гончарний посуд, текстильні вироби та металевий реманент використовували повсякчас, що не давало можливості зупинити вищеназвані виробництва. До певної міри винятком можна вважати знищення ювелірної та ковальської промисловості в довоєнний період. Якщо про гончарне мистецтво сьогодні написано чимало ґрунтовних розвідок, що пояснюють етимологію розвитку цього виду народної та професійної творчості, то в царині металопластики – ковальської справи й особливо текстильного виробництва мистецтвознавчих та культурологічних досліджень украй мало. «Для правильного розуміння проблем культурно-мистецької спадщини народу важливим є не тільки вивчення музейних артефактів, але й щойно минулого XX століття, епохи, сповненої трагічних колізій, руйнацій і парадоксів – навмисних ідеологічних деформацій і численних "білих плям". Цей суперечливий період нашої історії є своєрідною з'єднувальною ланкою між минулим і сьогоденням. Без його ретельного осмислення розвиток нинішніх культурно-мистецьких процесів є майже неможливим» – так напише у вступі до ґрунтовної праці львівська науковиця Галина Голубець.

У цьому дослідженні керамічні, текстильні твори та зразки металопластики розглянуто в контексті загального процесу культурного поля України повоєнного часу. Розподіл видів мистецтва на головні – живопис, скульптура, графіка та другорядні – сценографія, декоративно-ужиткове мистецтво, мистецтво оформлення екстер'єрів та інтер'єрів, що пропонувало радянське мистецтвознавство, автор вважає не логічним. Таке твердження було одним із міфів, що поширювала радянська ідеологічна система. Дослідження типології кераміки, ткацтва, металопластики показує, що ці види вітчизняної зображальності були рівними з іншими й відчували ті самі утиски, що й культура держави в цілому.

ЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ У КЕРАМІЧНІЙ ХУДОЖНІЙ ПРОМИСЛОВОСТІ 1940–1970-х

Початок другої половини XX століття, насичений складнощами повоєнної ситуації, був означений тотальним ідеологічним диктатом, що заганяв у визначені рамки стереотипів художню творчість, а нетривала «відлига», хоч і відкривала шлях до усвідомлення та розуміння нових культуротворчих парадигм, все ж не стала часом суттєвих змін в ідеології соцреалізму. Художня кераміка була такою галуззю творчості, яка поєднувала в собі традиції та найновіші технологічні досягнення. 40–70 роки XX століття були часом, коли стрімко змінювалася політична та соціокультурна ситуація. Розгляд цих питань крізь призму стану художньої кераміки ми вважаємо актуальним і своєчасним, оскільки творчі пошуки та експерименти в царині виготовлення керамічних, фарфорових та фаянсових виробів вимальовують загальну картину розвитку тогочасного декоративно-ужиткового мистецтва.

Українське декоративно-прикладне мистецтво розвивалося згідно із соціокультурними чинниками часу, зберігаючи при цьому взаємодію із загальною проблематикою та стильовими особливостями тогочасної зображальності.

Розвиток художньої кераміки України в 40–70 роки XX століття залежав від загальних історичних умов, що становили новітню історію України, і відображає загальні суспільно-політичні процеси, які визначали історичний шлях держави. У цьому контексті існує декілька чітко виділених періодів, нерівних за часовою тривалістю. Перший період охоплював війну і перші повоєнні роки, другий почався з середини 1950-х і тривав до середини 1960-х років. Цей відтинок часу характеризувався відносним послабленням ідеологічного диктату на мистецьке життя, спричиненим «хрущовською відлигою». Третій період – це кінець 1960-х – початок 1970-х років. Національна політика КПРС повоєнного періоду через запрограмовані інтеграційні процеси виробничої, соціальної та духовної сфер була скерована на зближення та злиття націй, на формування так званої нової історичної спільноти людей – «радянського народу». Цілком зрозуміло, що такий напрям етнополітики не міг не позначитися на мистецтві художньої кераміки України.

У 1940–1970-х політичні зміни на теренах республіки спричинили концентрацію художників-керамістів у сфері промислового виробництва. У другій половині 1950-х і на початку 1960-х спостерігалися ознаки поступової переорієнтації зусиль професійних художників у створюваних ними керамічних творах «нового зразка» (керамічні панно, твори станкового характеру).

Когорта київських професійних художників-керамістів зосереджувалася в так званій «Софійській гончарні» (Н. Гаркуша, О. Грудзинська, Г. Денисенко, О. Железняк, С. Кацимон, М. Маринченко, А. Масехіна, Л. Мєшкова, П. Мусієнко, Г. Севрук, Н. Федорова). Інша група художників працювала на керамічних промислових підприємствах (П. Печорний, І. Віцько, В. Жилін, М. Кордіяка, Р. Галімов, П. Ганжа, Г. Денисенко, М. Денисенко, Н. Кисельова, Н. Протор'єва, В. Протор'єв, Н. Ісупова). Як самобутній художник заявив про себе наприкінці 1940-х Д. Головко.

Велике значення для розвитку художньої кераміки в досліджуваний період мало відкриття в 1947 році Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, яка разом з кафедрою художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва спричинила формування потужної львівської керамічної школи (Ю. Лащук, А. Бокотей, З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, Т. Драган, З. Береза).

До виражальних і формотворчих засобів кераміки звертали-ся наприкінці 1950-х та в 1960-ті



В. Іващенко. Ваза до 65-річчя Мао Цзедуна. КФЗ. 1948



В. Іващенко. Ваза до Возз'єднання України з Росією. КФЗ. 1954

митці інших видів: живописці, скульптори, монументалісти (О. Рапай, А. Рибачук, В. Мельниченко, О. Міловзоров). Процес розвитку художньої кераміки відзначався багатьма різновекторними рисами – як позитивними, так і негативними. До позитивних слід віднести той факт, що художня кераміка стала одним із центрів творчого пошуку й експерименту. Завдяки цьому керамічне мистецтво повоєнного періоду зберегло самобутність, національну своєрідність. Позитивним був також пошук нових формотворчих рішень та запровадження у виробництво індивідуальних робіт нових технологічних прийомів (Н. Федорова, О. Грудзинська, Л. Мєшкова, О. Рапай, П. Печорний, Н. Ісупова, А. Рибачук, В. Мельниченко).

Негативними моментами стали «промисловізація» художньої кераміки (явище, коли художники перебували в абсолютній залежності від підприємств), відсутність індивідуальних майстерень для виготовлення керамічних творів. Сюжетна лінія творів відповідала вимогам соцреалізму: виготовлення керамічних панно (Н. Федорова, П. Мусієнко), орнаментально-сюжетних ваз із портретами вождів (Т. Демченко, М. Денисенко, В. Іващенко, Є. Родіонов, Г. Головіна). Отже, художня кераміка 1940–1970-х була найменш заполітизованим і цензурованим видом мистецтва в Україні.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму, намагалася чинити опір, шукати нові форми творення»[1]. В зображальному, «передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту…»[2]. На початку 1950-х естетичні смаки в дизайні призводять до піку популярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовували для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Цей вид творчості став дуже популярним в українському стінописі, протягом цього періоду до нього зверталося багато художників. Орнаменти кахлів, створені у цей час, вражають гармонійністю, яскравістю барв, високим технологічним рівнем виконання. Так, 1949 року, працівники артілі «Художній керамік» (Опішня, Полтавщина) створили декоративне панно для оздоблення інтер'єру зразкового універмагу Художпромспілки в Києві, а в 1951 році були виготовлені керамічні панно для залізничних вокзалів станцій Миргород та Полтава-Київська.



Є. Родіонов. Таріль. 1948

Поява професійної кераміки як окремого явища у мистецтві України другої половини XX століття не була випадковістю. Цьому сприяли декілька причин: 1) було створено необхідну матеріально-технічну базу для виготовлення керамічних творів з високою температурою випалу (керамічні промислові підприємства); 2) було відкрито нові навчальні заклади, які займалися підготовкою художників-керамістів; 3) ідеологічний диктат у сфері художньої кераміки був значно слабшим, ніж у сфері живопису та скульптури.

1950-ті роки позначені в історії художньої кераміки подальшим розвитком виробничого компонента та розширенням асортименту. У цей час практично завершилася відбудова зруйнованих під час війни заводських будівель. Більше уваги приділялося реконструкції саме керамічних під-



Г. Головіна. Предмети від чайного сервізу з портретами Й. В. Сталіна. КЕКХЗ. 1948

[1] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 19–20.

[2] Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, історії та перспективи проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. С. 19.



Л. Іванченко. Глечик для води. Майоліка. 1950-ті



Л. Іванченко. Куманець. 1950-ті



Л. Іванченко. Посуд для квасу. Майоліка. 1950-ті

приємств. Механізованими стали процеси видобування та переробки глини, ангобів та полив. Велику кількість гончарних кругів оздобили двигунами, що значно підвищило якість і кількість ручної продукції.

Для порівняльного аналізу процесів, що відбувалися у сфері художньої кераміки в 1940–1970-х, варто звернутися до прикладу двох визначних українських керамічних центрів: Опішні як центру народної кераміки та Львова як центру кераміки академічної. Слід сказати, що обидва вони зазнали впливу шкідливих тенденцій – механізації виробництва та подальшого переведення рукотворної кераміки на промислові рейки. Суттєвих змін набуло бачення місця та ролі художника на виробництві. Так, довоєнні об'єднання майстрів в артілі, попри їх колективне підґрунтя, все ж залишалися загалом простим об'єднанням митців під одним дахом. Зовсім інша ситуація спостерігається в повоєнні роки. Колишні артілі набули ознак промислових підприємств.

Відділ художньої кераміки Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва готував художників, які працювали на керамічних підприємствах усього СРСР. Наявність потужних промислових підприємств привела до того, що Україна отримала нову для себе галузь – керамічне виробництво. Таке поєднання митця з ланкою технічних робітників у загальному процесі було незаперечно цікавим явищем, яке формувало практично новий вид людських відносин, адже кінцевий продукт був результатом загальних зусиль і спільної праці.

«Укрпромфарфор» об'єднував тоді п'ятнадцять виробничих підприємств. Це становило 40 % усієї фарфорово-фаянсової продукції в СРСР останньої третини XX століття. Цей відсоток виробляла Україна. Заводи були обладнані сучасною технікою та використовували передові технології. У системі виробничого об'єднання працювало понад сто штатних художників[1]. Ю. Лобанов, головний художник «Укрпромфарфору», у ті часи говорив: «Багато змінилося за останні роки в створенні художнього фарфору, у виробництві масового посуду. Раніше не вистачало асортименту. Ми думали більше про користь, ніж про красу, більше про те, як швидше наповнити ринок, ніж про те, чим його наповнити»[2].

З середини 1950-х у керамічній промисловості спостерігається поглиблення процесів механізації, спеціалізації, повсюдне використання електроенергії, передових на той час технологій (наприклад, у 1956 році в артілі «Художній керамік» в Опішні було створено ділянку з відливання в гіпсових формах керамічних виробів). І все ж справжнім переворотом було переведення артілей на промислові рейки на початку 1960-х років і поступо-

[1] Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с.

[2] Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с.

ве перетворення їх у промислові підприємства. З середини 1950-х спостерігаються нові процеси в мистецтві кераміки. Саме в цей час розпочався процес доволі активного інтегрування українського декоративно-ужиткового мистецтва у світове мистецьке середовище, зросла зацікавленість технічними прийомами інших народів, розпочалося сходження українських керамістів до найвищих світових вершин у царині художньої кераміки. Міжнародні конкурси кераміки у Фаенці (Італія) та Валлорісі (Франція) стають доступнішими. Першим з українських керамістів повоєнного часу за кордон потрапив Д. Головко. Його керамічні твори, виконані в національних традиціях, одержали золоту медаль на міжнародному керамічному форумі в Празі (Чехословаччина) 1962 року, золоту медаль Міжнародного конкурсу художньої кераміки у Фаенці (Італія) 1969 року. Український майстер став дійсним членом Міжнародної академії кераміки в Женеві 1970 року. Його керамічні леви зачаровують міжнародну спільноту. Завдяки широкій гамі виражальних засобів кераміка того часу постала одним із найбільш універсальних видів художньої творчості.

Проте бачення кераміки як самостійного виду зображального мистецтва поділяли зовсім не всі мистецтвознавці та художники. Автор цього дослідження на щорічному семінарі мистецьких критиків, що проходив у Будинку творчості в Седневі 1979 року, проголосив доповідь «Українська кераміка – самостійний вид зображальності». Більшість учасників всесоюзного семінару таку думку



П. Глущенко. Кавник. Чашка. 1944

не підтримала, і виступ молодого науковця – співробітника відділу мистецтвознавчих досліджень ЦХКТБ (Центрального художнього конструкторського технологічного бюро) «Укрхудожпрому» наразився на жорстку критику. Тодішнє суспільство до творчості декоративно-ужиткових майстрів, навіть з професійною мистецькою вищою чи середньою освітою, ставилося зверхньо.

Завдяки синтезу мистецтв кераміка була збагачена виражальними засобами, притаманними скульптурі, живопису, графіці тощо. Сміливо впроваджувалися нові технології виготовлення творів, велися постійні експерименти та вдосконалення керамічних мас, полив, емалей. Відбувся



В. Мельник. Чайно-кавовий сервіз «Русь». 1982



Автор невідомий. Фарфор. 1952

нерозривний процес поглиблення й збагачення традицій, використання методів та прийомів гончарного ремесла. Вироби народних майстрів-керамістів, вишукані за формою, майстерно та яскраво декоровані, добре технологічно виконані, мали заслужену популярність та великий попит як на внутрішніх ринках, так і за кордоном.

У 1946 році на базі колишньої невеликої керамічної артілі було створено Львівську експериментальну кераміко-скульптурну фабрику, у складі якої з 1949 року почав діяти керамічний цех. «Львівська фабрика на довгі роки стала основною творчою базою декількох поколінь українських художників-керамістів»[1]. З 1947 року ЛДІДПМ розпочав підготовку художників-керамістів. Серед перших студентів – Ю. Лащук, Б. Горбалюк, З. Масляк. Художню раду фабрики очолював відомий скульптор І. Севера. Наприкінці 1950-х років її технічні можливості розширилися завдяки використанню шамоту та кам'яної маси, що суттєво збагатило виражальні можливості творів. У цей час на підприємстві працювали З. Флінта, Р. Петрук, Т. Левків, З. Береза. Фабрика стала справжньою творчою лабораторією для художників з усього СРСР.

З 1956 року західний регіон України доповнився ще одним щойно відкритим керамічним підприємством – Львівським керамічним заводом, який входив у структуру республіканського виробничого об'єднання «Укрбудкераміка». На цьому підприємстві створювали не тільки вироби дрібної керамічної пластики, але й монументально-декоративні керамічні твори. У кераміку переносилися орнаментальні мотиви ткацтва, різьблення, вишивки тощо. «Основу орнаменту становив перетин прямих або концентричних ліній, що утворювали виразну, ритмічну узгоджену графічну сітку»[2]. Доповнювався орнамент поліхромним розписом, де кожен елемент мав свій певний колір, – все це відповідало прийомам гуцульської кераміки. Українські художники особливо активно застосовували такий своєрідний еклектизм у створенні керамічних творів з початку 1960-х, маючи на меті збереження національних традицій у нових соціокультурних умовах. Поняття «еклектика» у цьому разі було позитивним.

Творчі здобутки львівських художників стали результатом освоєння нових матеріалів (шамот, кам'яна маса), удосконалення випалювальних технологій, а також обміну досвіду з представниками не лише інших регіонів України, але й інших національних художніх шкіл республік СРСР (Латвії, Литви, Узбекистану). О. Голубець свідчить, що керамісти львівської школи старшого покоління



В. Щербина. Скульптурна композиція «На злобу дня». 1956

[1] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. 120 с.

[2] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. с. 35.

(В. Борисенко, Я. Чайка, Л. Гром), «долаючи період еклектичного поєднання в керамічних виробах класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки проєктували лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-прикладного мистецтва 1960-х. Більшість художників цього покоління активно включилася в роботу по освоєнню нових технологій і матеріалів»[1].

У 1950-х визначальною лінією львівських художників-керамістів було домінування еклектичного стилю. Форми найчастіше повторювали зразки грецької класики. Найпопулярнішими, як і в інших регіонах, були орнаментально-сюжетні вази з використанням радянської символіки. У творах цього періоду переважає поєднання різнорідних композиційних рішень: пишного рослинного декору, реалістично модельованих портретних зображень, багатофігурних композицій. Сюжети були класичні: на тему щасливого життя, дружби народів та казок. Попри панування в керамічних творах ампіру, художники часто зверталися до орнаментальних прийомів народного гончарства: ритування, фляндрування, ангобування, що й визначало еклектичний підхід до стилістики.

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х спостерігався поступовий відхід художньої кераміки як від стилістики ампіру, так і від еклектичних спрямувань. Домінантним став підхід до конструктивізму, до природних характеристик глини. «Пошуки нового стилю, що стимулювалися прагненням позбутися нарочитої парадності, надуманості, масивності та застиглості форми, викривленого і звуженого розуміння реалізму, охопили практично всі види мистецтва»[2]. У художній кераміці Львова народилася ціла плеяда художників-образотворців: З. Береза, Я. Шеремета, Р. Петрук, Т. Драган, Т. Левків, Б. Горбалюк, А. Курочка, М. Курочка, М. Гладкий, З. Флінта, Н. Федчун, А. Бокотей, Б. Галицький, Л. Медвідь.

Важливим фактором, що свідчив про «прорив» художньої кераміки від ужитковості до зображальності, були виставки «Львівська кераміка». Вони відбувалися в 1961, 1963, 1967 роках і стали майданчиком для демонстрації досягнень



В. Щербина. Партизанка на лижах. 1951



В. Щербина. Партизан на лижах. 1951

[1] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 14.

[2] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 16.



В. Омеляненко. Песик. 1960. Опішня



В. Омеляненко. 1966. Опішня



В. Омеляненко. Перша половина 1960-х. Опішня

як відомих, так і молодих митців. На третій виставці в 1967 році у Львові було проведено науково-теоретичну конференцію «Українська кераміка – 50 років». Вона теоретично підтвердила факт формування у Львові самостійної керамічної школи, «…яка має загальні риси як з українським мистецтвом, так і з культурою інших країн, зокрема Угорщини, Чехословаччини і Польщі»[1].

Великого значення набули в 1960-ті роки технологічні пошуки. Вони по суті спричинили нову еру художньої кераміки: кам'яна маса і шамот вимагали нових спеціалізованих барвників і технологій їхнього застосування.

На початок 1960-х припадає будівництво нових фарфорових заводів: Полтавського, Сумського, Тернопільського та інших.

У Києві все популярнішим гончарним центром стає «Софійська гончарня» під керівництвом Н. Федорової. Серед кола «гончарні», крім Н. Федорової і П. Мусієнка, слід назвати Л. Мєшкову, О. Грудзинську, Г. Севрук, А. Масехіну, Г. Шарай, П. Іванченка. Колектив майстерні, яка з 1963 року підпорядковувалася Київському зональному науково-дослідному інституту експериментального проєктування житлових та громадських споруд (КиївЗНДІЕПу), налічував у різні роки 6–8 художників. Творчий пошук та експерименти у сфері художньої кераміки відносять «Софійську гончарню» на провідне місце в тогочасному мистецькому житті. Навколо майстерні Н. Федорової зосереджувалися не лише керамісти, але й режисери, поети, художники, музиканти. Вона практично перетворилася в 1960-ті роки на центр сучасного мистецтва тодішнього Києва. Культуролог Ю. Легенький писав про колектив майстерні Н. Федорової так: «…вся атмосфера, що існувала в керамічній майстерні, була атмосферою тихого обожнювання чи благоговіння перед якимись далекими святинями»[2].

Серед знакових постатей «Софійської гончарні» – художниця О. Грудзинська. Вона однією з перших почала працювати в майстерні Н. Федорової з 1947 року. Особливе місце у творчості мисткині належить формотворчим пошукам. Відомі тарелі О. Грудзинської «Козак Мамай», «Танок» та ін. Однією з основних робіт є керамічне декоративне панно станції метро «Хрещатик» у

[1] Кума Х. У львовских керамистов. *Декорат. искусство СССР*. 1967. № 9. С. 41.

[2] Діалог культур : Україна у світовому контексті. Художня освіта : [зб. наук. пр.] / редкол.: І. А. Зузюн (голов. ред.), С. О. Черепанова, Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька. Львів, 2000. Вип 5. С. 121.

Києві. Воно виконане 1960-го року творчою групою у складі: М. Коломієць – архітектор, Н. Федорова – технолог, О. Грудзинська та Г. Шарай – художники. Панно скомпоноване таким способом, що утворює оригінальні ритмічні ряди й надає інтер'єру яскравого національного колориту. У ньому відображено всі різновиди творчих пошуків художників-експериментаторів.

28 липня 2023 року культурна громадськість Києва відзначала 100 років від дня народження Оксани Грудзинської. З нагоди ювілею в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва було відкрито персональну виставку творчих робіт художниці, де Оксана Аркадіївна виступила зі вступним словом. На адресу ювілярки лунали численні привітання від присутніх. Голова Національної спілки художників України Костянтин Чернявський подякував мисткині за плідну працю на ниві української кераміки та вручив медаль «За творчі здобутки».

Серед талановитих художників «Софійської гончарні» була і Г. Шарай, в основу творчості якої покладено ошатний народний орнамент. Ним художниця оздоблювала настінні тарелі та керамічні панно. До творчої спадщини мисткині належить також цикл керамічних елементів для оздоблення архітектурного середовища: столичних станцій метро «Оболонь», «Чернігівська», «Нивки», інтер'єрів ресторану «Метро», готелю «Русь», Будинку кіно.

Ім'я художниці-монументаліста і кераміста Г. Севрук належить до добре знаних і відомих. Її творчий шлях теж був пов'язаний із «Софійською гончарнею», де Г. Севрук працювала з 1964 року. Перший монументальний твір – керамічне панно-мозаїка «Лісова пісня» – було створено в 1963 році, а загалом мисткиня створила понад тридцять монументальних керамічних творів для архітектурних об'єктів різних міст України та понад п'ятсот станкових керамічних робіт. Друга половина 1960-х позначена «гротескним» періодом у творчості Г. Севрук.

Зразком зображальності в художній кераміці можна вважати творчість Л. Мєшкової. По закінченні архітектурного факультету Київського інженерно-будівельного інституту в 1962 році вона працювала як архітектор у музеї-заповіднику «Софія Київська», а з 1964 року – в колективі керамістів КиївЗНДІЕП. Знайомство з Н. Федоровою стало поворотним моментом на творчому шляху мисткині, а мистецтво кераміки стало справою її життя.

Постать В. Щербини, який працював на багатьох промислових підприємствах – у Баранівці, Горо-



В. та Н. Протор'єви. Скульптура «Баран». 1968



В. та Н. Протор'єви.
Скульптура «Добрий звір» (2 шт.). 1968



І. Білик. Блакитний лев. 1960-ті. Опішня



З. Линник – розпис, Г. Тягун – форма. 1960-ті. Опішня



П. Цвілик. 1959. Косів



Б. Горбалюк. Ваза «Поздовжня». 1973

дниці й Києві, створюючи різнопланові за сюжетом та композиційною будовою роботи, вдало демонструє зв'язок різних форм творчості у сфері художньої кераміки: від «білої» глини (фарфору) до майоліки, шамоту й теракоти. Куратор виставки «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини» мистецтвознавець О. Корусь, акцентуючи на цій особливості творчості митця, зазначала, що «грубіші різновиди кераміки» дозволяли художнику більш вільно втілювати творчі задуми, не залежати від жорстких рамок виробництва та технології роботи з фарфором. У «Софійській гончарні» В. Щербина мав можливість експериментувати з поливами, застосовувати «ефектну гру кольорів на поверхні скульптурних голів» («Мавка», 1957, «Голова бійця», 1958). Тут він створив близько десятка своїх робіт. Під час творчих відряджень у країни Балтії (особливо в Будинок творчості «Дзінтарі», Латвія) «розкрився талант Щербини як кераміста-експериментатора та кераміста-живописця. Свідчення цьому – створені там яскраві скульптури та блюда»[1]. Серед них слід виділити скульптури «Дуняша» (1961), «Дівчина з яблуком» (1961), «Дівчина з чашею» (1961), «Спрага» (1961) та тарелі «Повітряність» (1961), «Ромашка» (1961), «Натюрморт» (1961), «Сич» (1961), «Риби» (1961). У творах відображено бажання художника поєднати набутки традиційної латвійської керамічної школи зі скульптурою та українським народним мистецтвом. Як пише О. Корусь у передмові до альбому «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини»: «В. Щербина мав бажання стилізувати скульптуру в дусі стриманої прибалтійської кераміки, з одного боку, та виразити притаманну для українського народного декоративного мистецтва любов до різнобарвності, з іншого. Так народилися лаконічні за пластикою жіночі образи та сміливі за кольоровою гамою розписи на фаянсових блюдах»[2]. Працюючи на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі, В. Щербина створив цілу серію робіт за мотивами українського фольклору «Як служив же я у пана» (1969).

Панораму повоєнного життя українських художників, які працювали на фарфорових та фаянсових підприємствах України, широко дослідила мистецтвознавець Ольга Школьна.

Пошук нових стилістичних і формотворчих рішень відбувався і на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (КЕКХЗ).

[1] Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини». Київ : НМЗ «Софія Київська», 2015.

[2] Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини: кераміка Владислава Щербини». Київ : НМЗ «Софія Київська», 2015.



І. Віцько.
Ваза. 1966. Полтава



І. Віцько. Ваза «1917–1967».
1967. Полтава



Б. Горбалюк. Ваза «Радянська Верховина». Майоліка. 1967

Від середини 1940-х на цьому підприємстві художники Г. Головіна та Є. Родіонов спеціалізувалися на розписі сервізів і ваз у стилістиці так званого радянського або «сталінського» ампіру. Зразком такого розпису є чайний сервіз із портретами Сталіна, де на кожній чашці було намальовано портрет вождя різного віку, створений Г. Головіною в 1948 році. Сервіз зберігається в ЦДАМЛМУ. Серед знакових постатей художників КЕКХЗ слід назвати О. Сорокіна, Я. Козлову, О. Жникруп, В. Щербину, В. Лапіна, О. Рапай, Г. Молдавана (з 1950-х), О. Молдаван-Фоменко, М. Тимченко, В. Павленка. На заводі також працювали художники-дизайнери С. Сарапова, І. Можейко, які розробили зразки деколей у стилі модерн. Дизайном форми займалися також Л. Митяєва та С. Голембовська[1]. Творча лабораторія підприємства здебільшого розробляла зразки скульптури, ваз, сувенірів для інших заводів.

На Коростенському фарфоровому заводі наприкінці 1940 – на поч. 1950-х В. Іващенко створив серію великих подарункових ваз у дусі «сталінського» ампіру: «Ваза до 65-річчя Мао Цзедуна» (1948) та орнаментально-сюжетна ваза «Возз'єднання України з Росією» (1954). Серед видатних художників, що створювали в 1950–60 роках художнє обличчя Коростенського фарфору, слід відзначити Г. Малицького, спеціалізацією якого були ювілейні вази. Однією з таких ваз є «Возз'єднана Україна» (1954 р.), виконана в стилі радянського соцреалістичного ампіру. У декору-



Г. Павленко-Черниченко. Блюдо. 1967

[1] Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 91.



Б. Горбалюк. Ваза. Кам'яна маса. 1967



І. Віцько. Ваза. Фарфор. 1967. Полтава



П. Печорний. Ваза «Козак». Фарфор. 1967

ванні класичної форми присутня багата рослинна орнаментика, радянська символіка, а по всьому тлу вази – колективний портрет і текст.

Художник І. Ткаченко «майстерно володів навичками керамічного живопису в дусі соцреалізму й артдеко, вправно користувався прийомами ручного розпису»[1]. Інший художник заводу, В. Лапін, майстерно виконував урядові замовлення – портрети в пишній орнаментиці. На базі КФЗ відбувалися впродовж 1957–1964 років всеукраїнські конкурси молодих художників. У 1963–1964 роках на заводі було створено ділянку лиття скульптури та інших художніх виробів. У 1958 році тут започатковано нову художню традицію, яку принесли випускники ЛІПДМ, подружжя Валентини і Миколи Трегубових. Ці художники запровадили виробництво скульптури. Яскравими за колоритом і досконалими за формою є, наприклад, їхні парні штофи (1964–1968). О. Школьна пише: «Наслідуючи образність традиційної кераміки, подружжя сповідувало мистецький канон народного гончарства, творчо адаптований до потреб вишуканої порцеляни»[2].

На межі 1960-х у розвитку української художньої кераміки все помітнішими стають негативні тенденції та явища. Надмірна політизація та зневажливе ставлення органів влади до національної мистецької спадщини, адміністративне втручання у творчий процес, зацикленість на проведенні помпезних ювілейних заходів тощо. Ознакою часу в декоративній кераміці стають тарелі, вази із зображенням портретів письменників, діячів комуністичного руху та «офіційного "Кобзаря"».

З 1950-х було відроджено виготовлення скульптури та фігурного посуду, створення яких припинили в інших осередках. З другої половини 1950-х саме ця асортиментна група має підвищений попит. Зміни зачепили і традиційний декораційний бік керамічних виробів. «У 1960-х роках, – зазначає О. Клименко, – елементи узорів укрупнюються, лінійний ритм виходить на другий план, головна увага приділяється кольоровій плямі. В попередній період також траплялися великі мотиви, але вони детально розробляються

[1] Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 120.

[2] Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, орг.-твор. процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2 : Історія виробництв (сер. XVII – поч. XXI ст.) : табл., реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. С. 121.

і відзначаються графічністю трактування. З кінця 1950-х років кількість другорядних елементів поступово скорочується, проте характер декору і композиційний принцип майже не змінюються»[1].

Успіхи українських художників-керамістів на міжнародній арені стали можливими завдяки освоєнню нових матеріалів, значному розширенню технологічних можливостей та матеріально-технічної бази, ознайомленню з передовим досвідом роботи керамістів республік СРСР та зарубіжних країн.

Неоднозначність підходів, суперечливість негативних і позитивних тенденцій притаманна всьому мистецтву повоєнного періоду, але в кераміці ці тенденції проявляються найбільш яскраво. Художникам кінця 1940 – початку 1970 років, за твердженням Тетяни Кара-Васильєвої, «довелося долати наслідки періоду еклектичного поєднання в керамічних виробах класичних і народних форм, введення популярних елементів радянської символіки. Вони навчалися проєктувати лаконічні, вишукані за пластикою та декором твори, що стали визначальними для стилю декоративно-ужиткового мистецтва 1960-х років»[2]. Важливою сферою інтересу художників цього періоду було освоєння нових матеріалів і технік. Саме ці новаторські пошуки визначили обличчя художньої кераміки 1960-х. Автор цілком згодний з позицією Т. Кара-Васильєвої, яка зазначає: «Декоративне мистецтво 60–80-х років розвивається в сфері традиційного народного мистецтва, системи художніх промислів, де працюють народні майстри і численний загін художників-професіоналів. У цей час широкого розвитку набуває художня промисловість, де митці створюють як речі широкого вжитку, так і виставкові твори, позначені рисами індивідуальності. Якщо в попередні роки основним завданням декоративного мистецтва були пошуки сучасної пластичної мови предметного середовища, його оновлення, піднесення рівня масових робіт, то тепер поряд зі створенням побутових речей воно звертається до вільного формотворення, до унікальної творчості. Вже 1960-ті позначені новим розумінням народних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, "цитування", зображального фольклору. Намітилась



В. та Н. Протор'єви. Набір для вина «Весільний». 1960



Г. Кломбицька – форма, М. Рибіна – розпис. Буди. 1969–1970



Т. Денисенко. Куманці: «Ювілейний», «У нас свято». 1967

[1] Клименко О. О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1995. С. 137.

[2] Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 136.



М. Павлова – форма, Т. Шуляк – розпис. ПЗХК. На базарі. 1965



О. Молдаван-Фоменко. Там дівчина воду брала (за мотивами творів Т. Г. Шевченка). Фарфор. 1963



О. Жникруп. Скульптура «Назар Стодоля». 1965

тенденція до глибшого вивчення його основ, уважнішого ставлення до специфіки. Упроваджуються нові організаційні методи роботи, формується новий тип народного майстра»[1].

Досі немає однозначних поглядів на роль постаті художника в умовах промислового керамічного виробництва. Про «подвижницьку діяльність П. Ганжі» говорив львівський мистецтвознавець В. Гудак: «Якщо взяти з наукової основи ті елементи, які він підняв і показав народним майстрам, то вони в майбутньому можуть мати якесь певне наукове осмислення, тому що вони, очевидно, впливали на формовираження, на якийсь пропорційний лад тих речей»[2].

Середина 60-х років XX століття позначена також певною увагою до того, що називається авторським правом. Саме в той час було видано постанову Ради Міністрів УРСР № 169 від 21 лютого 1966 року «Про авторську винагороду за використання в промисловості творів декоративно-прикладного мистецтва». Це була розумно прихована хитрість чиновників. Загалом документ спрямований на врегулювання виплат авторської винагороди за розроблені для тиражу вироби декоративно-ужиткового мистецтва. Розмір гонорару залежав від того, чи є художник штатним працівником підприємства, від кількості тиражу тощо. Виплата гонорарів здійснювалася за кошт собівартості продукції. Зазначено також, що право на авторські виплати мають тільки ті вироби ДПМ, оригінали яких прийняті й оцінені відповідними художніми радами. Художнику надавалось право отримати свій зразок для участі у виставках, він також міг купити один із тиражованих виробів за ціною собівартості. Цим правом користувалися художники, що працювали з фарфором, склом, особливо кришталем, для того аби твір як власність автора, а не підприємства, можна було подати на художню виставку, з якої його могли закупити Міністерство культури або Спілка художників. Щоб виріб визнали твором декоративно-прикладного мистецтва, потрібно було отримати відповідне рішення художньої ради, засвідчене паспортом. Інструкція до нього засвідчувала, що лише художні або художньо-технічні ради мають право визначення, чи є твір мистецьким і чи належить він до категорії твору декоративно-прикладного мистецтва. Художня рада таким способом ставала головним інструментом збагачення митця, адже якщо вона не визнала виріб твором декоративно-прикладного мистецтва, то паспорт на цей виріб не оформлювали. Отже, і виплата не проводилася. Паспорт ставав головною підставою для виплати виробництвом авторської винагороди за тиражування. Насправді до-

[1] Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 10.

[2] Гудак В. Українська народна і професійна кераміка як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. *Українська керамологія* : нац. щорічник. Опішне, 2001. Вип. 1. С. 162–173.



О. Жникруп.
Мужичок з нігтик. 1956







В. Трегубова.
Композиція «Наталка Полтавка». 1966

кумент був доволі демократичним, адже в минулі періоди практично на всіх підприємствах СРСР твори тиражували самовільно. Про дозвіл автора взагалі не йшлося. Часто тиражували закордонні зразки, зрозуміло, без дозволу. Велика кількість протестів від імені закордонних організацій до уваги не бралася.

Таку ситуацію на промислових підприємствах СРСР у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології ніколи не досліджували. Разом з тим вона мала всі ознаки соціального тиску на митця. Для отримання гонорару він мав бути «своїм», тобто не заплямованим жодним виступом проти керівництва на обговоренні художніх виставок чи в колі митців. Поведінка художника мусила бути бездоганною, бо привід до міліції чи затримання у витверезнику одразу ставили крапку на можливому заробітку. Система слідкувала практично за кожним своїм митцем, повторюючи щоразу устами партійного керівництва заводу, фабрики, артілі, що радянський митець – це боєць передового ідеологічного фронту держави. Хитре сплетіння законів, указів, постанов давало керівництву безмежні можливості утримання митця під пильним контролем. Усілякі премії, надбавки, проплачені путівки до санаторіїв і будинків відпочинку становили до 500 відсотків від штатної заробітної плати. Далі йшли винагороди набагато серйозніші – квартири, автомобілі, меблеві гарнітури, холодильники, телевізори, ковдри. Не слід забувати й про добровільних донощиків, які доповідали керівництву про настрої в колективі. Анекдот про владу міг закінчитися трагічно.

Важливу роль у становленні художньої кераміки досліджуваного періоду відігравали окремі творчі постаті. Від самого початку створення Полтавського фарфорового заводу в 1964 році до 1984 року головним художником працював визначний кераміст Іван Віцько. Він приїхав працювати в Полтаву уже з досвідом та визнанням, адже ще в 1958 році його чайний сервіз експонували на міжнародних виставках у Нью-Йорку, Марселі, Брюсселі. Віцько був першим, хто в порцеляні подав синтез української форми з українськими візерунками[1]. Творчість І. Віцька, по суті, це прекрасний зразок конвергенції, переплетіння роз'єднаних, розмежованих радянським мистецтвознавством видів мистецтва кераміки. В. Ханко творчість художника характеризує поетично: «Вирішальним фактором у формуванні стилю мистця є постійний, життєдайний контакт з культурною спадщиною народу, з традиціями народного мистецтва рідної Полтавщини. Саме звідси походить властива його творам простота і доцільність форм співзвучних виробів з гончарських сіл, розташованих над Ворсклою, Хоролом чи Удаєм, звідси характер малюнків, що наближені до розписів мисок з Міських Млинів чи Поставмук, чи Хомутця, а також стриманість гами барв та відтінків. Характерне й

[1] Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 92.



О. Рапай. Пляжниця. Фарфор. 1963



О. Жникруп. Біля води. Фарфор. 1964



О. Рапай. Пляжниця. Фарфор. 1963

те, що розвиваючи народні традиції, він (Віцько) уникає безплідного наслідування. Тому й порцеляна в руках обдарованого полтавця підносить дух і приносить радість засобами краси, яку автор щедрою рукою дарує сучасникам»[1]. Як головний художник Полтавського фарфорового заводу, І. Віцько багато і плідно працював над створенням нових зразків посуду для масового вжитку, а також унікальних художніх творів. В. Ханко продовжує: «Митець вільно творить у різних видах порцелянового мистецтва: посуд побутового і громадського призначення, тематичні вази і тарілі, скульптури, композиції для інтер'єрів споруд»[2]. І. Віцько створив сервізи для чаювання: «Квіти», «Кобальтовий», «Птахи», «Рельєфний», «Народний», «Золотистий», «Горицвіт», «Полтавський», «Паморозь», «Жнива», «Овальний», чайно-кавовий гарнітур «Парадний», набір для галушок «Традиційний», набори для води, набір чайників «Софія Київська», подарункову чашку «Полтавка», тарелі, вази з портретними зображеннями до ювілеїв, фляги з гербами міст Полтавщини, декоративні скульптури тощо. У фондах Полтавського краєзнавчого музею імені В. Кричевського представлено такі твори митця: скульптуру «Гуцул» (1962 р., глина, ліплення, гончарний круг, ритування, h-97), де майстерно поєднані гончаровані елементи, теракота; таріль «Гуцул» (1962 р., фаянс, барвники, полива) – жовто-зелена полива, окреслений профіль і фас з лівого боку. Серед його робіт – тарелі «Півень» (1968), «Синій птах» (1987), «Птах» (1969, глина, ритування, розпис ангобами, помаранчево-жовте тло, ритовані жар-птиця та гілочка внизу. Цікавим доповненням є чорне обрамлення правого краю), дві шамотні тарелі: одна без назви та «Риба» (1968, глина, шамот, підполивний розпис). Усій творчості І. Віцька притаманні національні українські риси. Упродовж довгого творчого життя митець найбільше використовував мотиви «дерева життя», орнітоморфні, антропоморфні зображення в поєднанні з рослинною орнаментикою. Він широко застосовував своєрідні прийоми декорування – підполивне малювання солями, малювання «кракле» із золотом, сірий люстр типу «кракле» або концентричні смужки на виробах набору для галушок, замальовані вотивним олівцем, до якого потім не пристає полива. З висоти сьогоднішнього часу не важко зробити висновок, що тотальне нищення національних художніх гончарних традицій відбувалося не спонтанно, а було мережею чітко продуманого плану. Художні ради, секції декоративно-ужиткового мистецтва регіональних спілок художників, Будинки народної творчості, обласні та республіканські художні виставки стали лише механізмом утримання митців у покорі. Вони ж виконували й каральні функції, коли треба було виключити митця зі спілки чи звільнити з роботи на підприємстві за «незадовільну» поведінку. В умовах села чи селища, де працювало виробництво, це ставало справжньою трагедією, бо влаштуватися потім на роботу було вкрай проблематично. Ініціативу митця не схвалювали. Тому й відбувався невідворотний процес погіршення якості масової продукції на керамічних підприємствах.

Існує декілька паралелей, де зустрічаються традиції народної та професійної кераміки досліджуваного періоду. Перша паралель – взаємозв'язок історичний. Друга – торкається міжрегіонального взаємовпливу керамічних технік. Третя – це відображення внутрішнього діалогу проблем співпраці народних і професійних художників України.

[1] Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 93.

[2] Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 93.

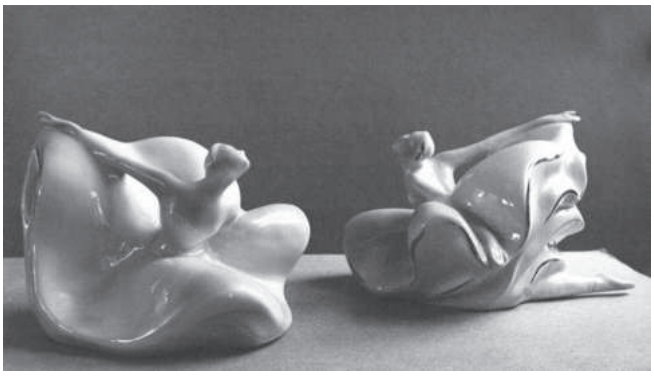
Протягом 40–70 років XX ст. в практиці розвитку мистецтва кераміки відбулися показові зміни, які вплинули і на його теоретичні концепції, і на пошуки формального вираження певних концептуальних ідей. Неоднозначним виявилося їхнє відображення в керамічному житті, де органічним чином сплелися споконвічні гончарні традиції та робота професійних художників-керамістів, які працювали в системі заводського керамічного виробництва. Ці зміни відповідали активізації кризових явищ ідеологічного, економічного, соціально-культурного, екологічного, демографічного характеру другої половини XX століття, коли в основному завершилося формування глобальної цивілізаційної системи.

З кінця 1940-х спостерігається процес активного запозичення професійними художниками традицій народного гончарства. Усе частіше орнамент наносили ангобами. Застосовували переважно підполивний поліхромний традиційний розпис. З середини 1950-х років, відколи на керамічні підприємства прийшли випускники ЛІПДМ, асортимент форм та їхніх орнаментів значно розширився. З'явилися нові форми. Це деталі до світильників, рамки до дзеркал, вази, попільнички, теракотові бюсти, статуетки. Особливого поширення в цей час набули керамічні архітектурні елементи. У формотворенні переважав еклектичний підхід. «У пластичному трактуванні великих виставкових ваз, що користувалися значною популярністю, несподіваним чином поєднуються елементи класичного архітектурного декору з радянською символікою. Форми нерідко повторюють відомі обриси грецького посуду. Таке еклектичне зіставлення різнорідних елементів композиції показове для декоративно-ужиткового мистецтва 1950-х рр.»[1]. До прикладу, професійні художники-керамісти Опішнянського заводу «Художній керамік» поряд із традиційним асортиментом почали виготовляти традиційну скульптуру: скульптурний портрет Шевченка (І. Білик, творчі пошуки Т. Демченка), керамічні панно, облицювальну плитку.

Українське культурне післявоєнне життя проходило під знаменом тотального ідеологічного пресингу, однак, як пишуть Т. Кара-Васильєва та З. Чегусова, «...українська інтелігенція у відповідь на обов'язкове дотримання принципу соцреалізму, намагалася чинити



О. Молдаван-Фоменко. Балерини. Фарфор. 1962



О. Молдаван-Фоменко. Балерина. Фарфор. 1962



О. Рапай. Примірка. Фарфор. 1958

[1] Клименко О. О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 1995. с. 15.



Б. Горбалюк. Пласт «Лукаш і Мавка». 1974



Б. Горбалюк. Пласт «Сільське господарство». 1971

опір, шукати нові форми творення»[1]. В зображальному, «передовсім декоративному мистецтві, вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту…»[2].

Ріжковий розпис застосовували на всіх майолікових виробництвах, які працювали в руслі народних традицій. Експортна продукція становила основну частину створюваної тоді в республіці художньої кераміки. «Сприятливі умови для стимулювання індивідуальної художньої творчості існують у системі виробництва Художнього фонду УРСР, де народний майстер має право створювати зразки для тиражування. Найбільше художньої кераміки постачають виробництва Міністерства Місцевої промисловості УРСР»[3].

1950–1960-ті характеризуються тим, що естетичні смаки в дизайні призвели до піку популярності мозаїчних рельєфів та керамічних панно, які використовували для оформлення громадських приміщень, станцій метро, театрів, готелів тощо. Такий вид творчості став дуже популярним в українському стінописі, протягом цього періоду до нього зверталося багато художників.

«На початку 1960-х архітектура Києва заговорила інтернаціональною мовою повоєнного неомодернізму. В авангарді цього процесу опинилося середовище архітекторів, художників та інженерів, для яких архітектура й будівництво були одними із багатьох елементів модерністського світогляду. Архітектори претендували на роль деміургів, що втілюють тотальні твори мистецтва, а художники, відповідно, прагнули бути повноцінними співавторами архітектурних проєктів. Це була спроба перетворити місто на середовище для реалізації художнього мислення – на противагу жорсткій уніфікації міського середовища у форматі типової забудови та житлових масивів»[4].

Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х спостерігався поступовий перехід від еклектичного спрямування до конструктивних основ формотворення. З 1963 року на Львівській кераміко-скульптурній фабриці було запроваджено нову технологію виробництва з використанням шамоту та кам'яної маси. Цей факт суттєво збагатив виражальні можливості керамічних творів, відкрив небачені досі перспективи формотворення в кераміці. По суті, застосування шамоту було основоположним чинником, що змінив обличчя української професійної кераміки, зосередившись на мистецькому пошукові, а не на ужитковому контексті. Таке технологічне новаторство спричини-

[1] Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 149.

[2] Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 156.

[3] Фонд Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099. 1944–1980 рр. С. 62.

[4] Виставка архітектури київського неомодернізму [Електронний ресурс]. URL: http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео (дата звернення: 23.11.2023).

ло новаторство творче. В. Хижинський свідчить про те, що «основна робота в напрямі освоєння нових матеріалів була проведена технологом та головним інженером фабрики (ЛКСФ) І. Малишком. Вперше у вітчизняній практиці він запроваджує процес, який передбачає лише один випал керамічних виробів, солі та кольорові емалі, розроблені за спеціальними рецептами, наносилися на сирий черепок. Наполеглива багаторічна праця І. Малишка та його послідовників визначила значні можливості львівської кераміки, її конкурентність на всесоюзному і міжнародному рівнях»[1].

Тобто зміцнення технологічної бази, якісна підготовка сировини, досконалий випал викликали те, що керамічні твори цього періоду гідно представляли Україну на провідних міжнародних керамічних форумах. О. Голубець з цього приводу писав: «Створення керамічного твору має свої особливі властивості, які проявляються в нерозривній єдності художнього задуму і традицій високого ремесла. Недооцінка одного з компонентів невідворотно веде до суттєвої втрати якості. Тверда технологічна база повинна складати основу «керамічності» нашої кераміки, дати можливість авторам зосередити головну увагу на образному вирішенні композиції і, нарешті, забезпечити належний рівень робіт на міжнародних виставках»[2].

Аналіз наявних джерел наполегливо демонструє, що художні вироби цього періоду здобули собі заслужену славу у світі. Досвід 1960-х є, безперечно, однією з найяскравіших сторінок в історії мистецтва кераміки загалом та українського мистецтва зокрема.

На сторінках журналу «Декоративное искусство СССР» відбулася широка теоретична дискусія про метаморфози в керамічному мистецтві, яка розпочалася з відомої статті Л. Анненкової[3]. Вона була присвячена інтенсивності та результативності творчих пошуків художників-керамістів, проблемі синтезу мистецтв, проблемі збереження відчуття матеріалу тощо. Дискусія щодо проблем керамічного виробництва набула надзвичайно широкого розголосу.



О. Рапай. Адам і Єва. Фарфор. 1966. Київ

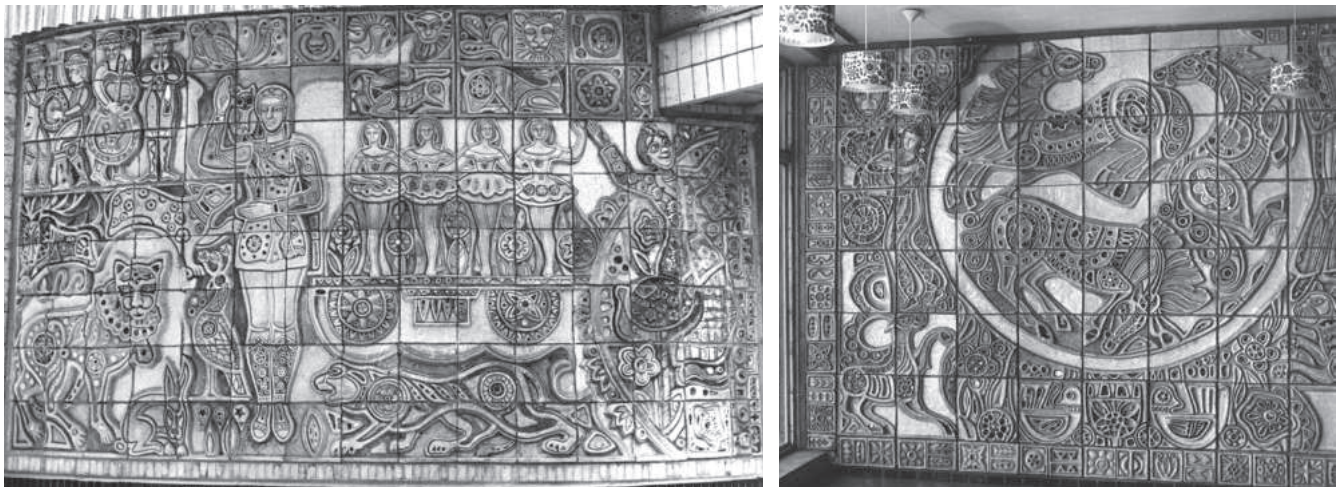
До редакції журналу «Декоративное искусство СССР» (одного з найбільш прогресивних видань СРСР) почали надходити сотні листів з усіх куточків імперії. Нищення національної символіки, скорочення майстрів-індивідуалів, закриття артілей пережили й інші республіки – Білорусія, Молдавія та республіки Сходу. Мистецтвознавці, які працювали в часописі, використали таку зацікавленість митців та мистецтвознавців держави і провели декілька рейдів по підприємствах СРСР, що випускали не лише кераміку. Так дискусія продовжилася стосовно виробництва скла і фарфору, ткацтва і ковальства. Мистецтвознавчі дослідження були оприлюднені під рубрикою «Рейд "ДИ СССР" по предприятиям Украины». О. Роготченко брав участь у підготовці редакційного матеріалу, зібраного після відвідування московськими мистецтвознавцями Л. Крамаренко та А. Сафаровою київських підприємств, що випускали скло, кришталь та одяг[4]. «В кераміці відбуваються цікаві якісні зміни. Глина по-новому відкрилася художникам, як матеріал дивовижно пластичний і живописний; звідси цікавість до її

[1] Хижинський В. Становлення львівської школи професійної кераміки (1940–1960 рр.). *Вісн. ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 136.

[2] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 22.

[3] Анненкова Л. Пути нашей керамики. *Декорат. искусство СССР*. 1983. № 6. С. 22.

[4] Мы все немного художники. Рейд «ДИСССР» по предприятиям Украины. *Декорат. искусство СССР.* 1978. 9(250). С. 16–17.



Г. Мороз. Екстер'єр будинку для артистів цирку в м. Києві. Шамот, тонування з кольоровим склом. 1976

пластики, її виражальних можливостей», – зазначають у своїй монографії Н. Велігодська та Л. Жоголь[1]. «Одвічна» утилітарна кераміка стала надзвичайно різноманітною та популярною. Портрети, натюрморт, пейзаж у кераміці вже були звичайним явищем. Українські художники працювали в руслі сучасних творчих завдань, демонструючи свої твори на республіканських та всесоюзних художніх виставках поруч із творами, зробленими в живописі, скульптурі, графіці. Провідні майстри творили в напрямку загальних тенденцій розвитку сучасного мистецтва кераміки, спираючись на народні традиції, «…а це фольклорна стилізація, певний образ археологічності, вишукане, гармонійне графічне оформлення, пластика декору. Як і народні майстри, професійні художники-керамісти не боялися умовності зображень, узагальнювали форму, розробляли свої композиції більш динамічними, і ця динаміка відтворювала внутрішні риси твору. Художники сповідували принципи простоти, що йшла від національних витоків. Вони створювали красиві подарункові вироби: вази, чашки, різноманітні сервізи за формами, близькими до гончарних. Об'ємні, плавно-округлі корпуси, прикрашені соковитим розписом, рослинні мотиви складали основу орнаменту. Розпис сприймався як єдине ціле з предметом, який він прикрашає»[2]. Кераміка все більше притягувала до себе увагу художників. За останні роки багато молодих майстрів звертались до неї, бо кераміка – галузь, яка допомагає зробити побут радянських людей зручним і красивим[3].

Зазначений етап в історії художньої кераміки містить у собі характерні для всього керамічного світового процесу зрощення рис і виражальних особливостей кераміки з іншими видами мистецтва, сміливе проникнення в архітектуру середовища, в ландшафтний дизайн, в царину графіки і живопису. О. Голубець зазначав, що ці ««зони взаємопроникнення" кераміки з тріадою "архітектура-живопис-скульптура" широкі». 1960-ті показали, що «…декоративна кераміка вийшла на якісно новий рівень унікальних творів станкового характеру і декоративних композицій для архітектурно-просторового середовища. Оцінка її з традиційної позиції "мистецтва речі" уявляється вже неправомірною, а повернення до колишнього "культу утилітарності" – суперечливим об'єктивному процесу розвитку. Тим не менше сьогодні необхідно розрізняти досягнуті позитивні результати і тенденції, що ведуть до втрати специфіки кераміки»[4]. Дослідник підкреслює, що ці тенденції можуть існувати лише в плані експерименту, але ніяким чином не повинні бути визначальною лінією розвитку.

Художня кераміка в 1950–1960-х стала матеріалом, що був цікавий не лише для архітекторів і керамістів, але й для представників класичної

[1] Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 129.

[2] Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 132.

[3] Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. С. 132.

[4] Голубець О. М. Львівська кераміка / Орест Голубець ; АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 22.

зображальності: живописців, графіків і скульпторів. Не слід забувати і про загальноісторичні тенденції розвитку, які не могли не вплинути на стан керамічного мистецтва. Діяльність підприємства в умовах планової соціалістичної економіки була чітко прогнозованою в системі поставок і в системі збуту. З огляду на низьку собівартість сировини та готових виробів, незіставну зі справжньою цінністю готового мистецького продукту, керамічні вироби стали популярними. Найкращі твори передавали до музеїв, або вони були придбані за суто символічну ціну для подарунків посадовцям різного штибу. Водночас саме в 1960-ті активізувався жорсткий вплив партійних і радянських органів на діяльність художників-керамістів. «Художник-майстер повинен бути вихованим в дусі марксизму-ленінізму, твердо стояти на позиціях партійності і народності мистецтва і володіти методом соціалістичного реалізму»[1]. Не всі, зрозуміло, митці виконували вказівки та дороговкази партійних наставників і спілчанського керівництва. Окремо від інших керамістів працювала Ольга Рапай-Маркіш. Її творчість не підпадала під загальні канони. Художниця створювала цікаві, часом асоціальні твори. Навпаки, соціальні, але з іншим політичним складником твори художника Петра Печорного. Він здобув вищу мистецьку освіту в училищі імені В. Мухіної в Ленінграді. У другій половині 1960-х П. Печорний повертається до України. Можливо, демократичність ленінградського художнього середовища вплинула на світогляд молодого митця. Він не побоявся розробляти ескізи й втілювати в майбутні твори образи козаків на конях, декоруючи композиції національними квітами[2].

Таким чином, у період від кінця 1950-х по кінець 1960-х років, коли відбувався процес становлення керамічного виробництва України, творчі пошуки художників зосередилися на традиційній для тогочасної кераміки площині; спостерігався активний творчий пошук нових форм і методів керамічного творення, впроваджувалися нові технологічні розробки, провадилася активна виставкова діяльність. Це був час «керамічного буму» (за термінологією О. Голубця).

Отже, в Україні другої половини XX століття окреслилося нове мистецьке явище. Через відчутний вплив глибинного коріння народного гончарства, набутого досвіду, знань митців, які працювали у сфері художньої кераміки, сформувалася нова вітчизняна керамічна школа.

Для усвідомлення процесів, які відбувалися в царині керамічного мистецтва України 1940–1970-х, особливого значення набуває аналіз та узагальнення творчих здобутків художників в умовах, коли будь-які формальні пошуки сприймались як антирадянщина. Формотворення та образотворення в кераміці зазначеного періоду, що не потрапляли до понять офіційного мистецького процесу, керівництво та художні ради не допускали й засуджували. Та природний потяг митця до новаторства, пошуку нових шляхів, технологічних, формотворчих й орнаментальних експериментів найбільш яскраво проявився у сфері декоративно-ужиткового мистецтва, де ідеологічний контроль не був таким тотальним, як у живописі чи скульптурі. Але кераміка була мистецтвом універсальним і легко переймала виражальні засоби скульптури, графіки та живопису, тому стала улюбленим видом художньої творчості для художників-новаторів, які «втікали у керамотворчість» (О. Р.) з лабетів офіціозних живопису та скульптури. Художники-керамісти вбачали джерелом своїх творчих пошуків глибини народного мистецтва й знаходили в них новітні оригінальні вирішення. Завдяки зміцненню матеріально-технічної бази керамічних підприємств, кваліфікованим мистецьким кадрам, вдалим технологічним здобуткам українська художня кераміка наприкінці 1960-х набула великої популярності та визнання не лише в Україні, але й в інших союзних республіках.



А. Воробйов. Мозаїчне панно «Родина». 1974

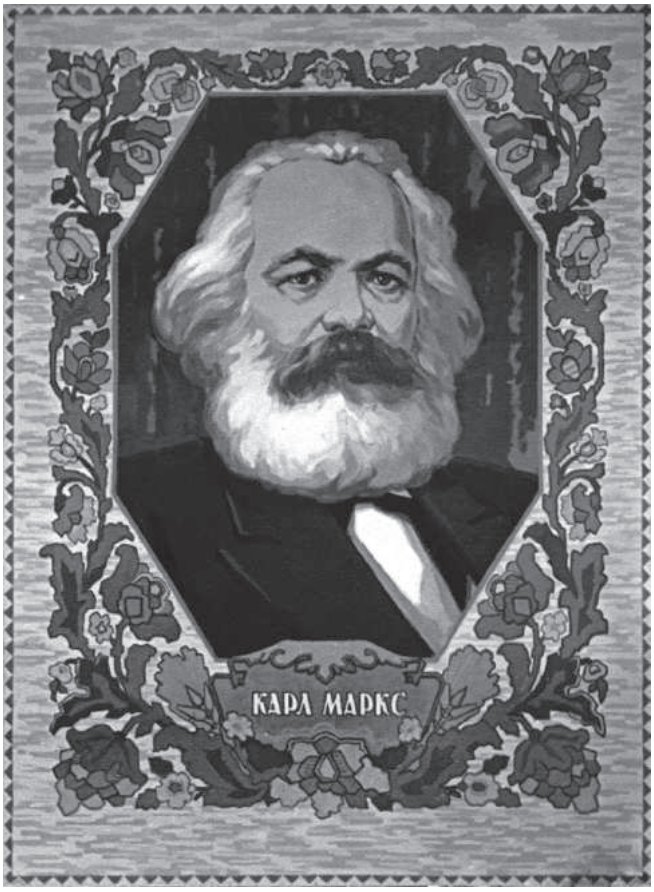
[1] Фонд Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099. 1944–1980 рр. С. 49.

[2] Роготченко О. Петро Петрович Печорний : [кат. вист. творів] / Олексій Роготченко ; Спілка художників України, КОСХУ. Київ : Поліграфкн., 1988. 64 с. : іл.



Л. Жоголь. Гобелен «Іриси в саду». Вовна. 2001

ЖАНРОВИЙ СЮЖЕТ У ТЕКСТИЛЬНОМУ ТВОРІ 1940–1970-х



І. Литовченко. Портрет Карла Маркса. Килим. 1957

Художній текстиль займав особливе місце в системі образотворення 1940–1970-х, оскільки спирався на традиції народного мистецтва й розвивався, сповідуючи принципи універсалізму. Традиційно до явища художнього текстилю належить увесь спектр художньої обробки тканини: гобелен (безворсовий сюжетно-тематичний килим), килим з ворсом, розпис на тканині, текстильна пластика, сакральні тканини. Однак у зв'язку із соціокультурною ситуацією передвоєнної та повоєнної України останні вказані різновиди практично не розвивалися. Натомість на перше місце серед художнього текстилю вийшов гобелен. Саме цей вид сприймали ідеологи соцреалізму як монументальну станкову картину, щоправда, виконану в іншому матеріалі й інших техніках, ніж живопис. Це спричинило розробку чіткої системи дозволених сюжетів і виражальних засобів, які повинні були відповідати єдиному творчому методу й вивели гобелен на перше місце в сформованій пропагандистською машиною ієрархії текстилю.

Досліджуваний період позначений у мистецтвознавчих розвідках намаганням чітко відмежувати «професійне» і «народне» мистецтво. Водночас «офіційне», «професійне» мистецтво, створюване академічними художниками, мало розвиватися відповідно до настанов соцреалізму, тоді як «народне» покликане «зберігати традиційні риси». Було розроблено «низку пропагандистських штампів, які кочували у творах зображального мистецтва й механічно переносилися в декоративне». «Офіційний» художній текстиль будувався на засадах «оптимістичного міфу про щасливе життя з його еклектичністю, станковізмом… був звернений до неокласики як стильового орієнтиру»[1]. Соцреалістичний принцип «народності» у творах професійних художників набував у досліджуваний період ознак цитатності, механічного й еклектичного перенесення фольклорної зображальності у твори соціалістичної тематики. Щоправда, ці тенденції вже наприкінці 1950-х і особливо в 1960-х роках привели художників до необхідності більш глибокого вивчення й переосмислення народних традицій, а не простого механічного перенесення їх у свої твори. Мистецтвознавці – очевидці досліджуваного періоду (зокрема А. Жук) неодноразово підкреслювали, що професійне декоративне мистецтво радянської України розвивається за спільними законами, характерними для зображального мистецтва загалом, але «характерними особливостями всього радянського, в тому числі й українського, декоративного мистецтва є тісний зв'язок з прогресивними традиціями, зокрема з народною творчістю, дальший розвиток і збагачення традиційних форм відповідно до вимог сучасності, створення на їх основі нових естетичних норм художнього стилю»[2].

Український художній текстиль від другої половини 1940-х практично до кінця 1970-х, як і художня кераміка, був сферою, що найменше потерпала від цензури. Вочевидь, це можна пояснити особливостями матеріалу, який диктував художникам свої вимоги. «Радянське» мистецтво текстилю базувалося на ґрунті віковічних традицій українського народного килимарства й увібрало в себе численну кількість досконалих, вивірених часом і неперевершених художніх технік. Тому навіть під час механічного перенесення образів і сюжетів новий твір змушував худож-

[1] Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. С. 10.

[2] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 6.

ника додавати традиційні національні елементи. Так з'явився, наприклад, різновид «орнаментально-сюжетного килима», який набув особливої популярності наприкінці 1940-х та у 1960-х. Особливістю цього періоду був також і факт штучного переростання домашнього кустарного промислу в масове промислове виробництво з розгалуженою мережею підпорядкованих державі промислових підприємств. Їх створювали повсюдно на усій території України (включно з приєднаними в довоєнні та повоєнні роки Галичиною, Прикарпаттям, Закарпаттям, Волинню та Буковиною), і вони набували статусу фабрики. Фабричне виробництво поряд з удосконаленим технічним обладнанням несло в собі й ідеологічний диктат, спричинений централізацією і тотальним контролем над творчістю. Зразки для масового виробництва розробляли художники, затверджували відповідні художні ради, і лише після цього їх впроваджували у виробництво. Сфера застосування художнього текстилю була досить широкою, його використовували як для побутових потреб, так і для оформлення громадських приміщень і виставок. Позитивним було намагання художників відобразити в тиражованих для масового виробництва зразках особливості орнаментики та місцеві стильові елементи, притаманні конкретному текстильному осередку, зберігаючи декоративні й технічні прийоми етнографічного районування України. Таким чином, у східних і центральних областях (Київщина, Дніпропетровщина, Полтавщина) зберігалася та домінувала традиційна рослинна орнаментика, а в західних (Львівщина, Тернопільщина, Волинь, Закарпаття, Буковина) – геометрична. Та, попри відмінності в орнаментиці, звернення до народних традицій забезпечувало українським гобеленам насичену мажорну барвистість й емоційну виразність.



В. Касіян. Ленін і діти. Килим. 1935



Невідомий автор (село Решетилівка).
Сталін та Мао Цзедун. Гобелен. 1953



Невідомий автор (село Решетилівка).
Ленін та Сталін. Гобелен. 1953



І. Литовченко. Навіки разом. Гобелен. 1954

Тканий сюжетно-тематичний килим (гобелен) поставав у досліджуваний період вагомим аспектом мистецького життя. Він виник й утвердився як різновид монументального мистецтва в роки радянської влади і завдячував своєю появою тим соціокультурним змінам, що відбулися в українському соціумі з перемогою радянської системи художніх цінностей, зосереджених у єдиному творчому методі і стилі – соцреалізмі. Розвиток картини на тканій площині відбувався за двома тенденціями. Перша – перенесення в техніку ткацтва принципів станкового живопису, друга – використання орнаментальних мотивів, притаманних давній техніці гобелена. Пояснювалося це тим, що, створюючи ескіз килима, художники (М. Дерегус, В. Касіян, Г. Пустовіт) спиралися на принципи живопису й багато в чому повторювали стилістику інших видів зображального мистецтва. Той факт, що такі відомі художники-монументалісти зверталися до художнього текстилю, підкреслює, на наш погляд, те унікальне значення, якого набував килим у радянській соцреалістичній системі цінностей. Вже саме залучення до роботи над гобеленами видатних художників свідчить про особливу увагу органів влади і про тенденцію до наслідування станкового мистецтва. Гобелени, створені художниками спеціально для виставок, мали, як правило, унікальний характер, їх виконували або в одному екземплярі, або малотиражованою авторською серією. Заслуга у створенні ескізів належала художникам-професіоналам, а в матеріалі їх відображували майстри традиційних килимарських осередків, об'єднані на той час у промислові підприємства-фабрики. За українським сюжетно-тематичним килимом закріпилася назва «гобелен». Це не випадково, оскільки і за технікою тканння, і за мистецькими засобами, і за наповнюваністю сюжетів вони були відповідними до західноєвропейських зразків. Слід зазначити, що сюжетний гобелен не був винаходом соцреалістичних ідеологів від мистецтва. А. Жук стверджував, що «сюжетні зображення зустрічаються на давніх українських, зокрема подільських килимах-залавниках, де в орнаментальний малюнок вводили зображення стилізованих тварин, птахів, вершників, людських фігур, а іноді й цілі сюжетні сцени»[1]. Перші килими з радянською сюжетною тематикою з'явилися в Україні в 1920-ті. Ознакою часу було те, що тоді і художником, і виконавцем виступав автор (С. Колос та інші). У цей період було закладено основи радянського орнаментального килима, але оскільки закупівля мистецьких творів державою і музеями в ті часи не практикувалася, то тематичні гобелени 1920-х були, ймовірніше, художнім експериментом, ніж цілісним мистецьким явищем. Такого статусу художній гобелен набув у 1930-ті, коли держава втрутилася в систему регулювання замовлень і започаткувала обов'язкову присутність сюжетно-тематичного килима на численних ювілейних виставках. До розробки художньої тематики гобеленів були залучені знані художники – графіки і живописці (М. Дерегус, В. Касіян, А. Петрицький, Д. Шавикін, М. Рокицький, І. Падалка). З 1935 року розпочали свою роботу спеціальні майстерні при Музеї українського мистецтва (нині НМУДУМ), до яких було запрошено кращих килимарниць з народних килимарських осередків.

Головними сюжетними лініями воєнного і повоєнного періоду були постаті керманичів партії і держави, подані реалістично з детальним моделюванням обличчя, одягу. У розгорнутих

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 40.

композиційних сюжетах знаходили відображення мотиви «щасливого радянського життя та будівництва соціалізму», а також воєнна та революційна героїка. І все ж художники-станковісти прагнули максимально підпорядкувати творчий задум вимогам специфіки матеріалу, звертаючись до узагальненого площинного трактування, хоча й не завжди вдало. У сюжетно-тематичних гобеленах художників-станковістів «…виділяється багатоплановість, деталізація в розробці форм і кольорова ілюзорність в трактуванні сюжету»[1]. Сюжетні сцени в гобеленах часто були зображені в живописній манері, тобто з передачею лінійної і просторової перспективи, з світлотіньовою розробкою форми. Художникам не завжди вдавалося відійти від академічності й живописності та використати узагальнено-стилізоване трактування фігур. Наявним був також мотив театральності та декорації. Огріхи траплялися з орнаментальним рішенням кайми гобелена. Обов'язковим обрамленням були дерева-квіти. Пріоритетними темами стали піонерська, виробнича, революційна, героїчна. Сюжетно-тематичні гобелени виготовляли переважно до ювілейних виставок, після яких їх закуповувало Міністерство культури та передавало до музеїв або державних установ. Тканий твір створювали не для конкретного інтер'єру, саме це наближувало текстильне мистецтво до станкового живопису.

На початку 1940-х було зроблено спробу створювати килими великого розміру для певних архітектурних об'єктів (проєкти Д. Шавикіна і В. Вовченка). З'явився новий різновид – орнаментально-тематичний. Застосовувалися стародавні й нові елементи – квіти папороті, п'ятикутна зірка, профілі або портрети вождів. Це твори «Навіки разом», «К. Маркс» І. Литовченка, «Щорс», «Ленін» М. Попенка, «Хліб-сіль» Г. Холопцевої та ін. При цьому все поле килима вкривалося рослинним орнаментом. У 1940–1960-ті такий вид тематичного килима набув в Україні великого поширення та став домінантним. У перші повоєнні роки спостерігається тенденція до переведення на промислові рейки художнього текстилю. Як і в довоєнні роки, промислове виробництво орнаментальних килимів було зосереджене в розгалуженій мережі технічно переоснащених підприємств промислової кооперації, що мали статус артілей.

У перші повоєнні роки до промислового виготовлення килимів широко залучали надомників (особливо в західному регіоні України). Тут артілі здебільшого були просто пунктами роздачі сировини та прийому готових виробів. З 1960 року, коли промкооперація була ліквідована, всі килимарські артілі були передані до державної власності й перетворилася на фабрики. Найвідомішими фабриками з виробництва художнього текстилю цього часу були: імені Т. Шевченка (Косів, Івано-Франківщина); «Перемога» (Глиняни, Львівщина); «Перемога» (Богуслав, Київщина); «Червоний килим» (Добровеличківка, Кіровоградщина); «Жіноча праця» (Клембівка, Вінниччина); «Художня праця» (Городківка, Вінниччина); «Килимарка» (Кути, Івано-Франківщина); імені Клари Цеткін (Решетилівка, Полтавщина); імені Івана Франка (Яблунів, Івано-Франківщина); імені 17 Вересня, імені Б. Хмельницького (Коломия, Івано-Франківщина); імені Н. Крупської (Хотин, Чернівеччина); імені 8 Березня (Дігтярі, Чернігівщина); «1 Травня» (Ганичі, Закарпаття).

Ескізи килимів розробляла спеціальна Центральна художньо-експериментальна лабора-



О. Машкевич.
Килим «Ювілейний». 1957

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 44.

торія «Укрхудожпромспілки» (пізніше «Укрхудожпром») в Києві. Спеціальною групою художників лабораторії, створеної у 1948 році, «розроблялися ескізи, які після затвердження Художньою радою надсилалися підприємствам для впровадження в масове виробництво. Організація, де розроблялися ескізи, називалася ЦХКТБ: Центральне художньо-конструкторське технологічне бюро. Крім розробки художниками зразків, що потрапляли на виробництво, в лабораторії був відділ мистецтвознавчих досліджень. Мистецтвознавці виїжджали у відрядження і на місцях досліджували і фіксували зразки народної творчості». Автор цього дослідження, Олексій Роготченко, з 1977 по 1979 рік працював у ЦХКТБ Міністерства промисловості будівельних матеріалів старшим науковим співробітником і досліджував текстиль західного регіону України.

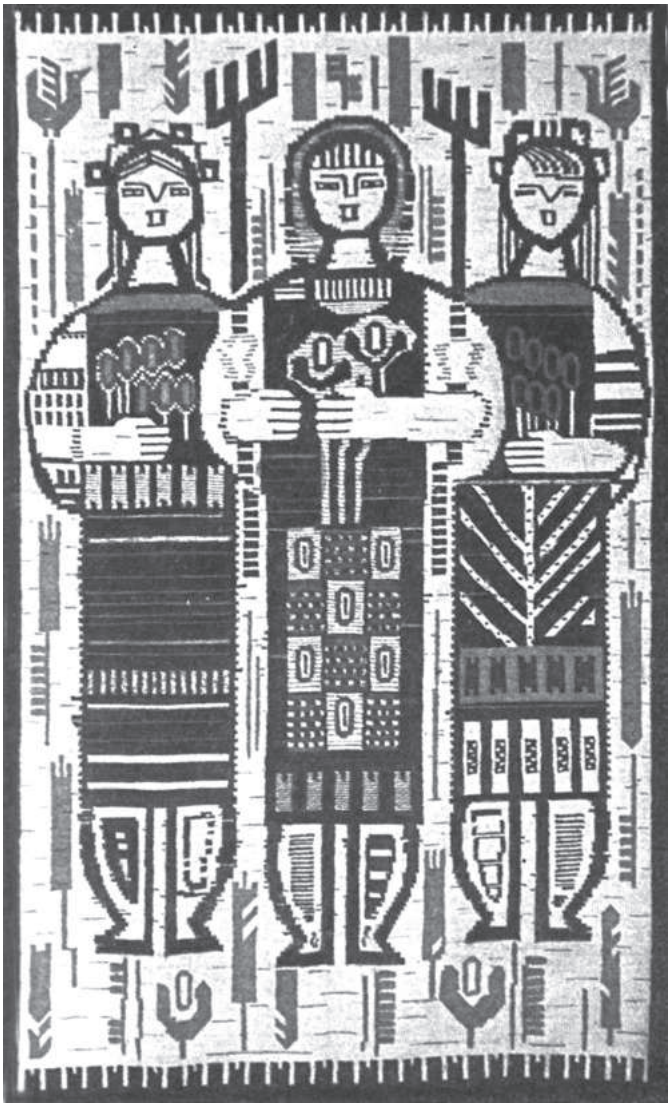
«В перші повоєнні роки ці малюнки, що створювалися з урахуванням місцевих художньо-стильових особливостей кожного осередку, певною мірою визначали напрям, у якому мали працювати підприємства цих осередків. Іноді однакові малюнки надсилалися кільком підприємствам»[1]. Серед художників ЦХЕЛ 1950-х слід назвати П. Коротич, О. Машкевича, 1960-х – Л. Ганжу та Р. Левандовську. Художники лабораторії на основі вивчення народних традицій текстилю Полтавщини, Полісся та Волині створили низку вдалих за орнаментикою, композицією та колоритом творів. Уже на початку 1950-х практично в усіх художньо-промислових артілях текстильної галузі працювали професійні художники, які розробляли нові малюнки. При цьому стежили, щоб малюнки відповідали традиціям кожного осередку, були збережені місцеві особливості композиційного, орнаментального та колористичного вирішення мотивів. Та вже в другій половині 1960-х ця тенденція фактично зводилася нанівець вимогами промислового виробництва.



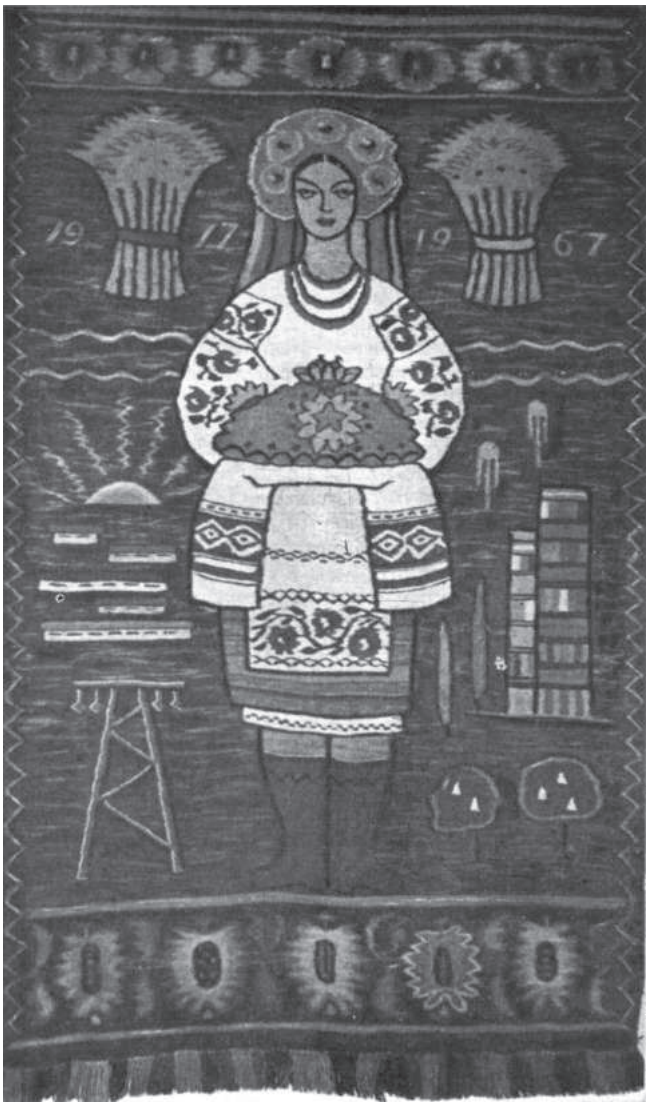
О. Прокопенко.
Тонко пряла, дзвінко ткала. Гобелен. 1967

Процес створення промислових підприємств на місці невеликих артілей у традиційних осередках призводив до уніфікації орнаментів, збіднення кольорової гами й поступової втрати національних і регіональних особливостей. Промислове виробництво і художня творчість перебували з 1960-х у «тихому» антагонізмі. Закони масового виробництва диктували відповідність суворо затвердженим стандартам: номер пряжі, щільність, товщина, розмір килима, характер і складність декору, розрахунки витрачання сировини на квадратний метр тощо. Зрозуміло, що це суперечило творчому підходу до виготовлення килимів, вони все більше уніфікувалися. Технічний бік на новостворених фабриках був вдосконаленим. Значна робота була проведена щодо механізації трудомістких процесів, які раніше виконувалися вручну (наприклад, перемотування пряжі). Починаючи з 1959 року, дерев'яні «кросна» поступово замінювалися металевими верстатами. Змінилася також і технологія фарбування пряжі, оскільки від якості й стійкості пряжі залежить довговічність килимів та їхня мистецька цінність. Колористику здавна вважали основною якісною ознакою українського текстилю. Якщо в давнину використовували стійкі рослинні барвники, то вже з XIX століття почали застосовувати анілінові. У 1961 році в Білій Церкві було споруджено підприємство фабричного фарбування пряжі, але якість була низькою, що позначилося на художніх характеристиках килимів. Тому для унікальних

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 84.



М. Литовченко. Пісня. Гобелен. 1967



Г. Холопцева. Хліб-сіль. Гобелен. 1967

мистецьких творів і для «спецзамовлень» використовували стійкі барвники рослинного походження, а до побудови Білоцерківської фабрики кожне підприємство художнього текстилю самостійно фарбувало пряжу у своїх спеціальних фарбувальних цехах.

За характером орнаментики українські килими в повоєнні роки поділялися на два типи: рослинні та геометричні. Найбільшу групу килимів з рослинними візерунками становили квіткові килими (Решетилівка, Нові Санжари, Опішня, Зіньків, Полтава). У перше повоєнне десятиліття в масовому виробництві художнього текстилю значного поширення набула практика копіювання кращих народних зразків та повторення малюнків довоєнного періоду. «Серед найпопулярніших був малюнок із спільним для центрального поля і кайми чорним фоном, у якого узор центрального поля складається з ритмічного багаторазового повторення прямими вертикальними і горизонтальними рядами однотипного мотиву, а на каймі він виступає у вигляді гірлянди з тих самих рослинних форм» – так характеризував один із найпопулярніших рослинних малюнків видатний дослідник українського текстилю тих років А. Жук[1]. Згаданий малюнок мав чимало різновидів, різниця була тільки в кількості рядів чи застосуванні різного тла. Багато килимів цього часу створювали за так званим «бароковим» типом. Вони вирізнялися такими деталями: «центральне поле і кайма розділені гнутою із завитками вузенькою смужкою-рамкою, а орнаментальний узор складається з масивних стилізованих рослинних форм і побудований симетрично по вер-

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 85.



Л. Розенберг. На городі. Килим-гобелен.
Друга половина 1930-х



Мищенко. Отара. Килим-гобелен.
Друга половина 1930-х

тикальних і горизонтальних осях»[1]. Такі малюнки були запозичені в незміненому вигляді з довоєнної орнаментальної традиції. Найпоширенішими були два типи барокового орнаменту: з центральним полем золотаво-жовтого та світло-кремового кольорів і з блакитно-синьою каймою й золотисто-вохристою рамкою із завитками. Та переважну більшість килимів виготовляли за новими ескізами. Окрім описаного вище механізму розробки малюнків для художнього текстилю, коли ескіз розробляла та затверджувала ЦХЕЛ, існував й інший – коли зразки розробляли на підприємствах, потім надсилали до художньо-експериментальної лабораторії в Київ, а тоді вже в затвердженому вигляді повертали для впровадження у виробництво. Іноді цим займалися не художники, а досвідчені килимарниці, проте, це, скоріше за все, було винятком, ніж правилом. Особливо активно робота зі створення нових малюнків проводилася на фабриці імені Клари Цеткін у Решетилівці (Л. Товстуха, Н. Бабенко). Талановитий решетилівський художник Л. Товстуха, окрім створення урочистих й ошатних орнаментальних килимів, звертався і до орнаментально-тематичних гобеленів. Вони позначені тим, що силуети людей, радянська атрибутика розміщені в центрі твору, ніби вплетені в традиційний орнаментальний узор. Найвідоміші килими цієї тематики із зображенням Леніна, Т. Шевченка, Б. Хмельницького, серпа і молота, п'ятикутної зірки, гербів союзних республік тощо. Переважна більшість із них виконана в одному авторському екземплярі.

До переосмислення народних традицій, їхнього нового наповнення була звернена творчість художниці Н. Бабенко («Яблуневий сад», «Сонячний»). Особливо яскраво її талант розкрився в другій половині 1960-х. Мисткині вдавалося збагачувати традиційну орнаментику авторськими варіаціями та влучними нововведеннями, а це були фантастичні квіти, дивовижні птахи. М'які ніжні барви робили її килими неповторними й впізнаваними. Відбиттям духу часу є твір Н. Ба-

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 86.

бенко «Весна». Належачи до сюжетно-орнаментального типу, цей гобелен поєднує в собі тонку ліричність орнаментики, злагодженість кольору та композиції. «В вишуканий орнаментальний малюнок з великим художнім чуттям вплетені слова з народної пісні про Леніна "Ой весна-весняночка, зір твій голубий, ти між нами, Леніне, вічно, як живий"»[1].

У малюнках, розроблених художником Г. Гринем для килимів Опішнянської фабрики, переважає ритміка окремих стилізованих мотивів у різних варіаціях.

Київська група квіткових килимів відрізнялася від полтавських характером орнаментики й колоритом. У ескізах, розроблених художницею Н. Гречанівською, квіткові мотиви більш геометризовані та закомпоновані на полі гобелена в строгому ритмічному порядку. Колорит тла – малиновий або синій.

У 1950-х на фабриці в селі Клембівка (Східне Поділля) було створено новий вид рослинного килима – «вазонного» типу. Авторство цієї новації належало художнику А. Хоменку, який, працюючи в місцевій артілі «Жіноча праця» з 1954 до 1957 року, розробив низку ескізів. У килимах «вазонного» типу широко застосовували мотив птахів, потовщене вертикальне стебло, від якого відгалужуються гілки з масивними соковитими квітами та маленькими листочками. Тут також працювала з 1956 до 1960 рр. художниця М. Сенюк. Вона однією з перших застосувала в гобелені умовне площинне трактування фігурних зображень, особливо постатей людей. Цей хід надалі використовували багато художників для створення сюжетно-тематичних творів. Попри свою соковитість і художню досконаліть, вони не були впроваджені у виробництво, а залишилися тільки в авторських копіях як станкові твори. Тобто в масове виробництво йшли лише ті розробки, які мали простіші композиційні плани, крупнішу орнаментику. Таким чином, малюнки спрощувалися, чим знижувалася художня цінність килимів. З 1961 р. виробництво рослинних килимів «вазонного» типу взагалі призупинилося.

Однією з найбільших фабрик художнього текстилю була Решетилівська фабрика імені Клари Цеткін, яка вже в 1944 році відновила свою роботу після війни. При ній була створена школа художніх майстрів. Наприкінці 1960-х різко скоротилося виробництво килимів із рослинним орнаментом, що становили основну масу асортименту, вони були більш ніж у два рази дорожчі за геометричні, потребували більше часу на створення. Другим великим осередком художнього текстилю на Полтавщині була Опішня (сюди входили килимарські цехи Великих Будищ і Зіньків (з 1965 року). Третім центром килимарського виробництва були Нові Санжари. У всіх цих осередках Полтавщини наприкінці 1960-х різко зменшилася кількість рослинних орнаментів, вони були замінені геометричними. Очевидці стверджують, що цей процес відмови від рослинного орнаменту на користь геометричного був продиктований суто економічними чинниками – собівартість, плани, які повсюдно впроваджували на підприємствах художньої промисловості в 1960-ті. Так, скажімо, килим з геометричним візерунком ткали на більш продуктивних і технічно удосконалених горизонтальних верстатах, лічильна техніка орнаменту значно простіша, оскільки вона давала можливість досвідченим майстрам працювати без картонів, з пам'яті.

Наприкінці 1960-х відбулося подальше укрупнення фабрик художнього текстилю. Повсюдно



Г. Пустовійт. Весняна пісня. Килим-гобелен. 1930-ті

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 89.



Д. Шавикін. Визволення Києва. Гобелен. 1946

в традиційних осередках були створені виробничо-художні об'єднання («Гуцульщина» (1968), «Перемога» тощо). Велика текстильна фабрика була заснована наприкінці 1945 року на Північній Буковині за ініціативи художника І. Пастуха (Хотинська килимарська фабрика імені Н. Крупської). На Закарпатті головні килимарські осередки були в Ганичах і Ясіні. Геометричні орнаменти килимів, однак, залежали від регіону, де їх створювали, і розрізнялися за композиційною побудовою, колористичними вирішеннями та підходами до самої орнаментики. Особливістю килимів 1950-х років є їхня композиційна та кольорова орнаментика. Слід відзначити той факт, що в малюнках, розроблених до 1960 року, використовували значну колористичну гаму. Тож в одному килимі могло бути застосовано одинадцять кольорів. Основним кольором був темно-синій (який після 1960 року перестали використовувати). Змінювалися й підходи до композиційного трактування малюнка: з 1960-го року існувала вимога, щоб в килимах було більше вільного фону – до 40 %. Поряд з вищеназваними давніми традиційними малюнками в післявоєнний період було розроблено та впроваджено багато нових. Розробляли їх художники, оскільки на кожному підприємстві того часу були такі штатні одиниці. Слід показати тенденцію творчості «фабричних» художників на прикладі діяльності С. Повшука. У 1954 році він став художником художньо-виробничого об'єднання «Гуцульщина» (Косів). Досі тут виготовляли тільки вже вищеназвані стародавні орнаменти, які здобули велику популярність і серед майстрів, і серед соціуму. Художник пішов шляхом аналізу старих малюнків, вивчення їхнього композиційного ладу, орнаментики, колористичних особливостей. На ґрунті цього С. Повшук створював свої ескізи. 1968 року художник розробив малюнки, у яких спостерігалося максимальне розрідження орнаменту, збільшення його форм та обмеження вживання кількості кольорів (чорний, білий, жовтий, світло-коричневий, жовтогарячий).

Ці підходи були не характерні для традиційного килимарства, але з висоти сьогоднішнього дня зрозуміло, що вони мали економічне підґрунтя: виконували вимоги щодо здешевлення, спрощення та застосування найпростішої колористичної гами. Тобто з 1960-х малюнки на килимах стають легшими, більше уваги приділено фону. Тло менше наповнюється орнаментом. У самому малюнку спостерігалася тенденція до зменшення кількості мотивів, укрупнення їхніх форм. Намагання спростити та полегшити малюнки призводило до того, що художники «знімали раму» з килима, це значно полегшувало та прискорювало процес ткання. Килими окремих фабрик відрізнялися не стільки орнаментальними прийомами, скільки колоритом. Так, у Косові домінантними були бордовий, червоний, смарагдово-зелений, бежевий. А у Коломиї – жовтий, помаранчевий та темно-коричневий. Але вже наприкінці 1960-х на Коломийській фабриці розпочалося масове впровадження малюнків принципово інших кольорів, за ескізами, надісланими ЦХЕЛ. У них використовувалося тільки чотири кольори: сірий, білий, жовтогарячий і коричневий, серед яких переважав сірий. Іноді до цієї палітри додавали й п'ятий колір – хакі (художник В. Лахнюк)[1].

Для фабрики «Перемога» у Глинянах на Львівщині найхарактернішим був мотив «сонце». Його композицію становили ромбовидні мотиви та нешироka кайма у вигляді зубців, які були щільно поєднані між собою. Характерною рисою був також колорит, побудований на гамі теплих тонів з

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 114.

легким жовтогарячим відтінком. Цей мотив був «візитівкою» глинянського килимарства, його застосовували ще з кінця XIX століття. У повоєнні роки на фабриці в Глинянах розробкою нових ескізів займалися художники Е. Дерев'янко, Г. Щербань, В. Карась. За свідченням мистецтвознавця А. Жука, глинянські смугасті килими було легко відрізнити від косівських чи коломийських за характером мотивів на вузьких орнаментальних смугах. Так на глинянських килимах такі мотиви нагадують букву «Х». Особливу групу становила орнаментика буковинських килимів, які виготовляли на Хотинській фабриці імені Крупської. Для усього виробництва у 1950-ті художники ЦХЕЛ (О. Машкевич, Р. Левандовська) розробили серію ескізів за мотивами буковинських народних орнаментів з використанням традиційного для регіону чорного тла. Тут з кінця 1950-х працювала художниця О. Левченко. Вона розробляла серію цікавих малюнків, але через їхню складність, багато дрібних деталей та використання великої кількості кольорів її розробки не йшли в масове виробництво. Інший шлях – спростити все, що спрощується, обрав художник підприємства І. Пастух. Він зумів поєднати у своїй творчості своєрідні риси національного стилю з вимогами тогочасних керманичів. Митець звертався і до розробки сюжетно-тематичних килимів. У 1957 році І. Пастух у співпраці з В. Будником розробив ескіз гобелена «В. І. Ленін». Митець створив гобелени на нову тоді космічну тематику: «Супутник» (1957) та «Ракета» (1960). У 1967 році було створено орнаментально-тематичний килим «50 років Жовтня», килим з гербом СРСР та інші подібної тематики.

Щодо стану художнього текстилю на Закарпатті в досліджуваний період слід зазначити, що в головних осередках (Ганичах та селі Ясіні на Рахівщині) використовували традиційну кольорову гаму з контрастним поєднанням кольорів.

Особливістю художнього боку осередку стало те, що художників на підприємствах не було, а нові зразки майстри розробляли самі. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х майстри Закарпаття, працюючи в дусі тодішніх вимог, освоїли сюжетно-тематичний килим. Тут було виконано килими з портретними зображеннями Т. Шевченка (Г. Візичканич) та В. Леніна.

Слід зазначити, що підприємства художньої промисловості перебували під жорстким не лише ідеологічним, але й економічним пресом. Показовою є цитата з книги А. Жука «Український радянський килим» (1973): «…малюнки були трудомісткими у масовому виробництві, а це позначалося на собівартості продукції. Тому вже в першій половині 60-х років, особливо починаючи з 1964 р., коли роздрібні ціни на килимові вироби з геометричними узорами були знижені з 24 до 19 крб за один квадратний метр, перед фабрикою імені Н. Крупської, як і перед усіма іншими підприємствами, постала проблема домогтися зменшення затрат робочого часу на виготовлення килима»[1]. Але вищенаведені приклади красномовно свідчать, що саме в такий спосіб – шляхом зниження художньої вартості й досягалося виконання державних вимог.

Важливим для дослідження є різновид орнаментально-тематичного та тематично-сюжетного килима, що набув особливої популярності в 1950–1960 роках. Такі килими створювали переважно до виставок, різноманітних численних ювілейних дат: річниці революції, річниць народження і смерті очільників та відомих українських письменників (Т. Шевченка та І. Котляревського). Наприклад, до Декади українського мистецтва та літератури в Москві (1960). Зазначені події визначали тематику створюваних гобеленів. Механізм цієї роботи був таким: Міністерство культури замовляло ескіз художнику, той створював ескізи й картони для килимів у натуральну величину, а за цими ескізами досвідчені майстри на підприємствах виконували роботу в матеріалі. Доля таких унікальних килимів теж була вирішена: спочатку вони експонувалися на виставці. Потім «за рекомендацією експертно-оціночної комісії Міністерства культури… закуповувалися для розподілу по музеях для подарунків від державних установ України делегаціям братніх народів»[2]. У середині 1960-х спостерігається тенденція до виготовлення сюжетних гобеленів не на замовлення, а з ініціативи художника. Вона передбачала і факт виконання самим митцем всього процесу творення килима – від ескіза до роботи в матеріалі. Доволі часто це був лише хитрий хід, що дозволяв художнику не затверджувати ескізи на художніх радах. Таке могли робити лише «свої» митці, твори яких обов'язково закуповували за великі ціни. Метр квадратний заводського виробу коштував 18–24 крб, а метр «творчої» роботи, виконаний на тих самих верстатах і тими самими майстринями, оцінювався в десятки разів дорожче. Замовлення

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 124.

[2] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 132.



П. Івашко. Рушник. 1935

на великий багатофігурний гобелен, що приносив митцеві прибуток до 40 тисяч радянських карбованців, пересічний художник отримати не міг.

Значну групу сюжетних килимів-гобеленів повоєнного періоду створювали студенти художніх вишів – ЛІПДМ (Львівський інститут прикладного та декоративного мистецтва), ВХУ (Вижнецьке художнє училище), КХУ (Косівське художнє училище). Найбільшого розвитку набуло виготовлення килимів із багатофігурними сюжетними композиціями. Причому в перше повоєнне десятиліття творці гобеленів сповідували вектор тяжіння до станкової картини, тобто до вирішення зображення в пластично-об'ємній манері. Як зазначено вище, така тенденція пояснювалася тим, що картони для гобеленів та ескізи розробляли професійні художники-станковісти, які просто переносили в текстильні техніки зображувальні прийоми живопису чи графіки. Одним із сюжетних гобеленів перших повоєнних років був твір Д. Шавикіна «Звільнення Києва» 1946 року. Робота виконана абсолютно в дусі часу і відповідно до вимог соцреалізму. Образ воїна зі знаменом з радянською символікою, босонога жінка, що з вірністю припала воїну до грудей, а він, обіймаючи її рукою, – дивиться вдалину, вперед, демонструючи переможний поступ. Красномовний і задній план: бані Софії Київської, пам'ятник Б. Хмельницькому, переможний танк, спрямований на захід, – все, як і обрамлення, і колористична гама, дихає тим часом. Постаті трактовані контрастними світлотіньовими площинами, чітко виділяються на загальному тлі, водночас зображення другого плану подані силуетно, приглушено. Загалом монументальності композиції досягнуто завдяки рель'єфному промальовуванню форм, елементам емоційної напруги. Показовим є і той факт, що композицію для гобелена художник Д. Шавикін узяв із плаката з однойменною назвою, створеного ним 1944 року. Цей же автор у притаманній йому манері створив у 1949 році гобелен «Возз'єднання», присвячений тематиці братання східних і західних українських земель. У композиції зображено сюжет, на якому робітник з радянської і селянин з Західної України подали один одному руки на тлі радісних облич інших робітників і селян. Абсолютним відображенням соцреалізму було й зображення на другому плані ДніпроГЕСу як ознаки індустріальної могутності, радянської символіки тощо. Характерний для творів радянського ампіру урочистий ритм полотна доповнений декоративними особливостями гобелена.

Особливо проявилися запозичені риси станковізму в повоєнній творчості В. Вовченка. Зокрема, у творах «Зустріч переможців» (1949), де сюжетна лінія базована на характерному для перших повоєнних років відображенні щастя повернення до мирного життя. Килим створював урочистий святковий настрій завдяки великій кількості квітів у руках воїнів і мирних жителів, використанню широкої палітри теплих кольорів. Власне, В. Вовченко переніс у техніку гобелена свою живописну роботу «Зустріч героїв», що призвело до втрати специфіки художнього текстилю.

Для ювілейних гобеленів, присвячених 300-річчю Переяславської Ради, що відзначали 1954 року, було створено багато сюжетів, позначених помпезністю, пишністю, живописною ілюзорністю. Серед них – «Навіки разом» (1954) І. Литовченка, що виконаний у техніці ворсового килима і фактично імітує своїми виражальними засобами станковий твір; велике монументальне панно (4 х 6 м) «Радянська Україна в сім'ї братніх республік» (1957) цього самого автора, де зображені дівчата в національних костюмах союзних



М. Нечипоренко. 1970-ті

республік та радянська символіка. Краї прикрашені рослинною гірляндою, виконаною переплетенням плодів в обрамленні стрічки.

Для сюжетних килимів у повоєнні роки обирали найрізноманітнішу тематику, про що свідчать назви: «Переправа через Дніпро» (М. Сереник, 1949); «Три богатирі» (Г. Пелегуца, 1953); «Чапаєв у бою» (П. Додяк, 1953). Причому більшість картин – це копії живописних полотен, втілені в матеріалі. Це і було головною тенденцією розвитку сюжетно-тематичного килима 1950-х – першої половини 1960-х. Факт, що в цей час з'являються роботи з назвами: «Біля моря» (1951), «Майбутні моряки» (1951), свідчить про звернення художників до більш цивільних мотивів і тем. Чимало творів художнього текстилю було присвячено героям революції та війни. М. Попенко створив килими з портретом М. Щорса (1949) та В. Леніна (1960), І. Литовченко – з портретом К. Маркса (1957).

З другої половини 1950-х у світлі «боротьби з надмірностями» формується новий вектор розвитку художнього текстилю, спрямований на переосмислення призначення форм взаємодії монументального живопису та текстильних технік. Перенесення станкових форм у гобелен було рішуче засуджено на І Всесоюзному з'їзді радянських художників. Це спричинило відхід художників від форм архаїчної пишності, помпезності, псевдокласицизму і натомість зосередило увагу на специфіці художнього текстилю. На певний час від «корита», як жартома називали державні гобеленні замовлення, відійшла частина митців, аби через кілька років знову повернути жанровий гобелен до об'єктів з надмірно великими мозаїками, зробленими на стінах громадських споруд. З другої половини 1960-х у Художньому фонді починають працювати архітектори, які розробляють інтер'єри та екстер'єри замовлень. Мозаїка й гобелен стають бажаними видами заробітку. Крім монументальних гобеленів, що розподіляються виключно «своїм», митці продовжують створювати невеликі за розміром жанрові та сюжетні килими. Переважна більшість художників, які працювали в текстильній галузі, відійшли від станковізму в трактуванні сюжетів, від пере-



Н. Паук. Гуцульська сюїта. Гобелен. 1967

вантаженої сюжетної композиційності. У художньому текстилі розпочався процес утвердження специфічних стилістичних рис, які базувалися на стилізації, узагальненні форм, площинності трактування сюжетів. В авангарді нових пошуків стали студенти художніх вишів. У цьому контексті слід згадати твори Н. Паук «Гуцульщина» (1957), Л. Богуславської «Свято врожаю» (1960). Ознакою часу стало й те, що створенням сюжетних гобеленів переважно займалися не художники-станковісти, а художники декоративно-ужиткового мистецтва. Ще одна ознака доби – створення тематичних гобеленів не київськими художниками (за винятком «правильних»), а художниками інших міст: Львова, Херсона, Чернівців, Ужгорода, Черкас, Дніпропетровська. Це внесло сюжетно-орнаментальну різноманітність та збагатило виражальні засоби текстилю зверненням до місцевих традицій.

Етапною у визначенні тенденцій подальшого розвитку художнього текстилю стала участь художників у виставці, присвяченій Декаді українського мистецтва та літератури в Москві 1960 року. Монументальні за розміром і наповненням твори Івана та Марії Литовченків «Радянська Україна» і «Тарас Шевченко» насичені радянською атрибутикою й символами соцреалізму. Але цим митцям було дозволено те, про що інші не могли мріяти. Мистецтвознавці завжди хвалили такі роботи. «Ідея твору гранично чітка – уславлення трудового подвигу українського народу. Фігурні зображення в килимі трактуються умовно і площинно, як і орнамент, що надає композиції цілісності і доцільності», – писав про ці твори А. Жук[1]. Характер цих творів абсолютно відповідав стилістиці художнього текстилю другої половини 1950-х.

Особливого звучання набувають сюжетно-тематичні килими з 1960-х. Ужгородська художниця Е. Медвецька створила гобелен «Соціалістичне Закарпаття» (1960). Використовуючи площинні декоративні прийоми та особливості художнього текстилю краю, мисткиня побудувала килим на замовну соціально значущу та той час тему, керуючись принципами традиційних для Закарпаття смугасто-узорчатих тканин. Цікавою є і образна художня мова твору, побудована на алегоріях і зіставленнях. Водночас «дух соцреалізму» проглядався в стафажному зображенні силуетних обрисів фабрик, ліній електропередач, комбайна, трактора тощо. Це повинно було констатувати життя «нового Закарпаття».

У цей час спостерігається розширення й кола тем. Значну частину займає в сюжетних гобеленах інтерпретація творчості Великого Кобзаря (до чергового ювілею Т. Шевченка). Це роботи художників Н. Клейн та С. Кириченка «І мене в сім'ї великій» (1964); Є. Фащенко «На панщині пшеницю жала» (1964) та «На оновленій землі»

[1] Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. С. 151.

(1964); З. Давиденко «Мені тринадцятий минало», «Тополя», «Реве та стогне Дніпр широкий» (1964); О. Сідак «Тарасова верба» (1964); В. Нікуліної «Лілея» та ін. Окрім того, Н. Паук у 1965 році виконала роботу «Старий Львів», що йшла дещо врозріз з ідеологічними вимогами й демонструвала своєрідне шістдесятництво в художньому текстилі. Визнання художниці приніс і її твір «Гуцульська сюїта». Щоправда, поряд з цим Н. Паук створила роботи з назвами «Радянський Львів», «Легенда про трьох братів», що свідчить про певний пошук компромісу з владою.

На виставці 1967 року було представлено роботи М. Литовченко «Пісня», Г. Холопченко «Хліб-сіль», Є. Фащенко «Оновлена земля», Й. Джуранюка «Гуцульщина оновлена». Назви робіт, колористичне вирішення та площинність трактування композицій цих творів продовжили домінування тенденції, розпочатої на початку 1960-х років.

Досить оригінальним за своїм сюжетом був твір О. Прокопенко «Де ж ти, калино, росла» (1968), присвячений українському весіллю. Художниця застосувала новий прийому «фактурення» пряжі – у гронах калини, в орнаментах одягу дівчат тощо.

Інший контекст продемонстрував твір І. Литовченка та В. Прядки з назвою «Гімн життю», сюжет якого присвячений неперервності традицій. Композиція була побудована на трьох циклах людського життя, що символізували юність, зрілість і старість. Усі елементи об'єднані спільною колористичною тональністю. Домінантні кольори: золотавий, коричневий, червоний, помаранчевий.

Продовжувалася тенденція виготовлення ювілейних орнаментально-тематичних килимів (В. Будник, В. Вовченко, З. Давиденко, С. Кириченко, Н. Клейн, Р. Левандовська, О. Левченко, І. Литовченко, О. Машкевич, Е. Медвецька, І. Пастух, Н. Паук, М. Попенко, О. Прокопенко, В. Федько, Г. Холопцева, Д. Шавикін, М. Шнейдер). У творах цього напряму особливо помітно виявлявся станковізм, доповнений виражальними засобами текстилю.



М. Нечипоренко. Рушник. 1970-ті

Загалом повоєнний текстиль, попри жорсткий політичний диктат, не згубив стильову різноманітність композиційних і колористичних рішень. Частина митців, підтриманих за певні «заслуги», одержувала спеціальні замовлення. Ознакою часу таких творів стають великі за розмірами багатофігурні композиції зі складним пластичним опрацюванням форми й широкою гамою кольорових відтінків. Митець лише робив ескіз. У кращому разі картон. Твори виконували на підприємствах майстрині, імена яких в історію не потрапили. Зберігаючи національну своєрідність, намагаючись здолати соцреалістичну цензуру, український текстиль у творах переважної більшості не корумпованих художників залишався прогресивним видом зображального мистецтва.



О. Боньковський. Залізо, кування, скло. 2010

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧИХ ЗАСАД МЕТАЛОПЛАСТИКИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ПОВОЄННОГО ПЕРІОДУ



О. Боньковський. «Хорс». Ранкова зоря.
Залізо, кування, скло. 2010



О. Боньковський.
Лада і Лель. Залізо, кування, скло. 2010

Жоден вид, підвид, напрям українського зображального мистецтва не відчув у своєму розвитку таких утисків з боку радянської влади, як ювелірне і ковальське мистецтво. Цинізм, з яким влада нищила ювелірне і ковальське виробництво, культуру й надбання професійних шкіл довоєнного періоду й пізніше, з кінця сорокових до середини 1970-х років, можна порівняти хіба що зі знищеною та сплюндрованою культовою архітектурою, де левова частка була фізично зруйнована, а ті церкви, костьоли, синагоги, кірхи, кенаси, мечеті, що залишилися, перетворювалися на сховища, заводи, майстерні, лялькові театри, пивні бари, гуртожитки.

Розглядати хронологічно досліджуваний період – 1940–1970-ті роки – неможливо без аналізу джерел і наслідків ювелірного і ковальського мистецтва межі XIX–XX століть та усвідомлення трагедії, що трапилася з українською металопластикою тих часів. Почнемо з українського ювелірства, емальєрства та ковальства, що у світовій мистецтвознавчій термінології позиціонується як мистецтво металопластики.

Початок нового двадцятого сторіччя в Україні став поштовхом до зростання багатьох ремесел, зокрема ювелірного та ковальського. Практично в кожному місті працювало ювелірне і ковальське виробництво. Йдеться саме про виготовлення мистецьких творів. Бо кузні були в кожному населеному пункті держави. Разом з виробництвом суто утилітарних речей сільського господарського вжитку в кузнях створювали багато художніх речей тиражного та індивідуального характеру. Інтерес до ковальства був зумовлений стрімким розвитком будівництва, а ювелірне мистецтво України розвивалося в руслі аналогічних процесів збільшення кількості та зростання мистецької якості виробництва прикрас у Центральній та Західній Європі. Ескізи для ювелірних творів робили навіть дуже заможні та знані художники, такі як Врубель, Котарбінський, Семирадський. Українські ювелірні заводи й фабрики презентували свою продукцію не лише в Україні, а й на престижних іноземних виставках. Найбільш значущою була, звичайно, Паризька. Так в історію українського ювелірного мистецтва увійшла двадцятифунтова модель пароплава, що була створена для письмового приладдя на фабриці Й. Маршака. Цей ювелірний витвір засліпив блиском своєї віртуозності глядачів та критиків на Чиказькій (1893) та Антверпенській (1894) виставках, де і посів призові місця[1].

Із появою стилю модерн, що об'єднав смаки і народи, розвиток вітчизняної металопластики став явищем європейського рівня. Спеціальні дослідження цих процесів з'явилися зовсім нещодавно. Про тенденції розвитку української металопластики на межі століть писали

[1] Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ : Мистецтво, історія сучасність, теорія* : зб. наук. пр. Київ : ВХ (Студіо), 2003. Вип. 1. С. 79–82.



О. Боньковський. Сварог.
Залізо, кування, скло. 2010



О. Боньковський. Хрест «Виноградна лоза».
Залізо, кування. 2022

Л. Жоголь, В. Могилевський, О. Роготченко, В. Ковалинський С. Боньковська, Ю. Довгань, П. Жолтовський, Є. Олесницький, Р. Шмагало. Найбільший мистецтвознавчий доробок у вивченні, дослідженні та висвітленні проблем творення мистецької української школи металопластики належить львівському вченому Ростиславові Шмагалу. Остання оприлюднена його праця «Художній метал України XX–XXI ст.»[1] на сьогодні є однією з найбільш повних розвідок з цієї теми. «Представники епохи модерну власною творчою практикою здолали панівні стереотипи мислення… Викристалізовувалося розуміння тієї істини, що поза етнічною приналежністю мистецтва не існує»[2].

У реальності правда нищення старовинних промислів лежала на поверхні соціального ґрунту, необізнаності керманичів молодої української соціалістичної держави, відсутності державного та приватного замовлення і страху бути страченим лише за дотичність до небажаних мистецьких процесів[3].

Починаючи з тридцятих років XX століття, художні ювелірні майстерні практично перестали існувати, бо і ювелірне, і ковальське мистецтво потрапили під пресинг компартійної доктрини. Пояснення просте. Це види зображального мистецтва, що обслуговували так звані панівні класи. Образ будівника соціалізму та нового життя залишався без прикрас, а ювелірне мистецтво розглядалося як «атрибут буржуазії»[4].

Маючи в недалекому минулому справжні міцні ремісничі та художні школи, українська металопластика змушена була пережити тривалий період багатолітнього забуття цікавої, сформованої й доволі розгалуженої ювелірної промисловості. Тотальні заборони, підтримані державними законами та страхом в'язниць, надовго зупинили творчий процес. Після сорокарічної вимушеної перерви лише в повоєнний період ювелірна та металопластикова галузі українського мистецтва почали відроджуватися. Процес цей був тривалим і важким. Відродження почалося з виробництва малоцікавих у художньому сенсі металевих речей, що випускали артілі, та з примітивних чеканок з бурштином. Але початок відновлення металопластики було покладено. І кінець 1940-х, і початок

[1] Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України XX–XXI ст. Львів : Апріорі, 2015. 276 с. : іл.

[2] Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України XX–XXI ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 8.

[3] Роготченко О. Творчі засади вітчизняної металопластики 1940–1960-х : нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії' 2015* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 29–37.

[4] Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 31–40.



О. Гущин. Оклад до книги «Енеїда» І. Котляревського. Мідь, чеканка. 1970

1950-х років стали важливим періодом у формуванні відродження знищеної ювелірної культури[1].

Соціальна ненависть до ювелірного мистецтва як такого, що обслуговувало церкву й панівні класи, попри всі намагання, не змогла його знищити. Майстри працювали підпільно й потрапляли в разі арешту під кримінальну статтю, яка забороняла працювати з дорогоцінними матеріалами. До «дорогоцінних», крім золота, платини та срібла, потрапили мідь, мельхіор, латунь, а до «коштовних», крім діамантів та смарагдів, потрапило все каміння з природних копалин республіки, за винятком перлів з місцевих річок. Зрозуміло, що такі жорсткі заборони унеможливлювали офіційний шлях розвитку мистецтва металопластики.

1955-й став початком відродження вітчизняного ювелірного мистецтва. Це був рік, коли вперше після закінчення війни майстри, що працювали з металом, вийшли з підпілля. У Вижницькому училищі прикладного мистецтва того року було відкрито кафедру обробки металу. Це була непересічна подія і велика перемога майстрів художнього металу. Стало можливо працювати зі срібними (забороненими офіційно) припоями. Заборона приватним майстерням використовувати срібло проіснувала від другої половини 1930-х аж до середини 1960-х. Ще одна кафедра художнього металу була відкрита лише через дванадцять років (1967) у Косівському училищі гуцульського народного мистецтва.

У постанові, оприлюдненій у червні 1940 року, «Про організацію Косівського промислового училища», у якому було відкрито п'ять відділів: столярство, різьба по дереву, ткацтво, килимарство, вишивка, – про відділ обробки металу не згадано.

Разом з тим мосяжництво було розповсюджене практично на всій території Західної України, і роботи карпатських майстрів неодноразово експонували на міжнародних виставках і художніх ярмарках як унікальні та самобутні твори професійної школи української металопластики.

Термін «мосяжництво» похідний від польського слова mosiądz, чеського – mosaz, словацького – mosadz. В українському перекладі цей термін означав вироби із жовтої міді та латуні.

На Гуцульщині ще в XIX столітті практично в кожному населеному пункті працювали майстри-мосяжники. Такі майстри були і в інших регіонах України, таких як Полтавщина, Одещина, Чернігівщина, Черкащина, Волинь[2]. Згодом мосяжне мистецтво занепадало, а від початку XX століття до 1930-х років існувало лише в Україні в кількох карпатських селах[3].

Один із небагатьох дослідників художнього металу Західної України Олег Гаркус дослідив та оприлюднив інформацію, вкрай важливу для розуміння ціни практично знищеного радянською владою традиційного мистецтва. Він стверджує, що художні металеві вироби гуцульських майстрів розділяються на періоди до приходу радянської влади (у 1939–1940 рр.) і після[4].

Львівська дослідниця мосяжного промислу С. Боньковська підкреслювала, що основну увагу в повоєнний час керівництво художніх промислів приділяло килимарству, різьбярству, кушнірству. Виготовлення металевих речей із застосуванням народних орнаментів у традиційних для Гуцульщини прикрасах влада не підтримувала.

[2] Ковалинський В. Історія Києва у медальєрному мистецтві. *24 карати.* 2002. № 2 (11). С. 52–53.

[2] Боньковська С. Художній метал. Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат : [у 4 т]. Львів, 2006. Т. 2 : Етнологія та мистецтвознавство. С. 727–751.

[3] Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. Історія Гуцульщини. Львів, 2001. Т. 6. С. 368–375.

[4] Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині XX – на початку XXI століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії 2012 :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.



О. Гущин. Оклад до книги «Колядки, щедрівки, веснянки». Мідь, чеканка, емалі. 1970

Після приєднання Західної України до складу УРСР була спроба підняти народні промисли, запровадивши нові форми організації виробництва. З цією метою в Косові утворили художньо-промислову артіль «Гуцульщина», до якої вступила частина майстрів Косова та сіл Брустури і Річки. Робота артілі була зупинена під час німецької окупації. Після закінчення Другої світової війни виробничий процес в артілі було поновлено. У цей час тут працювали такі майстри, як М. Медвідчук – син відомого майстра М. Ф. Медвідчука, І. Дудчак – правнук легендарного Н. Дудчака. Роботи, представлені гуцульськими майстрами металопластики на республіканських виставках у 1949 і 1957 роках у Києві, демонстрували суттєві зміни в традиційному промислі. Ці зміни були продиктовані тотальною атеїстичною позицією нової влади і її боротьбою з предметами культу. «Незначна кількість топірців, які дозволялося виготовляти народним майстрам для виставок, носили виключно сувенірний характер, часто були переобтяжені надмірністю кольорового оздоблення і позначені втратою логічного поєднання орнаменту і форми»[1].

1969 року в Косові було відкрито металообробний цех, підпорядкований Товариству охорони пам'яток історії та культури. До роботи стали понад двісті осіб з Косова та близьких сіл[2]. Проте в металообробних майстернях працювало лише декілька майстрів. Асортимент виробів був малоцікавим і часто обмежувався лише виготовленням металевої фурнітури.

З початку 1950-х почалося повільне відновлення знищеної ювелірної промисловості на державному рівні. Дефіцит як явище породжував збочення в економіці. Монополісти державних виробництв диктували свої закони, норми, цінову політику, і вже такі «дріб'язкові» питання, як дизайн, образ чи стиль, ставали малозначущими. В усьому СРСР асортимент золотих і срібних виробів (за винятком прибалтійських республік) практично не видозмінювався. Це стосувалося й багатьох інших виробництв легкої промисловості та Міністерства промисловості будівельних матеріалів, яким була підпорядкована переважна більшість заводів та фабрик, що виробляли текстиль, гутне скло, кришталь, фарфор, фаянс, кераміку, вишивку і т. ін. Попит набагато перевищував потужності виробництва, і впровадження художниками нових форм, моделей і прийомів оздоблення були небажаними, часом навіть небезпечними для керівництва, бо це неодмінно вимагало переобладнання знайомого робітникам процесу, порушувало часові нормативи і призводило, врешті, до недопустимого подорожчання кінцевого результату – продукції. Це у свою чергу наражало технологів на нову неприємність, що полягала в необхідності розробки та затвердження в інстанціях нових норм і технічної документації.

Майстерні металопластики в повоєнні роки зосереджувалися в системі Художнього фонду, підприємств Міністерства промисловості будівельних матеріалів (під патронатом якого працював «Укрхудожпром» і ЦХКТБ), підприємств регіональних облспоживспілок, «Рембутехніки» тощо. Практично всі тогочасні підприємства завжди мали в штатному розписі заводського художника[3]. Насамперед це було продиктовано еко-

[1] Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку. *Історія Гуцульщини*. Львів, 2001. Т. 6. С. 375.

[2] Арсенич П. І., Базак М. І. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ : Наук. думка, 1987. С. 413.

[3] Архів УКООПХУДОЖНИК. Ф. 488. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 357.



Л. Тоцький. Пластика кованих перегородок в інтер'єрі санаторію «Лазурний», Бердянськ. 1976–1977





О. Міловзоров. Начерки. Початок 1980-х

номічним складником. Митець мусив розробити ескіз і пробний екземпляр майбутнього твору, що запускали згодом у виробництво багатотисячними тиражами. Керівництво підприємства, главку й самого міністерства в такий спосіб знімало з себе відповідальність за можливий провал виробу. Разом з тим випускники технікумів та вишів, на зразок КТІЛПу (Київський технологічний інститут легкої промисловості), КДХІ (Київський державний художній інститут), ЛДІПДМ (Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва), Вижницького та Косівського художніх училищ і технікумів прикладного мистецтва на території Лаври в Києві, Дніпропетровського художнього училища, Донецького художнього училища, Художнього училища імені Самокиша в Сімферополі, працювали на посадах художників на підприємствах України. До неповного переліку навчальних закладів Української РСР слід додати потужні інститути на території Росії та інших республік СРСР. Це насамперед Художнє училище імені В. Мухіної в Ленінграді та Строганівське художнє училище в Москві.

З початку 1950-х в УРСР стали з'являтися випускники-ювеліри з Красносельського художнього училища. За законами того часу людей треба було працевлаштувати за фахом, і посада заводського художника часто була бажаною для обох сторін – і для заводського виробництва, і для самого митця.

Заводські художники – це окрема каста творчих людей, що працювали на виробництві й мусили миритися із законами тодішнього часу та ставленням до них вищих ешелонів міністерської влади. Болючим питанням залишалося впровадження вже розроблених нових зразків у виробництво. Траплялися різні, навіть курйозні, ситуації. Виробництво могло роками випускати малоцікаві в художньому плані зразки, а затвердження на художніх радах і впровадження нової сучасної моделі консервувалося на роки. Водночас керівництво вимагало від художника розробок нових зразків, і доробок практично кожного заводського митця обчислювався сотнями нових ідей, промальованих і підготовлених до серійного чи малосерійного виробництва. Ситуацію ускладнювало те, що, як уже згадано раніше, зміни прейскурантів, норм затраченого робочого часу на кожну операцію, ціноутворення, технологій процесу та навичок робітників були небажаними для керівництва, адже абсолютно не змінювали кінцевого результату – продажу товару та виконання плану. Впровадження нових зразків та ідей додавали ри-

зику та нових незручностей у реалізації. Безликий покупець величезної держави був невибагливим і не вимагав надмірної якості та нових художніх образів. А найбільша небезпека крилася в тому, що новий витвір міг не сподобатися, певний час гірше реалізовуватися чи, навпаки, сподобатися і становити конкуренцію своєму ж виробництву стосовно інших моделей. Формально заводський художник працював, його твори проходили через художні ради підприємств і міністерств. Це було своєрідним творчим звітом заводського художника і водночас виправданням заробітної платні, яка уже на початок шістдесятих років істотно перевищувала заробітки художників інших галузей. Тому, за винятком нових зразків, замовлених і розроблених під конкретні дати: до 100-річчя від дня народження Леніна; до кожних роковин соціалістичної революції; до круглих дат перемоги у війні; до ювілеїв лідерів комуністичної партії і уряду тощо, усі інші художні розробки впроваджували на виробництвах дуже кволо й довго. Таке впровадження було політично й економічно невигідним. Невигідним усім, крім художників. Але і тут знаходився компроміс. Гонорар заводському художнику виплачували за зразок, що був затверджений художньою радою. Ескіз, що виставляли на обласній, республіканській чи всесоюзній художній виставці, прирівнювали до твору, а виставка йшла в залік для вступу до Спілки художників. Траплялися ситуації, коли роботи заводських художників ніколи не долали межу виставкової картинки. Таке чи майже таке становище панувало не лише в ювелірній промисловості[1].

До середини п'ятдесятих років були відроджені великі підприємства – Київський, Одеський, Львівський ювелірні заводи[2].

Серед підприємств, де художники працювали в традиціях, наближених до народних, слід віднести художньо-промисловий комбінат «Гуцульщина», на який переважно потрапляли лише деякі випускники Вижницького та Косівського училищ. Ці художники відігравали надзвичайно важливу роль у формуванні, а головне, збереженні народних традицій краю. Як уже згадувалося, у Вижницькому училищі прикладного мистецтва



С. Роготченко, О. Міловзоров. Галерея «36». 2017



О. Міловзоров. Начерки. Друга половина 1980-х

було відкрито відділ художньої обробки металу (1957 р.), де протягом багатьох років працювало подружжя Шишкіних. Вони впровадили нові для гуцулів техніки обробки металу – філігрань, перегородчасту емаль, рельєфну гравюру. Але введення нових технік обробки металу та мотивів орнаментики Красносельської школи в навчальний процес училища відтіснило на другий план традиційну гуцульську металопластику. Крім того, це поєднання мало й позитивний ефект – значно розширило технічні можливості виготовлення виробів, сприяло відродженню виїмчастої емалі, характерної для давньоукраїнського мистецтва[3].

Підприємства-монополісти через відсутність конкуренції десятиліттями випускали ті самі зразки та штучно утримували дефіцит. Вони були

[1] Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : Укр. технології, 2005. 528 с. : іл.

[2] Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця XX ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні : минуле, сучасне, майбутнє», 11 жовт. 2007 р.* / ЛНАМ. 2008. № 5 (спецвипуск). С. 82–102.

[3] Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині XX – на початку XXI століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : мистецькі обрії 2012* / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.



У кузні. О. Стасюк, О. Міловзоров. Середина 1970-х. Київ



У кузні. О. Міловзоров. 1979. Київ

під опікою уряду й закону, оскільки статті Кримінального кодексу УРСР надійно охороняли державні підприємства від можливих конкурентів недержавного чи напівдержавного виробника. Золото, діаманти та більшість інших дорогоцінних і напівдорогоцінних каменів із потенційних витворів мистецтва перетворилися на примітивну валюту, заощадження капіталів, де стабільність ціни, на відміну від девальвованого карбованця, була величиною сталою, а тому підробка грошей і виготовлення без дозволу золотих чи навіть срібних ювелірних виробів каралися однаково. Дозвіл на виготовлення чи реставрацію, крім державних заводів, мали цехи обласних побутових комбінатів – «Рембутоптехніка». Так, на київському підприємстві «Рембутоптехніка» працювало понад сотню робітників, обласні виробництва були значно менші, з кількістю працюючих до десяти. Серйозної конкуренції політиці державного сектора вони не становили.

Від середини 1950-х почали створюватися в маленьких містечках окремі ювелірні майстерні, працівники яких здебільшого займалися реставрацією та гравіруванням. Дозволу використання дорогоцінних металів у таких майстерень практично не було. Звичайно, залишалися майстри, що працювали вдома, реставруючи старі й виготовляючи нові твори із золота та срібла, порушуючи в такий спосіб чинне законодавство та потрапляючи час від часу до кабінетів слідчих. Та в кількісній пропорції до п'ятдесятимільйонної держави три десятки нелегалів не могли реально вплинути на перебіг подій.

Позадержавне ювелірне мистецтво та ювелірне виробництво, які в цивілізованих країнах світу дотували держави в податковій політиці, в Радянському Союзі взагалі і в Україні зокрема набули слави напівкримінального промислу з гучними карними справами та цілковитим збоченням художнього процесу. Техніка й засоби виробництва залишалися старими, дідівськими, а різниця між картинками з виробами в іноземних каталогах і проспектах та реально зробленими творами декоративно-ужиткового мистецтва в заводських цехах радянської України була разючою.

Вакуум невикористаних можливостей та образного ряду в біжутерійному і ювелірному мистецтві почав заповнюватися в інший спосіб. Відродити ювелірну славу й міць знищених дореволюційних цехів і фабрик Фаберже, Маршака та інших судилося не державним установам із заводськими можливостями, а майстрам народної творчості, що здебільшого працювали на кухнях

«на коліні», маючи маленький верстачок, побоюючись сусідів, щоб не заявили в міліцію про надто гучно працюючий каменеобробний механізм, переобладнаний із побутового соковичавлювача. Технічні засоби таких майстерень були найпростішими: алмазний диск прилаштовано до двигуна від пральної машини, камера від волейбольного м'яча під ногою – саморобні міхи, зубопротезна горілка. Матеріали, що використовували майстри: мельхіор, мідь, латунь. Припій теж був саморобний: брали срібну царську полтину, додавали п'ять копійок у будь-якому наборі. Все це переплавляли й настругували грубим напилком з домішкою 209-го флюсу (винесеного другом з інститутської хімлабораторії), або додавали буру з борною кислотою в рівних частинах. Каміння використовували спочатку «підножне». Це був сердолік з Планерського, аметистова друза з Волині, малахіт з Конго, якщо пощастило, бірюза з Шахтау – колишніх шахських копалень у пустелі на кордоні з Афганістаном, перли річкові, вітчизняні, заморські геліотіси й чорно-білі перлини, а до того ж бурштин. З нього, власне, все і почалося[1]. В СРСР родовищ бурштину було два. Перше – прибалтійське узбережжя, звідки привозили бурштинові камінчики, які викидало море після шторму, саморобні намиста та вже готові кабошони, та друге – копальні на Рівненщині в Україні. Тут масиви смоли досягали кількох кілограмів, а насиченість кольору (більше рожевого) робила український бурштин дорожчим. Щоправда, і видобування його було значно важчим. Хвиля моди на прикраси з бурштину протрималася в радянській імперії десять років, з кінця 1950-х до початку 1970-х. І рівно через десять років був ще один підйом зацікавленості до бурштинових виробів. Звичайно, лідером виробництва була Прибалтика, де професійні художники, народні майстри, артілі ювелірів і прості громадяни почали виготовляти прикраси. Спочатку без застосування металу, а пізніше з додаванням легкої металевої конструкції. Існувала думка, що «ювелірно-біжутерійний вибух» трапився саме завдяки бурштиновій «епідемії». Таке твердження припустиме лише гіпотезно. Насправді використання металу (міді, латуні, мельхіору, сталі) під час виготовлення прикрас – перших ювелірних спроб народного мистецтва – почалося раніше, ще з кінця 1940-х, у вигляді первісної чеканки. Є свідчення, що на Солом'янському ринку і Євбазі (цих київських базарів уже давно не існує), в Планерському в Криму народні умільці продавали саморобні, відчеканені з металу прикраси. Художня якість та образність створюваних речей заслуговує на особливу увагу й майбутнє дослідження мистецтвознавцями, тому що з економічного та політичного поглядів ці приклади народної недержавної творчості були важливим ланцюгом на шляху розвитку українського ювелірного мистецтва та його сьогоднішньої конку-



О. Міловзоров. Декоративні ґрати «Кіт учений». Залізо. Кування. 1977



О. Міловзоров. Декоративні ґрати «Птахи». Залізо. Кування. 1977

[1] Гончарова И. И. Драгоценные и поделочные камни [Електронний ресурс]. URL: http://www.mining–enc.ru/d/dragocennye–i–podelochnye–kamni (дата звернення: 12.09.2015).



О. Міловзоров. Люстра «Більярд». Латунь, скло. Авторська техніка. 1976

рентоспроможності у європейському й світовому рейтингах. Чеканка як напрямок творчості, як можливе мистецтво, що об'єднувало різних людей (від робітників до академіків), залишаючись реальним додатковим заробітком, продовжувала розвиватися аж до початку 1980-х, переродившись у величезні чеканні форми, картини, панно. Інша ж гілка розвитку чеканного металу, та, що об'єдналася з бурштином, породила симбіоз нового мистецтва української народної творчості 1950–1960-х. Серед прикрас, якими користувалися представники середнього та робітничого класу, домінантою залишався бурштин, підкреслений відчеканеним металом. Асортимент металевих виробів, створюваних у таких майстернях, поновлювався та стихійно розширювався. В моду увійшли браслети, брошки, рідше запонки і затискачі для краватки. Переважна більшість майстрів змушені були працювати у своїх невеликих майстернях після основної роботи. Але зустрічалися й перші професіонали – люди, що заробляли на життя художньою творчістю в царині художнього металу. Одним із перших лідерів «відлиги» у народній ювелірній творчості став колишній олімпійський чемпіон із важкої атлетики – киянин Юрій Мазуренко. Після закінчення в 1958 році спортивної кар'єри він почав заробляти гроші виготовленням чеканної продукції, наприклад пряжок до ременів. На початку 1960-х майстер поєднував металеві прикраси з бурштиновими вставками. Бурштин привозили до Києва не як сувеніри, а як предмет бізнесу друзі-спортсмени із Дзінтарі, Майорі, Паланги. Юрій Мазуренко, людина кармічної долі, певне, не розумів тоді, що започаткував нове масове мистецтво потужної держави. Доля не була милосердною до майстра. Він працював до останнього дня свого життя і помер у 1990-х на ґанку власного будинку в центрі міста невідомим і нікому вже не цікавим[1].



Л. Тоцький. Оздоблення художнім куванням водного джерела в Корсунь-Шевченківському парку. 1989

На окреме дослідження заслуговують роботи майстрів-аматорів, що працювали на заводах, де були цехи металообробки. Зважаючи на той факт, що у відбудованій після Другої світової війни Україні практично всі заводи мали цехи металевої обробки, то такі «митці» працювали майже в кожному місті республіки. Однозначно стверджувати, що художня якість таких творів була поганою, було б непрофесійно й нечесно. Щодо інкрустації та різьблення штихелями, які виробляли самі ж майстри, з часом буде написано мистецтвознавче дослідження. Те ж саме стосувалося й допоміжного інструменту. Траплялися такі майстри, яким можна було б позаздрити і в наш час. Популярним ставало гравірування на сталі, оздоблення та реставрація рушниць, старих годинників, виготовлення письмових наборів

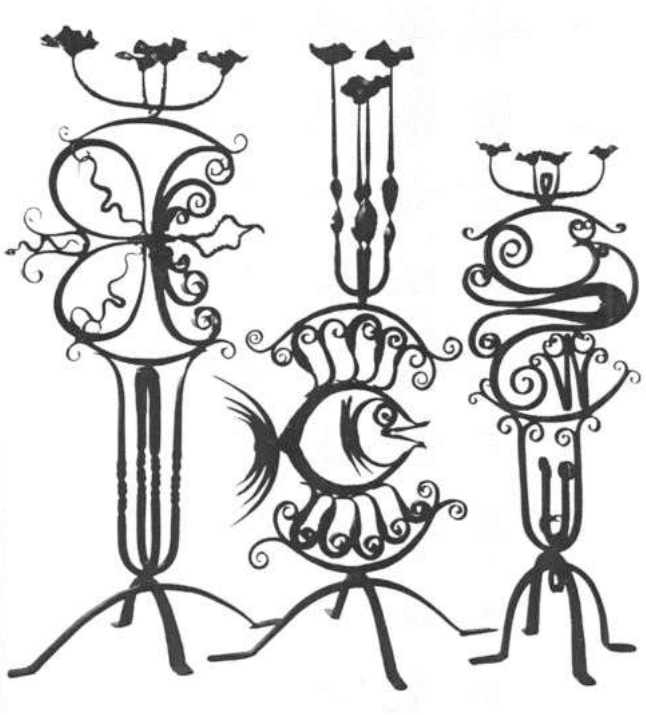
[1] Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 31–40.

і ножів, а також біжутерії (особливо чоловічих перснів з головою Мефістофеля чи черепом, що, цілком вірогідно, могло бути перифразом трофейних німецьких заборонених чоловічих перснів зі зрозумілою символікою).

З початком 1960-х бурштинові прикраси миттєво завоювали ринок великих і малих міст України та Молдавії, розділившись на офіційні худфондівські салонні вироби й базарні несанкціоновані. Останні перетворилися на комісійні, а салонні потрапили під пильне око новостворених художніх рад Художнього фонду Спілки художників України[1].

У Києві в післявоєнний період працювало кілька комісійних магазинів, що спеціалізувалися на продажу антикваріату, живопису, посуду. За законами того часу ці магазини не мали офіційного дозволу продавати нові вироби. Тому знаходився компроміс між тим, хто здавав у продаж, і тим, хто реалізовував. Минуло понад пів століття, і важко сьогодні заявляти напевно, що рівень комісійних експозицій був нижчим від рівня художніх худфондівських салонів. Це було б несправедливо, але відсутність художніх рад, звичайно, мала свої наслідки.

У київському ювелірному соціумі авторів і твори легко можна було ідентифікувати – хто з вулиці Червоноармійської чи Львівської площі (там працювали найбільші комісійні магазини), а хто з салонів на вулиці Леніна (вищого – центрального і нижчого), що були поруч із магазином «Тютюн». І якщо на перших етапах комісійної та салонної торгівлі ювелірні бурштинові твори практично не відрізнялися, то наприкінці 1960-х рівень творів системи Художнього фонду УРСР впевнено зростав, і до початку 1970-х різниця стала разючою. Це можна пояснити тим, що до співпраці з Художнім фондом і його комбінатами залучали насамперед людей із художньою освітою, а вже потім народних майстрів, які проходили регулярні атестації й були змушені представляти на республіканських та всесоюзних художніх виставках не намальовані ескізи, як заводські художники, а твори в матеріалі. Тобто рівень творчих стосунків одразу підвищувався, оскільки вимоги до учасників таких виставок були однакові для всіх. Особливо таке змагання було відчутним, коли в Москві збиралася експозиція металопластики всієї величезної радянської імперії. Наявність традицій, шкіл, базової професійної освіти, розвитку національних мистецьких кадрів, ставлення керівництва до проблеми ювелірного мистецтва республік – усе це лакмусовим папірцем проявлялося в експозиціях цих великих форумів.



О. Міловзоров. Декоративні свічники. Залізо. Кування. 1978

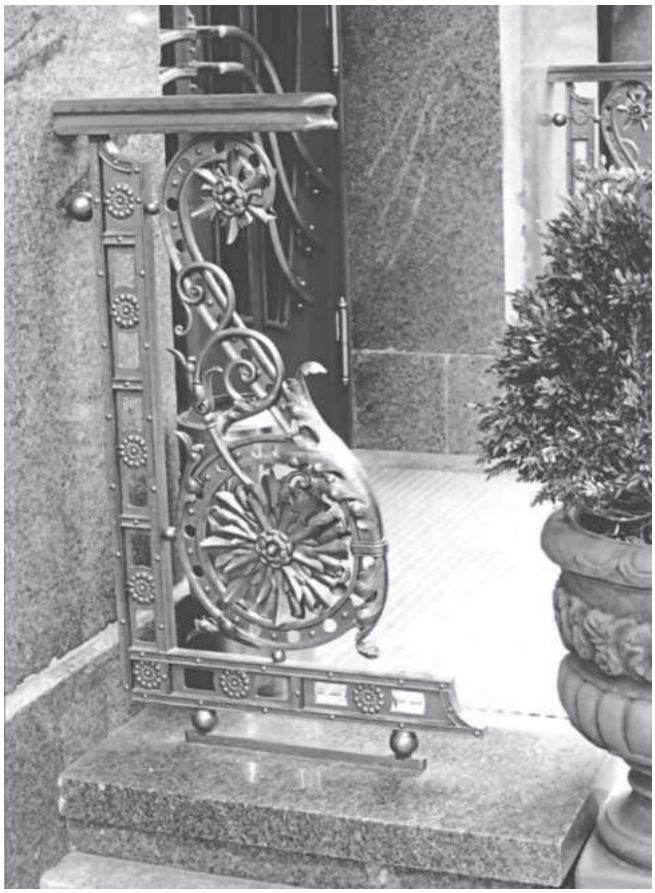


О. Міловзоров. «Папороть». Залізо. Кування. 1979

[1] Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.



В. Дьомін. Елементи декору «Прем'єр Палац», бульв. Т. Шевченка, 5, Київ. Залізо. Кування. 2002



Україна, рівна серед рівних, йшла практично тими ж шляхами розвитку своєї національної культури та пластичних мистецтв, що й всі інші республіки колишнього СРСР. Звичайно, це насамперед стосується ужиткового мистецтва.

Реанімовані художні промисли при міністерствах легкої, місцевої промисловості, будівельних матеріалів та в Спілці художників намагалися відродити національне народне мистецтво. І в тих республіках, де ювелірні вироби були визнані традиційно народними, – у Грузії, Вірменії, республіках Сходу, уваги майстрам, що працювали в народних традиціях, надавали більше. Це, безумовно, допомагало виживанню ювелірного мистецтва загалом, хоча доволі часто слугувало причиною конфлікту між художниками традиційної народної етнографічної орієнтації та представниками інших напрямків у металопластиці. Насамперед конфліктність ситуації стосувалася прийому до членів Спілки художників і закупівлі творів із виставок.

Республіки Прибалтики, де питома вага ювелірного традиційного та сучасного мистецтва була достатньо великою, швидко зрозуміли економічну перевагу розвитку народних промислів. Це сприяло прискоренню розвитку мистецтва металопластики і народженню ювелірних кооперативів й артілей. Частка художників-ювелірів у Спілках художників Латвії, Литви, Естонії була найбільшою серед усього СРСР.

Прибалтійські республіки, заробляючи гроші на традиційній народній ювелірці з бурштином, вже з початку 1960-х пішли шляхом розвитку національної та професійної ювелірної художньої школи. Україна ж у 1960-х опинилася в скрутному становищі. Чиновники вперто не визнавали ювелірне мистецтво народним, вважаючи скань і філігрань російськими, а сердолікові прикраси – азіатськими. Скіфське ж мистецтво було аж надто далеко хронологічно. З іншого боку, тогочасне ювелірне мистецтво не мало своєї вищої школи. Про дукачі, дукати, традиційні гуцульські ювелірні прикраси чомусь не згадали. Хоча і у Вижниці, і в Косові продовжували навчати ювелірів.

Одним із перших перейшов на творчу роботу та заснував власну художню майстерню косівчанин Роман Стринадюк. Він довгий час працював на комбінаті «Гуцульщина», а коли опинився на «своїх хлібах», то почав розвивати не лише карпатське народне ювелірне мистецтво, а й авторське професійне. Його відомі художні твори були присвячені мисливській і побутовій тематиці. За-

мовник диктував свій смак, і митець доволі часто мусив цьому смакові коритися[1].

У той час (середина 1960-х) у системі Художнього фонду працювали Степан Ковалюк та Михайло Катеринюк – обидва випускники Вижницького училища. Відсутність розгалуженої української професійної школи металопластики швидко почала даватися взнаки. Із закінченням «бурштинового буму» і періоду чеканки, що вважалися предметами так званого «недоювелірного» металевого оздоблення, проблеми з професійними вимогами до ювелірних виробів з кожним роком загострювали ситуацію. Знищені радянською владою майстерні та професійні школи дореволюційної України на довгі сорок років спровокували вакуум у ювелірному розвитку країни. Згаданих вище випускників Художнього училища імені В. Мухіної, Строганівського училища, де діяли кафедри металу, та Красносельського училища, що давали базову ювелірну вищу та середню освіту, разом з українськими випускниками Вижниці та Косова в Україні 1960-х у повному розумінні слова були одиниці. Переважна більшість випускників після закінчення навчання отримували розподіл на обласні «Рембутттехніки» та «Ремточмеханіки», на підприємства та державні ювелірні заводи.

Майстерні «Охорони пам'яток», що працювали в Лаврському заповіднику в Києві, і цех на столичному заводі столових приборів, намагалися відродити українське ювелірство, але у своєму складі професійних художників і технологів не мали. У кращому разі це були здібні, талановиті інженери та художники споріднених спеціальностей. Ці цехи виготовляли в скромній кількості значки, медалі, кубки, емалеві вставки на ложках та виделках, а також затискачі до краваток спочатку з кабошонів, закуплених у Росії. Згодом було налагоджено своє каменерізання й обробка.

Потреба розвивати біжутерійну промисловість ставала нагальною. У сусідній Польщі, Чехословаччині, Прибалтійських республіках «біжутерійна ювелірка» залишалася вагомим додатком до національної економіки. Радянська ж Україна вперто не розвивала вітчизняну художню ювелірну промисловість. Винятком залишалися два центри й два відділення художнього металу – Вижниця і Косів, де провідною лінією навчання студентів було роз'яснення та залучення творчої молоді до національних традицій і до вікових секретів мосяжництва. Водночас загальна ситуація в країні не дозволяла розробляти суто національні твори. Переважно в навчальному процесі від викладачів вимагали створення побутових речей з національною орнаментикою. На період кінця 1950–1960-ті створення таких мистецьких навчальних закладів в Україні було революційною перемогою. Та, на жаль, п'ять випускників на рік, обізнаних із секретами національної символіки й орнаментики ювелірних виробів, проти п'ятдесятимільйонного населення держави становили мізерний відсоток. «Професійне та самодіяльне ювелірство 1950-х не відзначилося тяжінням до чітко визначеної стилістики і характерне здебільшого ремісничим підходом до справи з обмеженими особистісними можливостями використання коштовного каміння та металів»[2].

У Києві наприкінці 1960-х на підприємство Товариства охорони пам'яток історії та культури прийшов працювати професійний кераміст із ленінградською вищою художньою освітою Петро Печорний. Художній рівень виробів у кераміці й емалях одразу підвищився. На жаль, прихід високоосвічених художників у сферу металопластики був поодиноким явищем. Восени 1966 року зі Свердловська були запрошені на роботу до України професійні художники (робота з камінням) – Володимир Вірачев і Володимир Стародубцев. З собою вони привезли багато уральського каміння і, що найголовніше, зуміли довести справжню красу твору в роботі з натуральним мінералом. Почалася нова сторінка українського ювелірного мистецтва – «малахітово-бірюзова»[3].

Як відомо, ані малахіт, ані бірюзу в Україні не видобувають. Малахіт потрапляв до України з Уралу і Заїру. Російські зразки були кращими в малюнку, адже являли собою розгалуження бруньок. В літературі цей малахіт так і називається – брунькoвий. Ефект розрізаної навпіл чи на чотири частини бруньки дає едентику в парі сережок чи віддзеркалення малюнка для подальшої інкрустації або набирання доволі великої площини. Важкий і неприємний у виготовленні пластин і кабошонів малахіт надзвичайно красивий як у великих (малахітова скринька чи скульптура), так і у малих (біжутерійного плану) виробах. Гра

[1] Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат* : [у 4 т]. Т. 2. Етнологія та мистецтвознавство. Львів, 2006. С. 751.

[2] Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України XX – поч. XXI ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 142.

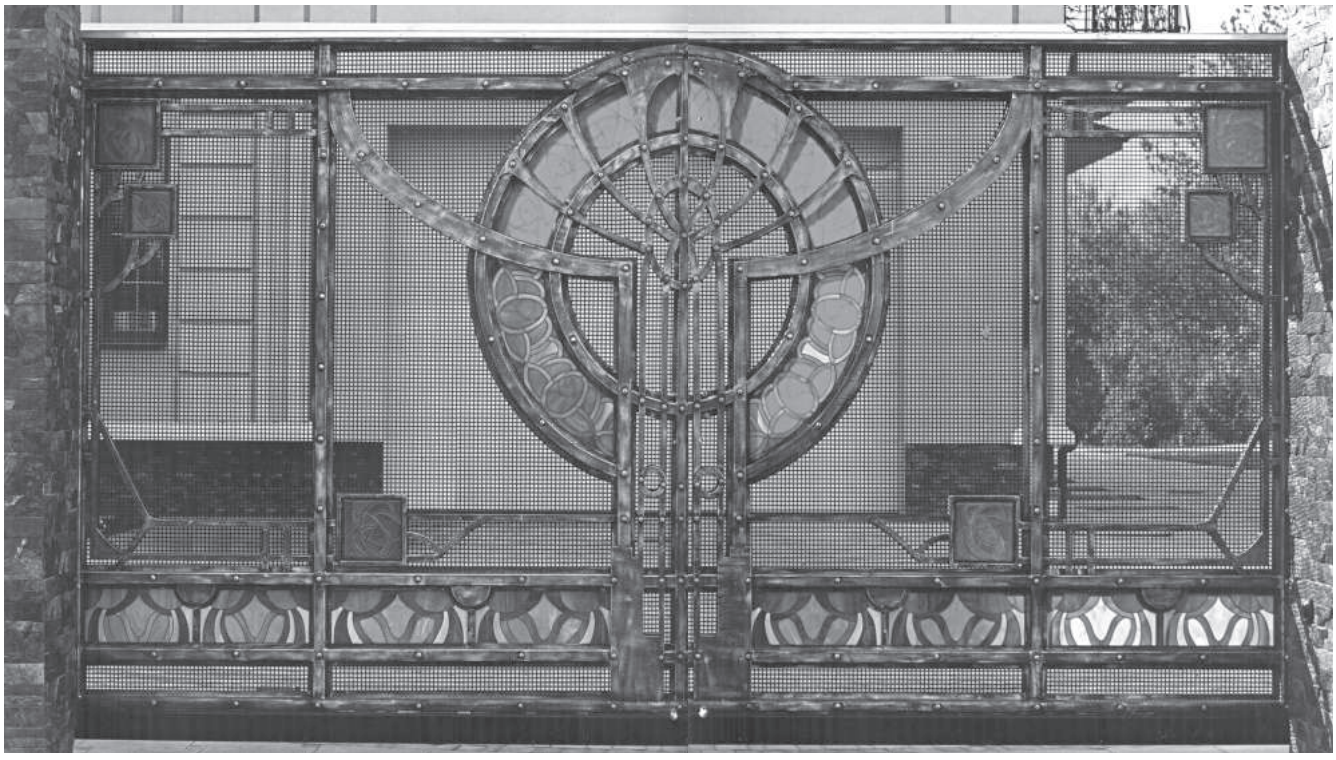
[3] Роготченко А. Гуру ювелирного искусства. *Журнал о металле* : Всеукр. специализир. журн. о кузнечном искусстве. Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.



В. Пахомов. Миколаїв. Центральні ворота зоопарку. Залізо. Карбування, кування, зварювання, литво. 1980

природного орнаменту може бути самостійною прикрасою, а може стати допоміжним ефектом у творі. Заїрський, або конговський, малахіт за малюнком менш цікавий. У ньому також траплялися бруньки, але значно простіші, ніж в уральському. Загалом в африканському малахіті йде чергування темних і світлих смуг. На відміну від уральського, він має одну безперечну перевагу: порізані пластини практично не мають вкраплень породи, тобто вони суцільні, і в такий спосіб дають можливість робити доволі великі за розміром композиції. Це важливо для створення брошок, кулонів, кольє, в оздобленні книжкових оправ.

До середини 1960-х малахіт у ювелірному мистецтві сприймали як напівдорогоцінний камінь. Видобування цього мінералу в Сибіру було ускладнено його фізичною вичерпаністю у старих копальнях. Водночас розробка нових копалень проводилася кволо та виконувалася майже завжди геологічними партіями. Кількість матеріалу, що потрапляла до України, звичайно, була недостатньою. Тому художники намагалися використовувати його дуже обережно, здебільшого як продовження образу, здобутого в металевому мереживі. Відомий твір талановитого українського ювеліра Володимира Друзенка (1969), де малахіт у сотнях дрібних кастів врешті вималювався в прекрасну композицію справжнього твору та здобув премію на найпрестижнішій бієнале тих часів – Яблонекській у Чехословаччині. Прийом, коли загальна композиція твору складалася з багатьох дрібних камінчиків



ТОВ «Тантьєма». Ворота. Залізо, ф'юзингове скло. Кування. 2005

у кастах, В. Друзенко використовував неодноразово. «Малахітовий бум» розпочався в Москві в магазині «Ганг», де продавали намисто (не лише малахітове, а й сердолікове, скляне, родонітове, бірюзове). З появою малахіту в київських, одеських і львівських комісійних магазинах у вигляді яєць і попільничок матеріалу стало достатньо. Це змінило тенденцію до створення художніх робіт, у яких домінантою вже ставав камінь. До Києва мода на малахітові вироби докотилася швидко, і вже кінець шістдесятих був зелено-червоним у ювелірних виробах, що експонувалися у вітринах художніх салонів і ярмарку Худфонду. Пояснень існує два. По-перше, легкий видобуток кам'яного матеріалу: намисто розрізалося навпіл або на три частини, і майстер мав два практично готових кабошони для сережок або й три на цілий гарнітур. За потреби додавали каблучку або кулон. По-друге, економічна частина гарантувала успіх, бо найпростіший гарнітур з мінімальним застосуванням металу (скажімо, каст і дві зернинки з боків на шинці або каст й одна зернинка над галантерейною швензою – припаяним дротом з трикутником замка в нижній частині) виставляли на продаж за 45–50 радянських карбованців. Заробітна місячна платня інженера, вчителя, мистецтвознавця в 1965–1970 роках становила 100–130 карбованців.

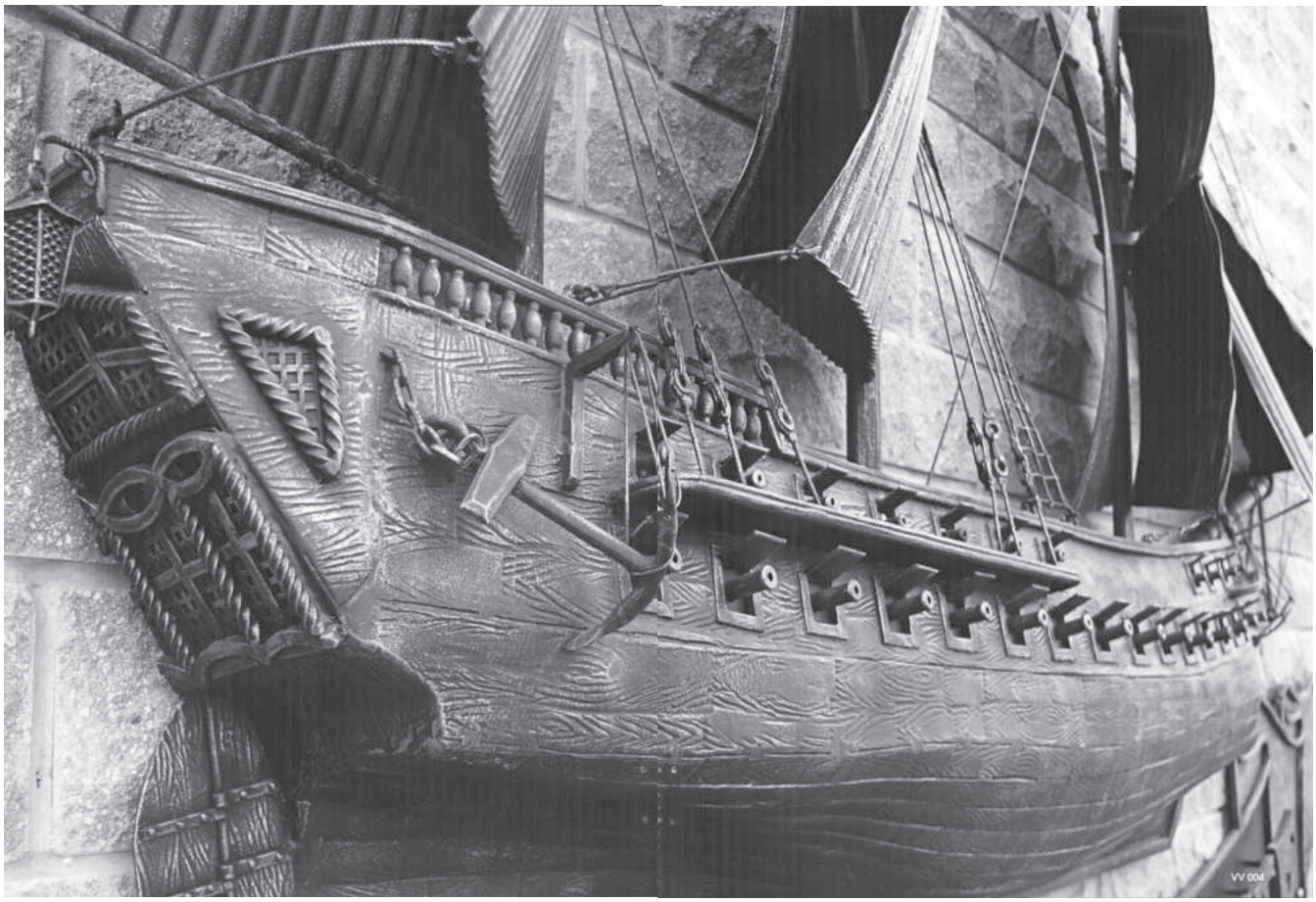
Красень-малахіт підкорив увесь СРСР, а в Україні зустрівся з суто національним каменем – кораловими й баламутовими намистами. Червоні коралі, оспівані в народній творчості, були популярні ще в XIX – на початку XX століття на всій території України, Бессарабії, частково Польщі. Національне українське жіноче вбрання практично всіх регіонів оздоблювали рясним червоним намистом. До кінця 1920-х коралі вийшли з моди як «буржуазна ознака», і новий інтерес до них виявився лише в середині 1960-х. Важко сказати, чи хвиля першої легальної еміграції, де коралі відігравали роль валюти, чи природна краса відродили насильно придушену моду, однак у приватному ювелірному мистецтві мельхіорові вироби з кораловими вставками набули неабиякої популярності. Їх широко використовували у «ювелірці заробітчанській» і «ювелірці творчій» – тобто в композиціях і роботах, які експонували на виставках. Насамперед це були оздоблення до книжок – обов'язковий атрибут атестації народного майстра. Потім атрибут атестації виявлявся в кольє та сережках. Мода на коралі спалахнула в масовій українській ювелірці між 1965-м і 1975-м і так само раптово зупинилася, залишившись те-



ПП «Артферрум» . Огорожа Шахського палацу, вул. Гоголя, 2, м. Одеса. Залізо. Кування. 2000



О. Стасюк. Декорована хвіртка. Залізо. Кування. Кінець 1970-х



ТОВ «Тантьєма». «Вітрильник». Залізо. Кування, литво, карбування. 2000

мою кількох майстрів. До коралів зверталися українські ювеліри Ю. Барановський, О. Гущин, С. Маро, В. Вінницький, П. Шинкаренко, О. Жарков, О. Косулін, О. Роготченко[1].

Зелень малахіту в парі з філігранним листом ствердилася як образ модної моделі в другій половині 1960-х і протрималася майже двадцять років, потрошку сперечаючись з бірюзою, кількість якої була значно меншою, а вартість більшою. Попри велику різницю в ціні (один кілограм малахіту коштував 500–1000 крб, а бірюзи 3000–5000 крб), цей чинник не спричинив пропорційного збільшення вартості самого виробу. Для українських ювелірів закордонний малахіт відіграв важливу роль у формуванні нового образу художника-ювеліра, а не ювеліра-ремісника. Насамперед це стосується творчих робіт О. Атлантова, П. Чепурного, В. Синицького, Є. Заварзіна, С. Сєрова, О. Падія, В. Друзенка, А. Крюкова, В. Зубкова, О. Міхальянца, Г. Гридасова, О. Косуліна, Ю. Барановського, О. Роготченка, Ю. Федорова, П. Євтушенка, В. Хоменка і, звичайно, багатьох інших. Початок творчого шляху цих майстрів припадає на другу половину 1960-х.

Окремо від загального розвитку країни зростали львівські художники-ювеліри Станіслав Вольський та Віктор Шоломій[2]. Їхня творчість не вкладалася в загальні правила і була принципово не схожою на решту інших цілком гідних майстрів. С. Вольський започаткував новий стиль у ювелірній металопластиці, що не був схожим ані на твори майстрів фірми Фаберже, ані на інші розкручені до революції бренди імперії. У Радянському Союзі аналогів роботам С. Вольського не було[3].

В Україні в другій половині XX сторіччя сформувалося три регіональні центри ювелірного недержавного мистецтва: центральний, що об'єднував Київ, Запоріжжя, Дніпропетровськ, Харків; західний, з художниками, що працювали

[1] Роготченко О. Ювелірне мистецтво України : радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.

[2] Станіслав Вольський : ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі / авт. вступ. ст. Р. Шмагало. Львів : Колір ПРО, 2008. 72 с.

[3] Лань О. Станіслав Вольський. Я біжу за Фаберже. *Високий замок*. 2001. № 12. С. 2–3.

у Львові, Чернівцях, Луцьку, Івано-Франківську, Ужгороді та в багатьох маленьких містах Західної України, і кримський, з базовими центрами в Сімферополі, Феодосії, Керчі та Ялті[1]. Загалом же майстри-ювеліри працювали в кожному місті України, де були відділення Художнього фонду чи фондівські комбінати. Раз на рік Спілка художників проводила художні ярмарки. На них разом із творами художників системи фондівських комбінатів, майстерень й окремих народних майстрів, що співпрацювали з комбінатами на місцях, експонували десятки тисяч різноманітних художніх виробів усіх без винятку областей України, а також Білорусії, Росії, Молдавії, Грузії, Вірменії, республік Сходу. В останні роки до них приєдналися твори майстрів республік Прибалтики. Настававнов ий виток ювелірного мистецтва України, який припав уже на 1970-ті роки[2].

Буремне XX століття залишило по собі низку протиріч і доволі різних споминів. Особливо непростими в розвитку та реставрації прикладних мистецьких промислів були перші роки після воєнного лихоліття[3].

Щодо зображального мистецтва України єдиної думки й оцінки не існує. Розвиток одних видів і жанрів української зображальності не збігався з існуванням інших. Тоталітарна влада породила тоталітарне мистецтво та знищила ті його напрямки, які не вміщувалися в прокрустовому ложі понятійних принципів розвитку культури. Катаклізми, війни, знищення релігій і культових споруд, сакрального мистецтва, напрямків у літературі та музиці відкинули мистецький розвиток великої центральноєвропейської держави на довгі роки назад. Особливо болючими фактами стали знищення національних шкіл церковного живопису, іконопису, а також майстерень, де створювали золоті та срібні оклади до образів, виробництв спеціального литва церковних дзвонів і, звичайно, майстерень ювелірної та ковальської справи. Багато творів ювелірного та ковальського мистецтва було знищено, але найбільшою трагедією стала фізична страта митців, ремісників, ковалів, ювелірів. Не всі секрети майстерності багатьох художніх



В. Пахомов. Декоративний рельєф на пілоні бібліотеки ім. Кропивницького, м. Миколаїв. Алюміній. Карбування, зварювання. 1998



В. Пахомов. Декоративна об'ємна композиція на будівлі залізничного вокзалу м. Миколаїв. Мідь. Карбування, кування, зварювання. 1980

[1] Донецьк. Перемогу здобуває Крим. *КМ*. 2007. № 4 (10). С. 96.

[2] Сучасний ювелірний ринок України : [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24 карати : мода, стиль, коштовності*. 1999. № 2. С. 32–35.

[3] Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія* : [у 17 т.]. Київ, 1981. Т. 12. С. 465.



ПП «Артферрум» . «Дракон». Залізо. Кування, виколотка, карбування, штампування. 2011

галузей відновлено і до нашого часу[1]. Здавалося б, у розвитку нерівних можливостей ювелірне і ковальське мистецтво приречене пасти задніх. Але трапилося чудо. Обидва ці напрямки, стартуючи з перших післявоєнних років, вже на початок XXI століття розвинулися настільки потужно, котрі не лише наздогнали, але подекуди обігнали розвиток цих галузей в інших країнах світу, що не потерпали від такого брутального нищення мистецтва, яке відчула на собі Україна. Сьогодні наша держава впевнено увійшла у світовий культурний простір мистецьким доробком ювелірів і ковалів, залишивши далеко позаду вітчизняні здобутки живопису чи контемпорарі арту, підтвердивши доктрину, що мистецтво, яке робиться для потреб народу, знищити неможливо[2].

Період 1945–1970-х був і залишається надзвичайно важливим в історії українського ювелірного мистецтва, тому що саме тоді закладена в мистецтво металопластики національна ідентичність, попри всі заборони й перестороги, що стояли на шляху.

У регіонах колишньої радянської імперії в післявоєнний період процес відродження народних ковальських промислів проходив по-різному. Це насамперед пояснюється ступенем ліквідації ковальських підприємств, ювелірних майстерень, ковалів та ювелірів-індивідуалів на території колишнього СРСР. В радянській Україні знищення ковальства відбувалося з особливою жорстокістю. Тому вкрай важливо дослідити та описати шляхи і причини знищення в умовах тоталітарного радянського ладу старовинних видів зображальності – ковальського та ювелірного мистецтва. Слід відзначити позитивні зміни в дослідженні цих тем вітчизняними культурологами та мистецтвознавцями. Лише за останні (після 2020) роки було оприлюднено ряд ґрунтовних статей і захищено кандидатські дисертації. Олександра Барбалат 2023 року захистила дисертацію «Візантійсько-київоруські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України»[3]. Світлана Роготченко цього самого року захистила дисертацію «Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект»[4]. Обидва дослідження стали вкрай важливими для правильного розуміння історії розвитку, нищення, занепаду та відродження протягом XX століття традиційного національного українського мистецтва ювелірної та ковальської справи.

«Після Другої світової війни в Україні занепадають усі форми розвитку як професійного, так і народного ковальства і художнього литва. Лише в окремих сільських районах, де майстри ще володіли секретами цього ремесла, попит на продукцію, особливо ужиткового призначення, стимулював його виживання. Надалі ці осередки відіграли значну роль у відродженні традицій регіонального ковальського мистецтва. В загальному руслі змін періоду "хрущовської відлиги" з другої половини 1950-х, коли з'явилися ознаки пробудження національної свідомості, зародилися і нові засади взаємодії архітектурного середовища з творами ужиткового та монументально-декоративного мистецтва. Все частіше звернення до джерел народного мистецтва сприяли процесу відкриття кафедр та відділів художнього металу у навчальних закладах декоративно-ужиткового спрямування у Косові, Вижниці, Львові та Ужгороді впродовж 1960–1970-х. Пояснення феномену українського прориву в області сучасного орнаментального ковальства і входження країни

[1] Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця XX ст. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художній метал в Україні : минуле, сучасне, майбутнє»*, 11 жовт. 2007 р. / ЛНАМ. 2008. № 5 (спецвипуск). С. 80–103.

[2] Лучинський О. Відділ художнього металу. Карби. *Образотвор. мистецтво*. 2002. № 1. С. 57.

[3] Барбалат О. В. Візантійсько-київоруські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 023 «Культура і мистецтво». Київ, 2023.

[4] Роготченко С. В. Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2023.

у світове культурне ковальське співтовариство слід шукати не лише у мистецькій площині, але й в психології та історичному розвитку української нації. Що стосується металопластики – відроджувати її українським ковалям довелося з нуля»[1].

Очевидець описуваних подій художник О. Міловзоров стверджував, що «між довоєнним часом і серединою 1960-х ковальство як вид зображального мистецтва практично зникло на усій території України. Версій було декілька. Але я підтримую ту, що комуністичним ватажкам в УРСР треба було доводити свою лояльність по відношенню до московського начальства, і їх дії часто межували з шизофренією. Комусь з високопосадовців в Кремлі не подобалися ковальські вироби. Ось і була придумана версія, що це мистецтво панівних класів. Як, до речі, і мистецтво ювелірне, яке також практично зникло у цей період. В розмовах я таке тоді чув, але джерела в літературі не знаю»[2].

Кожен новий період розвитку суспільства обов'язково супроводжується народженням нових напрямів у творчості. Вони у свою чергу неодмінно створюють умови для відродження вже наявних раніше видів мистецтва. Разом з тим розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час 1950–1960-х не привів до розвитку прикладних видів мистецтва, за винятком лиття декору з бетону й алебастру, що складно віднести до рангу творчості.

На київських заводах «Арсенал» і «Ленінська кузня», Сімферопольському заводі «Метровес» (завод вимірювальних приладів), Чернігівському заводі металевих конструкцій та на сотнях інших маленьких і великих заводів України з другої половини 1950-х почали відроджуватися ковальські виробництва. Переважно це траплялося на вже наявних раніше виробничих майданчиках. Перераховані заводи працювали в Україні ще до революції, тому практично всі мали спеціальне унікальне обладнання, необхідне для виробництва ковальських виробів. Лідером відродженого ковальства став столичний завод «КВРЗ» – Київський вагоноремонтний завод. Тут, у цехах потужного підприємства, не зупинялася ковальська робота, оскільки котли паровозів потребували постійного ремонту та реставрації. Ще одним «живим» підприємством були майстерні річкового флоту на Подолі. Вони були частково зруйновані під час окупації Києва, адже потрапили



ПП «Артферрум». «Кінь». Залізо. Кування, виколотка, карбування. 2013

під бомбардування за першої спроби радянських військ штурмувати столицю 1944 року до дня пролетарського свята сьомого листопада. Технологічна необхідність ремонту пароплавів змусила керівництво доків відремонтувати насамперед металообробні майстерні. Таким чином, технічна база ковальських підприємств існувала вже з другої половини 1940-х років, але про художню творчість не йшлося. Максимально «творчими» виробами таких кузень ставали решітки до могил, які виготовляли в ковальнях з дозволу керівництва й продавали замовникам через касу заводу. Практично до кінця 1960-х винести продукцію з будь-якого підприємства було не реально, бо крадіжка каралася судом, а за вкрадену решітку можна було отримати до п'яти років ув'язнення. Практично ніхто не ризикував, і, зрозуміло, несанкціонованих виробів на закритих виробництвах майже не існувало. Винятком були мисливські ножі, які потай усе ж виробляли на заводах країни, ризикуючи потрапити до суду.

Отже, політика радянської держави не сприяла розвитку ковальської справи, а приватних кузень не існувало[3]. Період від закінчення війни до кінця 1960-х років в українській зображальності пройшов практично без творів ковальського мистецтва. Та вже в середині 1960-х одночасно у Львові та Києві розпочалося відродження ковальства. Цьому сприяв прихід у галузь молодих талановитих професійних художників. У Львові в 1968 році закінчив ЛДІПДМ Олег Боньковський. Вже з останніх курсів інституту він зацікавився коваль-

[1] Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець… *Музейний провулок*. 2007. № 2 (8). С. 106–109.

[2] ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 270. С. 2.

[3] Ювелір Експо Україна'2002. *АНТ : Вісник археології, мистецтва, культури*. 2003. № 7/9. С. 55–56.



Ковальська композиція «Букет майстрів». Колективний твір українських ковалів. Івано-Франківськ. 2006

ським мистецтвом і мріяв про створення власної кузні та кафедри ковальства в художньому виші міста. «З перших кроків самостійної творчості Олег Боньковський уникав "літературності", зосереджуючи увагу на самодостатній формі виробу, її асоціативності»[1]. Ранні твори О. Боньковського належать до 1969–1970-х. Як митець, який пройшов повний академічний курс мистецького вишу, він намагався пристосувати кований виріб до сучасного інтер'єру, поєднуючи метал і скло. На той час це був єдиний шлях, аби звернути увагу на переваги та красу ковальського виробу. Світильники роботи О. Боньковського відкрили нову сторінку не лише в металопластиці, а й в основах організації нового інтер'єрного простору. Власне, художник стає піонером не лише в ковальстві західного регіону, а й показує приклад творчої співпраці митців, що працювали в різних жанрах. Ідея відродження ковальської справи була домінантною, і після кількох років тяжкої праці майстру вдалося змінити ставлення мистецького соціуму до ковальства як мистецтва. О. Боньковський довів не лише Львову, але й цілій Україні можливості застосування металевого твору в оздобленні інтер'єру та екстер'єру. О. Боньковський був учнем відомого Романа Сельського. Більш як сорок п'ять років творчої праці присвятив цей митець відродженню ковальства. Він керував створеною ним кафедрою ковальства в «альма-матер», написав десятки мистецтвознавчих статей про проблеми ковальського мистецтва, був автором методики та програм навчання ковальства. Художник і викладач, він має десятки талановитих учнів, які продовжують велику справу Вчителя на теренах Світу.

6 жовтня 2023 року у Львові в залах Національного музею імені А. Шептицького було відкрито масштабну виставку творів Олега Боньковського.

У запрошенні на захід можна було прочитати: «Олег Боньковський – яскравий представник львівської плеяди митців свого покоління, легенда українського художнього металу. Його творче приборкання заліза синхронне з хвилею загальноєвропейського відродження ковальського мистецтва 1970–1980-х. Це – найвідоміший у світі представник українського художнього ковальства, митець-педагог, один із основоположників кафедри художнього металу Львівської національної академії мистецтв та

[1] Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. [У 3 т.]. Т. 2. Художній метал України XX–XXI ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 74.

учасник престижних ковальських симпозіумів в Україні, США та країнах Європи.

Експозицію сформували численні декоративні панно, монументальні, декоративно-паркові та інтер'єрні композиції, ретроспективна частина серії хрестів, низка огорож, воріт та рекламних вивісок історичної частини Львова та інші твори, що якнайвдаліше репрезентують ковальський доробок Олега Боньковського…» Подія стала знаковою не лише для України часів кровопролитної війни, але й для цілого Світу.

З 1968 року в селі Пирогово під Києвом запрацював новостворений Музей народної архітектури та побуту просто неба. Протягом кількох перших років туди було перевезено сотні зразків народної архітектури з усіх регіонів України. Серед хат, церков, вітряків, млинів, степок, повіток було перевезено й декілька кузень, з яких зробили одну, що і запрацювала в експозиції. В цій кузні почав працювати Олег Стасюк, а з 1969 року до нього приєднався в ролі молотобійця випускник Ленінградського училища імені В. Мухіної художник Олександр Міловзоров, який повернувся роком раніше до Києва[1]. Навчаючись у Мухінському училищі на кафедрі скла, О. Міловзоров мав змогу відвідувати заняття на кафедрі, яка згодом стане називатися ХОМ (художня обробка металу). Багато учнів того навчального закладу захопилися тоді мистецтвом гарячого металу. Зрозуміло, що після повернення до України О. Міловзоров намагався знайти працюючу кузню. Так відбулося знайомство двох людей, яким випала доля відродити знищене ковальське мистецтво. За період кінця 1960-х майстри встигли пропрацювати лише рік. Тоді ковальських творів створено не було[2]. Основні твори були зроблені в наступному десятилітті, коли й розпочалась ера відродження ковальської слави України.

Без пояснення політичної заангажованості неможливо показати та дослідити процеси, які допоможуть у правильному розумінні та сприйнятті трагедії, що трапилася з одним із колись розвинених видів зображального мистецтва країни, коли було знищено школи та професію, а також демонструвалася сила влади щодо незрозумілих для сприйняття чиновницького апарату видів і жанрів культури.



О. Біловол, О. Литвин. Декоративна композиція на станції «Пушкінська» Харківського метрополітену, виконана за ескізом Є. Соловйової. Метал. Кування. 1984

Поняття «культурне поле» – це все, що було винайдене людством за час його історичного духовного розвитку. Культури багатьох країн складаються з міфів. І практично всі культури планети мають притаманний саме їм міфічний архетип коваля-майстра, який обробляє метали та виготовляє необхідні предмети побуту, зброю, прикраси. Серед українських народних пісень, байок, оповідок багато уваги приділено ковальському ремеслу. В Україні з давніх-давен ковалів шанують, часом прирівнюючи до богів.

Шлях розвитку сучасного українського ковальства є унікальним. Цей процес не тотожний з розвитком ковальського мистецтва та ремесла близьких сусідів – Білорусії, Росії, Польщі, Словаччини, Молдови, Румунії. Пояснення феномену українського прориву в галузі сучасного орнаментального ковальства та входження країни у світову культурну ковальську спільноту слід шукати не лише в мистецькій площині, але й у психології та історичному розвитку української нації. Як зазначає дослідниця вітчизняного ковальства Світлана Роготченко: «Становлення й розвиток художнього ковальства Києва та Київщини 1970-х – 2020-х у соціокультурному просторі належить до малови-

[1] Роготченко О. Круглий стіл. Розповідь про О. Стасюка. *Ковальська майстерня*. 2006. № 1 (3). С. 85.

[2] Роготченко О. Олександр Міловзоров : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, Галерея сучас. декорат. мистецтва «Триптих». Київ : Поліграфкнига, 1991. 48 с. : іл.



О. Потуринський.
м. Лубни. Початок 2000-х

вчених проблем. До цього часу цю тему не досліджено системно, у тому числі й на регіональному рівні. Питанням вивчення української металопластики загалом і ковальської справи зокрема зараз приділяють недостатньо уваги. Водночас слід констатувати, що в інших напрямах мистецтвознавства та культурології кількість оприлюднених досліджень значно більша».

Про ковальське мистецтво радянської України написано вкрай мало мистецтвознавчих досліджень. Здебільшого це можна пояснити тим, що у вищих школах питання вивчення кованого металу було не актуальне і не заохочувалось. Жорстка установка про неприйняття сакрального мистецтва й тих видів і жанрів творчості, яким були навішені ярлики «буржуазного мистецтва» в 1940–1950-х роках у радянському мистецтвознавстві, призвела до відсутності досліджень традиційного ковальства та ювелірного мистецтва. Поодинокі роботи вітчизняних мистецтвознавців у галузі ковальства з'являються лише до кінця шістдесятих років минулого століття в музейних звітах та документах про етнографічні експедиції. В архіві ЦХКТБ (Центральне художнє конструкторське бюро) «Укрхудожпрому» Міністерства промисловості будівельних матеріалів, а також в архівах Художнього фонду Спілки художників України матеріали про вивчення старих форм і виробів ковальського промислу займають кілька сторінок машинописного тексту. Перші системні дослідження старого ковальства почалися в 1970 році після експедицій наукових співробітників Музею народної архітектури та побуту УРСР у с. Пирогів під Києвом. Протягом другої половини 1970-х – початку 1980-х у вітчизняному мистецтвознавстві оприлюднено кілька дуже скромних досліджень Ю. Самойловича, О. Тищенка, Л. Жоголь, О. Роготченка, які стосуються проблем вивчення спадщини українського ковальства. У 1982 році в Москві перевидано чеську книгу «Художня ковка та слюсарне мистецтво» авторів Г. Семерака і К. Богмана.

Слід зауважити, що одним із перших вітчизняних мистецтвознавців, хто почав досліджувати українське ковальство, був П. Жолтовський. 1963 року в співавторстві з П. Мусієнком учений публікує розвідку «Українське декоративне мистецтво», що виходить друком у Товаристві для поширення політичних і наукових знань УРСР, де серед інших видів і жанрів народної творчості автори звертаються до предметів ковальського промислу[1]. Вагомим дослідженням стала кандидатська дисертація Володимира Могилевського «Кований метал Києва кінця XIX – початку XX сторіччя» [2].

Науковий вакуум у галузі вивчення ковальського мистецтва часів минулих і нинішніх починає активно заповнюватися з кінця 1990-х. З'являються дослідження в стінах Львівської академії мистецтв, Закарпатського художнього технікуму, інституту ім. М. Бойчука. З початком 2000-х виходять відразу кілька цікавих видань, присвячених ковальському та ювелірному мистецтву. Це «24 карати», «Ювелірний вісник», «Журнал про метал», «Мир металла», «Ковальська майстерня». Епізодично статті про проблеми українського ковальства друкують у журналі «Образотворче мистецтво», «МІСТ», спеціальних випусках «Орнаментального ковальства» (Івано-Франківськ) та «Парк кованих фігур» (Донецьк). На початку 2000-х вийшло кілька об'ємних ілюстрованих каталогів у Донецьку, Львові та Києві, присвячених сучасним май-

[1] Жолтовський П., Мусієнко П. Українське декоративне мистецтво. Київ : Товариство для поширення політичних і наукових знань УРСР, 1963. 36 с.

[2] Могилевский В. Ю. Художественный металл в архитектуре Киева середины XVII – начала XX ст. : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Москва, 1990. 21 с.

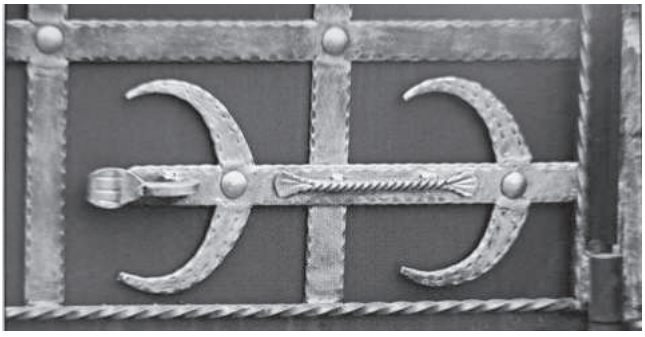
страм ковальського мистецтва. Вперше за роки існування журналу «Образотворче мистецтво» у номері 3–4 за 2012 рік у більшості матеріалів висвітлено історію та розвиток художнього ковальства в Україні. Дослідження про роль художнього металу в Україні подали О. Федорук, Р. Шмагало, С. Білан, М. Кравченко, Е. Сидор, Р. Стриданюк, Г. Стельмащук, І. Гаймус, В. Недяк, І. Поп'юк, Л. Лисенко, О. Собкович, В. Білелей, В. Ляховецький, М. Стрельцова, Ю. Колбаско, Н. Сухорська, Р. Яців, Р. Ганкевич, А. Коновалова. Олександр Федорук, головний редактор журналу, у матеріалі «Той, хто окультурює місто металом» зазначив: «Якщо художній метал у нашій державі завойовує дедалі більше мистецького простору, нерідко наближаючись у кращих виявах до модерної садово-паркової або камерної пластики, і якщо тримати на прицілі думку, що художній метал дедалі більше презентує високі мистецькі якості на різного роду фестивалях, виставках у низці міст України (Львів, Донецьк, Івано-Франківськ, Рівне), то в цьому потенціал арт-металу…»[1].

Знаковою подією для розвитку українського ковальства стала проведена 2019 року в Івано-Франківську за сприяння Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, Громадської організації «Свято ковалів», Міжнародної асоціації «Кільце ковальських міст Європи», Івано-Франківської міської адміністрації та Фортечної галереї «Бастіон» Міжнародна науково-практична конференція «Художній метал. Візії майбутнього». За її матеріалами було здійснено наукове видання «Художній метал. Візії майбутнього» [2].

На межі XX та XXI століть відбуваються перші майстер-класи в міських святах за участю ковалів. На цей час припадає й перша участь ковальських виробів у контексті міжнародного фестивалю «Будівництво і архітектура». Ковальські підприємства звідусіль виставляли на суд глядача свою продукцію. У тому, що горів вогонь у новостворених горнах, а на очах багатьох присутніх народжувались предмети ковальського ремесла, нічого дивного не було. І раніше на святах ремесел у музеї-скансені, що в Пирогові під Києвом, кузні розпалювали свої ватри, а сучасний глядач радів небаченому. Міцні ковалі зачаровували присутніх своїм дійством. Кілька разів кузні розгортали на Андріївському узвозі під час днів Києва, але ця практика не прижилася, так само як і не прижилися ювелірні верстати або шовкодрукарське виробництво, винесене на вулицю для розваги глядача. Але і кузня в Пирогові, і кузня на узвозі були майстерно підготованими підробками, театральними виставами, безумовно, корисними, бо переважна більшість сучасної міської молоді про ковалів та їхню важку працю довідувалася лише з розповідей дідусів чи бабусь або з кінострічок. Про мистецтво промислу багато людей не знало взагалі. І тому побачити на власні очі справжнього живого коваля, а тим паче самому стати свідком народження підкови, цвяха чи квітки – було незабутньою хвилиною. Етнографи, мистецтвознавці, художники стежили за ситуацією, спочатку не вірячи, що це врешті трапилося.

Майстер-клас – це коли є клас і є майстер. Це творче змагання професіоналів, де за міжнародними правилами всі учасники мають однаковий час й однакові умови для вироблення твору. У такий спосіб талант і майстерність залишаються сам на сам із глядачем. Важко бути необ'єктивним суддею, бо все твориться тут і зараз, таке собі – найсучасніше з сучасних мистецтв. Майстер-клас – це вищий пілотаж таланту, вміння, майстерності. Зазначимо, що останній майстер-клас ковальського ремесла проходив на Подолі в Києві під час контрактових ярмарків ще до заколоту 1917 року.

Сільська кузня – об'єкт, який з погляду вивчення історії, етнографії, звичаїв народу посідає окреме важливе місце. Коваль, попри всі важкі у фізичному сенсі боки ремесла, – людина-загадка, людина-мрія, образ могутності й захисту, справедливості та розсудливості. Коваль – це аристократ духу, а в розумінні односельців – біла кістка,



О. Потуринський.
м. Лубни. Початок 2000-х

[1] Федорук О. Той, хто окультурює місто металом. *Образотвор. мистецтво*. 2012. № 3–4. С. 17.

[2] Художній метал. Візії майбутнього : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Івано-Франківськ, 3–4 травня 2019 р. Івано-Франківськ : Мантикора, 2019. 120 с.

попри запахи вугільного горна, важке повітря від нестачі спаленого кисню та кілограми сажі на стінах. Оголений торс у шкіряному фартусі, обов'язкові міцні жилуваті руки та природний розум довершували картину закоханості в коваля більшості жіночого населення села чи містечка. Про ковалів складали пісні та легенди, народні байки та перекази. Кузня та млин довгі роки залишалися в селі місцем підвищеної зацікавленості, байок, нічних вигадок у розповідях юнацьких посиденьок. Коваль завжди був професіоналом, заробляючи гроші на життя своєю несільською працею. У багатьох з них навіть не було городу та худоби. З ковалем розраховувалися грішми або натуральними продуктами, міняючи мед, картоплю, м'ясо на цвяхи, підкови, завіси, огорожі. Коваль завжди був художником. Нехудожник ковалем не ставав. До кузні йшли з проханням полагодити завісу на хвіртці, викувати пришкворня або вісь до зламаного годинника, відреставрувати колесо до воза, косу, серпа чи граблі.

Початок капіталізму наприкінці XIX століття, розвиток цукроварень, бурхливе прокладання магістральних залізниць між містами та локальних гілок між заводами й від заводів до головних шляхів (переважно з цукрових виробництв південної Київщини, Вінниччини, Черкащини), потужне застосування парових машин збільшили коло замовлень ковальських майстерень. Відсутність електричного та газового зварювання зумовила великі ковальські замовлення для виготовлення деталей, особливо їхньої реставрації. При заводах працюють кузні вже не з одним-двома, а кількома десятками ковалів та підручних, з'являються бригади, що виїжджають виключно на великі ремонти ще дуже недосконалої заводської техніки. Такі бригади мали пересувні кузні з усім необхідним обладнанням. У цей час у містах іде потужне будівництво. Київ, Харків, Одеса, Вінниця, Житомир, Катеринослав, Суми, Чернігів, Полтава і менші за розміром, але подекуди з надзвичайно виразною архітектурою – Зіньків, Диканька, Бершадь, Фастів, Біла Церква, Пирятин, Козелець та сотні інших поселень, де зводили гімназії, ремісничі училища, дохідні будинки, заводи, театри, банки, лікарні, хазяйські родинні маєтки і, звичайно, багато іншого, що потребувало використання ковальських виробів, запроєктованих архітекторами або замовлених власниками споруд. Насамперед це виготовлення міжповерхових огорож, ґанків, парканів, декоративних елементів на будинках.

Кількість кузень в Україні 80–90-х років уже позаминулого століття стрімко росте, і до початку XX століття ковальська гільдія нараховує сотні достатньо потужних підприємств, на яких, крім ковалів-виконавців, працюють архітектори, художники, інженери, менеджери-розповсюджувачі. Це стосується кузень так званого широкого вжитку, бо при великих заводах існують свої кузні, які спеціалізуються на вузькопрофільності конкретного виробництва.

Так, на КПВРЗ (Київському паровозо-вагоноремонтному заводі) понад п'ятдесят років пропрацював ковалем мій прадід – Порфирій Григорович Дринь. Їхня кузня виготовляла дива ковальського ремесла – деталі для паровозів, двигунів та ходової частини. Адже паровоз з інженерного погляду був і залишається геніальним винаходом людства. Деякі з його деталей надзвичайно важкі у виготовленні, а що стосується коваля, який міг би кувати за інженерним кресленням, то такого майстра виховували десятиліттями. Доглядали й плекали, бо на старість всі вони ставали глухими, з поганим зором і практично обов'язковою хворобою легень.

Щоправда, заробітна платня коваля за часів царизму була достатньо високою. Порфирій Григорович, працюючи все життя один, мав власну квартиру з двох кімнат і великого сараю на Солом'янці у двоповерховому будинку. У п'ятьох його дітей була можливість здобути освіту. Моя бабуся, Любов Порфирівна, встигла закінчити буремного 1917 року одну з київських гімназій.

Намагання архітекторів будувати індивідуальні проєкти, несхожі між собою будинки (що їм стовідсотково вдавалося, бо двох однакових споруд ні в Києві, ні в іншому місті на межі XIX–XX століть знайти практично неможливо), приводить до поглиблення художнього боку ковальської справи. Так уперше ковальське ремесло перетворюється на мистецтво. Вперше тому, що протягом наступних сімдесяти років українське ковальство було практично знищене.

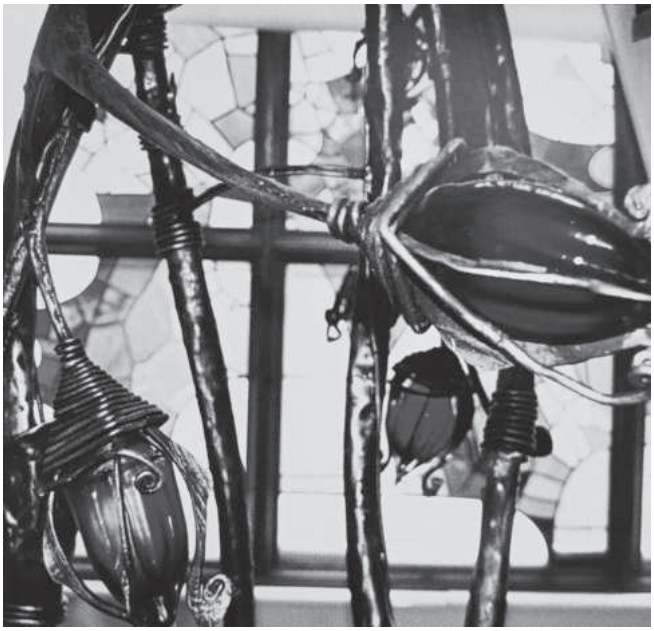
Другий етап переростання ремесла в мистецтво починається лише на початку XXI століття в роки незалежності. У кузнях з'являється художник, який разом з архітектором проєктує сходи – найбільш розповсюджене замовлення. Зробити огорожі у власному під'їзді такі, як у сусіда, вважалося неприпустимим. Амбітність замовників стає черговим поштовхом до розвитку ковальського мистецтва і до справжнього його злету в перші роки XX сторіччя, коли новий художній стиль – сецесія – захоплює все зображальне мистецтво і, звичайно, ковальство як складову його частину. Ще й досі на вулицях українських міст

в архітектурі старих будинків збереглися зразки чудових металевих квітів, орнаментів, «зітканих» із силуетів водяних лілій, ірисів (півників)...

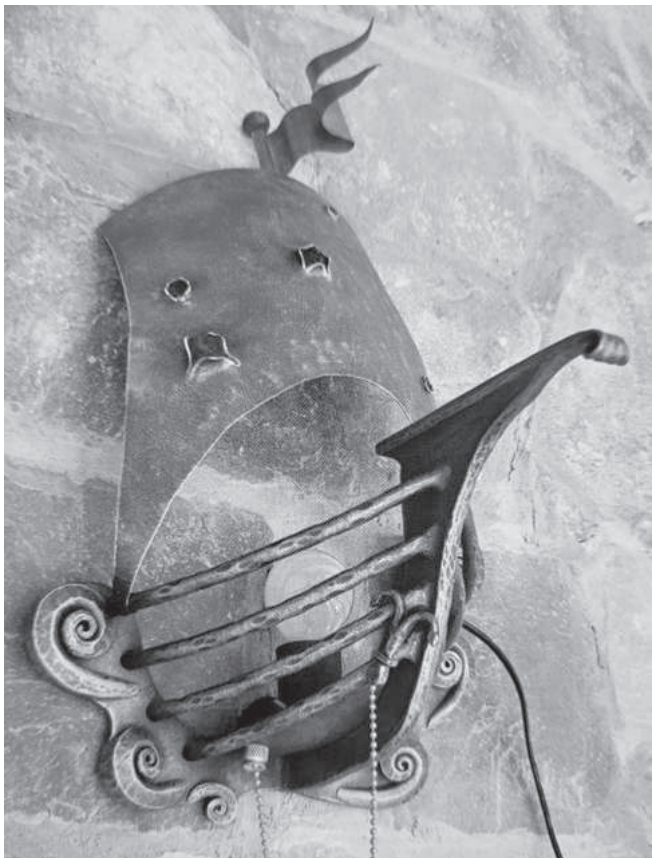
Ході золотого віку судилося зупинитися 1917 року. Зупинитися надовго. Крім храмової архітектури, жоден вид мистецтва не постраждав так по-варварськи, як ювелірна справа та декоративне ковальство. Нова радянська влада знищувала «мистецтво панівних класів». Зрозуміло, ювелірні твори й ковальські «витребеньки» були одразу зараховані до різновидів зображальності, що належали гнобителям трудового народу. Міф щодо обслуговування панівних класів було вдало розроблено та впроваджено в життя ідеологами Кремля. Насправді ж знищення ювелірних майстерень і фабрик, а також ковальських майстерень відбувалося через причину цілком прозаїчну. Переважна більшість виробництв були приватними, тобто капіталістичними осередками. Кілька непівських років офіційна влада мирилася з цим соціальним явищем, але до 1925-го більшість осередків була знищена. Ювелірне чи ковальське виробництво передусім залишалося підприємством творчої праці, працівники звикали до моделі взаємин художник – майстер, а перспективне зростання кадрів зумовлювало дружні стосунки в колективах. Корпоративність творчого процесу, де від правильності виконання операцій кожним учасником залежала кінцева мета – готовий твір, згуртовувала людей. Недарма такі виробництва називали цехами, а працівників цеховиками. Здебільшого виробництва були сімейними, і навіть наймані працівники підтримували родинний модуль поведінки. Зрозуміло, що нова влада не сприйняла, чи, точніше сказати, не могла стати на шлях таких стосунків червоного робітника з червоним директором, бо це нівелювало переможні досягнення жовтня.

І ще про мистецтво панівних класів. Це така сама вигадка, як і соціальне братерство нової влади. Безумовно, дуже дорогі ювелірні вироби прикрашали полиці дорогих модних магазинів, а ковані ґанки сягали рівня європейського мистецтва. Такі речі виготовляли для заможних людей, зразки ювелірної української творчості виборювали призові місця на найшляхетніших світових форумах. Сьогоднішня розвинена ювелірна промисловість ще й досі не досягла рівня 1913 року у вазі використаних дорогоцінних діамантів, золота та срібла. До революції ювелірні вироби виготовляли для всіх без винятку верств населення. Демократизм таких виробництв підтверджувався асортиментом малокоштовних





Ковальське підприємство «Говерла».
м. Луцьк. Початок 2000-х



Ігор Шаповал. м. Олександрія. Ковальський гурт «Сварожичі». Початок 2000-х

прикрас, розрахованих на небагаті прошарки суспільства. А маленькі персні зі справжньою бірюзою так і називали в народі – подарунком покоївок. Щоправда, такі скромні, але надзвичайно гарні, витончені прикраси здебільшого носили гімназистки старших класів, звичайно, поза гімназією, таку річ цілком реально могла купити дівчина-прибиральниця в готелі, заводський слюсар чи сільська красуня після розпродажу продуктів на Житньому, Галицькому, Сінному ринках або на Привозі.

З початком 1920-х припинилося будівництво, загас вогонь у горнах. Починалася нова, чи, краще сказати, новітня історія. Було б несправедливим твердити, що зупинилися кузні в усіх містах і селах України. Звичайно, ні. Але підков треба було в сотні разів менше, ніж на початку століття.

* * *

Ковальській справі в Україні судилося відродитися вдруге не одразу. Спочатку – як промислу, а лише згодом – як мистецтву. Перша творча кузня з'явилася у Музеї народної архітектури та побуту. Я про ці події знаю багато історичної правди, адже брав у них безпосередню участь. У липні 1971 року я був прийнятий на роботу до Музею народної архітектури та побуту у відділ «Поділля» на посаду наукового співробітника.

Це була постійна експозиція на кшталт скансенів у скандинавських країнах. У відділі «Поділля» працювати було цікаво. Вінниччина, Хмельниччина, частково Тернопільщина. Кордони Поділля сягали від межі Київської області до Молдавії. За рік я сходив ногами сотні сіл, перемалював десятки хлівів, степок, повіток, млинів, кузень, церков. Ми фотографували й замальовували, аби зберегти колір, фасади сільських подільських хат, записували фольклорні пісні, вивчали народне ткацтво та вишивку.

1972-го експедицій поменшало. Фонди й фотолабораторія переїхали з нижньої Лаври до кірхи, декому з науковців треба було приїжджати на роботу в Пирогів, бо активно йшла підготовка до відкриття експозиції. Добиратися до скансену було вкрай важко. На дорогу в один кінець витрачали дві, а то й дві з половиною години. Вибратися звідти було ще складніше, бо якщо не встигав на останній автобус з боку Корчуватого, то треба було до проспекту Науки йти пішки.

Серед уже запущених експонатів була кузня. Справжня сільська кузня, перевезена звідкись із Полісся. В кузні працював дід і молодий хлопець. Хлопця звали Олег Стасюк, а старшого коваля Жан Торгочій. Ми швидко здружилися, і весь вільний час я проводив у кузні або на подвір'ї біля неї. Олег працював з ранку до вечора. Йому подобався процес ковальства. За задумом дирекції музею ковалі мусили виробляти залізні деталі до архітектурних споруд і реманент для внутрішнього та зовнішнього оздоблення експозиції. Крім того, відвідувачі могли ознайомитися з процесом ковальства. Роботи було багато, але ніхто не заперечував, аби ковалі працювали й для себе. Старший коваль брав якісь замовлення, а Олег робив суто творчі речі. Він був фанатом ковальства. Одного разу ввечері я запізнився на автобус і мусив вертатися до музею. Виявилося, що Олег частенько залишається в кузні ночувати. Я залишився на ніч у музеї, і з того часу це робив регулярно. Ночували в просторій хаті заможного селянина з дозволу її наглядачки, яку задобрювали цукерками. У Києві ми жили недалеко один від одного. Він – біля старого ботанічного саду на Микільсько-Ботанічній, а я – на Пушкінській. Довгими вечорами розмовляли про мистецтво, часом я допомагав йому в кузні, працюючи на примітивному обладнанні кінця 19 сторіччя. Далі наші шляхи розійшлися. Я навчався в інсти-

туті, а Олег почав працювати із Сашком Міловзоровим. Вони стояли біля джерел відродження вітчизняного ковальства. Пізніше Олег перейшов до кооперативу «Ремесла», а я організував власну ювелірну майстерню. Ми часто бачились, бо він любив бувати серед ювелірів, а я – серед ковалів. Ми товаришували до самої його смерті. У моїй пам'яті він був і залишається світлою людиною. Три ковані хвіртки для моєї дачі в Опішні ми зробили разом. Дачі давно немає, а хвіртки є.

Потепління щодо національної ідеї та культури на самому початку 70-х і аж до виходу у світ книги П. Ю. Шелеста «Україно наша Радянська», де з погляду кремлівських наглядачів були поставлені не ті наголоси щодо української державності, дало перший поштовх відродженню ковальського промислу. Саме в цей час по закінченні навчання у Вищому художньому училищі ім. В. Мухіної повертається з Ленінграда до рідного Києва художник Олександр Міловзоров. Треба зазначити, що в Росії процес відродження промислів почався дещо раніше, бо такої глибокої кризи, як в Україні, там ніколи й не було.

Художник Міловзоров знайомиться з ковалем Олегом Стасюком – фанатом відродження ковальської слави. Цій творчій спілці судилося проіснувати тридцять років, до самої смерті коваля. Працюючи разом по 16 годин на добу, вони швидко досягли небаченого тоді успіху. Кований метал як елемент декору спочатку обережно, а далі все потужніше почав завойовувати архітектурний простір. Творчі роботи Міловзорова започаткували нову еру українського ковальського мистецтва. 1977 року він завершує велику за обсягом роботу в новозбудованій Республіканській дитячій бібліотеці. Виконано разом з Олегом Стасюком композиції «Птахи», «Риби», «Метелики», «Вчений кіт» примусили спочатку художню раду, а пізніше тисячі глядачів зрозуміти, що мистецтво кованого металу рівне за силою образності із живописом, скульптурою, графікою. Наступною великою роботою стало оформлення інтер'єрів Київської філармонії. Як на мене, це був кращий зразок використання художнього металу в інтер'єрі минулого століття. В академічній строгості філармонії розквітли дивовижні ковані трави та квіти, довівши логічний зв'язок сили таланту архітектора кінця XIX та художника кінця XX сторіч. На межі 1980-х кузні з'являються на підприємствах системи Художнього фонду України. Але розцінки на твори ковальського мистецтва залишаються занадто низькими. Квадратний метр готового твору з елементами підвищеної складності, закріпленими методом ковальського зварювання, тобто без застосування електричного, разом з ескізами, картонами, вартістю металу, вугілля та спожитої електричної енергії після встановлення на об'єкті розцінювався у 200 карбованців. (Приклад для порівняння. Лист акварелі розміром 30 х 40 см у закупівлі з республіканської виставки розцінювався між 200 та 300 карбованцями.) Звичайно, це надовго призупиняє можливий розвиток мистецтва кованого металу. Кволий підйом простежується лише з середини 1980-х. Ринкова економіка позитивно вплинула на відродження промислу, хоча, на жаль, Україна на той час ще не досягла рівня 1913 року, але ж водночас стала далеко попереду 1953-го. На межі 1980–1990-х у Києві нараховувалося близько 150 кузень, у яких працювали від двох до п'ятдесяти робітників. Це все приватні підприємства, і виникли вони як альтернатива державним знищеним. Вакууму в економіці та мистецтві демократичного суспільства не буває. Його можна



Художня майстерня С. Фірсова,
м. Київ. Початок 2000-х

створити лишень штучно, але, як показує досвід світу, не надовго. Межу 1980–1990-х можна було сміливо назвати часом відродження українського ковальства як ремесла.

Наступним кроком стало відродження мистецтва металу. Підприємства, де працювали художники, вигідно відрізнялися у виконанні робіт від тих, де художника ще не було і де господар використовував досвід іноземного каталогу. Національна ознака в ковальстві ставала для українських ковалів обов'язковим складником.

Кожен новий виток розвитку суспільства обов'язково супроводжується народженням нових напрямів у творчості, які своєю чергою неодмінно створюють умови для відродження вже наявних раніше видів мистецтва. З огляду на це успіх нинішнього українського кованого металу можна було б передбачити років п'ятнадцять тому. Явної помилки в такому судженні немає. І так, і не так. Розвиток радянської будівельної індустрії в сталінсько-хрущовський час не привів до розвитку прикладних видів мистецтва, за винятком лиття декору з бетону й алебастру, що складно віднести до рангу творчості. Розкіш і багате оздоблення завжди були атрибутами, супутніми символу влади. Закінчився період недобудованого соціалізму, який плавно змінився капіталізмом у вже наявній раніше подобі. З усіх обов'язкових у цьому разі складників найбільше для аналізу та порівняння був цікавий будівельний бум і, можливо, виникнення банків як найбільш потужних і надійних замовників кованого художнього металу в наступні після перебудови п'ятнадцять років.



Студія-майстерня «Птах»,
м. Дніпро. Початок 2000-х

Закони капіталізму жорстокі, прості та логічні. Характерною рисою сучасної бурхливої епохи змін стало повернення до втрачених цінностей. Як не парадоксально, але найбільше в художній творчості країни розцвіли колись знищені види та жанри зображального мистецтва. Насамперед це торкнулося ювелірної та ковальської справ. Два десятиліття в житті країни – це надто мало для того, щоб говорити про серйозні успіхи новонародженого мистецтва, водночас це цілком достатній часовий проміжок для відродження та відтворення втраченого. Бурхливе зростання в усіх регіонах України ковальського промислу визначило його логічну трансформацію в ранг мистецтва. Про український кований метал останнім часом заговорили в Америці, Польщі, Ізраїлі, Німеччині та інших розвинених у культурному аспекті країнах. Дуже б хотілося сказати, що українське ковальство до другої половини 1990-х стало рівним серед рівних у світі, але, напевно, це було б несправедливо. А може, і не варто змагатися з тими країнами, де мистецтво кованого металу завжди було в пошані, де коваль-художник у місті залишався фігурою знаковою і ніякому чиновникові не спадало на думку знищити ковальське виробництво, вбачаючи в ньому пережиток капіталістичного минулого, як це відбувалося в Україні практично у всіх областях до і після війни. Ковальство перебувало в нерівних умовах. І здебільшого втраченої професії доводилося вчитися заново. Виняткова схожість у бажанні відтворити забуте об'єднала схід і захід. Практично одночасно з проголошенням незалежності України почали створювати спочатку крихітні, маленькі, потім більш потужні ковальські центри в Києві, Донецьку, Львові, Івано-Франківську, Харкові, Вінниці, Олександрії, Сімферополі та інших містах країни. Нове котеджне будівництво стало активно використовувати кований метал у конструктивних рішеннях й оздобі. З'явився замовник – відродилося ремесло. Мистецтвознавці Донецька та Львова, Криму й Києва раділи, констатуючи на своїх теоретичних конференціях розвиток ковальства як промислу. Про ковальство як мистецтво в масштабах всієї країни говорити було зарано.

Несправедливо було б стверджувати, що ковальського мистецтва в Україні за роки радян-

ської влади не існувало. Воно було. Але кількість ковалів-художників можна перерахувати на пальцях однієї руки. Маючи Донбас з величезними запасами будь-якого металу, Західну Україну з її традиціями ковальських промислів у народному мистецтві, південь країни, де в археологічних розкопках древньої Таврії знаходять кузні скіфського періоду, ковальські зразки столичної архітектури межі XIX і XX століть, все знищити та втратити одночасно – випробування, яке не всяке суспільство могло б адекватно перенести. Україна здолала й це. Спочатку відродилося з попелу забуте ремесло, потім ремесло народило творчість. Процес цей складний і не швидкий.

Для розвитку ковальського підприємства, крім бажання та любові до мистецтва, потрібно багато іншого, часом прозового, не пов'язаного з високою модою. Приміщення, обладнання, вугілля, наявність замовлень, оподаткування, відносини з місцевою владою, офіційною й неофіційною, кредити, взяті на створення підприємства, і виховання коваля (це має бути людина, закохана в магію гарячого металу) – далеко не всі проблеми, що стоять на шляху відродження. Не всім це виявилося до снаги. А логіка проста. Немає горна й коваля – немає і твору. Це один із небагатьох видів художньої творчості, коли матеріальна база є основною умовою створення твору. І ще одна умова розвитку ковальського мистецтва в будь-якому суспільстві обов'язкова – це наявність зацікавлених ідеєю людей. Ось тут гасло «схід і захід разом» нарешті реально було виправдане. Ковальське мистецтво в часи «розвиненого соціалізму» однаково задавили на сході й на заході. А буквально з перших днів незалежності і там, і там одночасно запрацювали перші приватні ковальські підприємства, пересилили всі знущання місцевого чиновницького свавілля і досягли на початку нового тисячоліття приблизно однакових потужностей та художнього рівня. Біда загальна – відсутність професійних кадрів у потрібному обсязі.

Розвинене навчання ковальської професії є у Львівській національній академії мистецтв, Львівському фаховому коледжі декоративного і ужиткового мистецтва імені Івана Труша. В історичному просторі мистецької освіти України цим закладам належить особливе місце. За 140 років існування мистецька школа у своїй концепції залишалася незмінною. Металу тут приділяють велику увагу. Кафедри металу працюють у Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Закарпатській академії мистецтв, створеній шляхом перейменування Закарпатського художнього інституту зі зміною типу закладу освіти. Слід зазначити, що це перший художній заклад освіти на Закарпатті, заснований у березні 1946 року як Ужгородське державне художньо-промислове училище на чолі з Адальбертом Михайловичем Ерделі. Художня обробка металу для Закарпаття була і є традиційним видом народної та професійної творчості. Художнього ковальства навчають студентів і в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. Педагоги докладають усіх зусиль для виховання молодих ковалів у традиціях мистецтва краю. Викладачем на кафедрі металу є Віталій Городецький. Дотичні до професії коваля спеціальності художника-емальєра та художника-ювеліра здобувають студенти



Ковальська артіль «Лівша»,
м. Київ. Початок 2000-х





Ковальське підприємство «Артферрум». Спільна робота над проєктом «Трансформація».
С. Роготченко, О. Роготченко, К. Чернявський, В. Гуменюк, О. Гуменюк

в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» є однією з найстаріших шкіл вищої освіти України. 1998 року Київський політехнічний інститут святкував 100-річчя з дня свого заснування. У 1994 році з ініціативи декана інженерно-фізичного факультету НТУУ «КПІ ім. І. Сікорського» професора А. Сьомика на кафедрі ливарного виробництва чорних та кольорових металів було відкрито спеціалізацію «Художнє та ювелірне литво». Серед художніх професійно-технічних училищ, де навчають ковальського ремесла, слід згадати Вище художнє професійно-технічне училище № 5 у Вінниці.

Але це не просто мало, це дуже мало для розвиненої центральної європейської країни з більш ніж сорокамільйонним населенням і традиціями, яких вистачило б на десяток країн. Водночас до суто художньої освіти в прикладних професіях у всьому світі ставлення різне. У Європі коваль зобов'язаний мати освіту, але здебільшого вона технічна. Роботи з металом студентів навчають у коледжах, школах, училищах. Це міг би бути наш український шлях розвитку професії. Адже по всій країні відкрито багато престижних ліцеїв, колегіумів, шкіл закритого типу. Організувати ковальське навчання в такому закладі нескладно для його власників. Адже гроші потрібно вкласти порівняно невеликі, проте резонанс з творчого боку виховання юного покоління міг би бути дуже корисним. Безумовно, це поки фантазії, а ось те, що така практика визначає технічну довершеність і закордонний коваль технічно підготовлений набагато краще від нашого – факт. Їхня технічна база могутніша та досконаліша. Але фокус у тому й полягає, що техніки можна швидко навчитися, а нам визначено шлях творчий, багатоскладовий. Вже дуже талановитий наш народ, щоб розмінюватися на кілометри однакових завитків.

Гарна справа – відродження ковальського ремесла. Ми цілком могли б не розгубити традицій. Адже ми працьовитий і дуже сумлінний народ – багатонаціональний народ з глибокими історичними коренями. Проїдьтеся маленькими містечками – і все зрозумієте. Яка була цехова єдність і який високий був рівень художнього металу! Ось вцілілі старовинні ґрати в Горлівці, у Зінькові, у Вінниці, дуже схожі в Коломиї – дивовижна

трансформація кованого заліза невисокої матеріальної та водночас величезної духовної цінності.

Важко робити висновок про сучасний рівень художнього металу країни. Ми, безумовно, на підйомі, і ми вже проникли в європейську ковальську еліту кількома іменами чудових українських художників-ковалів. Водночас процес відродження та розвитку ковальства має шанс призупинитися. Вищих ковальських шкіл мало, а «середній ковальський клас» – регіональні кузні, які зараз активно беруть участь у мистецькому процесі, змушені долати не тільки казуїстику чиновницьких перепон, але й все більш відчутне на ринку засилля штампованого заліза, яке везуть з Тайваню, Латинської Америки, Італії, Молдови. Наявність окремо зроблених дешевих ковальських елементів сильно полегшує роботу підприємця, нівелюючи при цьому майстра. Технічний прогрес у такому разі губить мистецтво, знищуючи незміцнілого художника. Межа між кілометрами кованих решіток – реальним заробітком і творчою новизною – розмивається до невизначеності. І висновок невтішний. Дорослому ковалеві потрібно заробляти гроші для продовження роду, художня творчість відсувається на другий план, залишаючись предметом розкоші насамперед для самого творця. Є надія на творчу працю дітей ковалів, молодих амбітних ентузіастів і студентів художніх вишів та училищ.

Ковальське мистецтво – мистецтво інтернаціональне. Адже чітко окреслених національних ознак у куванні мало. Водночас дуже важливий творчий почерк, використання орнаментальних регіональних мотивів і власні ковальські прийоми майстра. Метал – матеріал неслухняний, і тому як переваги, так і недоліки однакові для всіх.

Сучасне українське ковальство має декілька шляхів розвитку. Характерним для всього національного ковальства сьогодні залишається новаторство поряд з явно авангардним стилем більшості майстрів від Донецька до Ужгорода. Як зауважує дослідниця сучасного ковальства Світлана Роготченко в захищеній дисертації «Художнє ковальство Києва та Київщини: 1970-ті – 2020-ті: соціокультурний аспект», з мистецтвознавчого погляду все легко пояснити. Більшість учасників сьогоднішнього «металевого процесу» не має спеціальної художньої освіти, а якщо вона є, то, як правило, не «металева». Це добре і погано одночасно. Професіонал після шести років академічної муштри дуже акуратно йде шляхом новаторства. Водночас художник-дизайнер, художник-графік або художник-проєктант, не обтяжений уроками професії, може створити абсолютно новий образ у чужому й незнайомому йому матеріалі. У світовій практиці таких випадків безліч. Так, наприклад, знаменитий образ машини-жука, підхоплений фірмою «Volkswagen» ще до війни й тиражований дотепер, був придуманий далеким від машинобудування французьким архітектором Ле Корбюзьє.

У сьогоднішній Україні ясно визначені роботи ковалів-виробників і ковалів-художників. Художників в Україні поки що менше. Як правило, це вчорашні студенти Львова або митці (їх зовсім мало), що здобули освіту у Європі. Неможливо однозначно визначити, чиї роботи цікавіші й кращі. Як і в будь-якій справі, тут дуже багато залежить від особистості майстра. Лакмусовим папірцем у цьому разі є не робота в цеху. Переважно це творча, практично завжди самоцінна, неутилітарна й заборонена для продажу практика. Такою роботою зазвичай буває річ, створена для художньої виставки. Художня виставка, таким чином, стає центром світобудови сучасного творчого процесу. Є ковалі, які про художні виставки взагалі не чули, але, на щастя, виставка як некомерційна субстанція сьогодні знайома великій кількості людей, що працюють коло горна. У великих ковальських центрах – Київ, Львів, Івано-Франківськ, Рівне, Луцьк, Опішня – вже з'являються виставки престижу, де немає комерції і де демонстрація ідеї та образу, майстерності та вміння визначають свідомість.

Мистецтво кованого металу стоїть дещо відокремлено від магістральних напрямів зображального мистецтва, хоча об'єднує в собі знання побудови композиції, кольору, монументальності, орнаментальності, функціоналізму. Це продиктовано специфікою. Рецесія нинішньої кризи політичної та економічної дивним чином вплинула на найдавніше мистецтво. Закрилися «гаражні» виробництва, зміцнилися творчі колективи, видозмінилися замовлення та замовники. Тепер всі хочуть творчості й, що дуже тішить, не каталожного виробу з глянцевого журналу, а самобутнього, національного. У всьому є логіка. Тоталітарне суспільство знищило художній ковальський промисел, а новий час відродив. Це також визначає потребу написання нових праць, захистів дипломів і дисертацій за темами, дуже цікавими й важливими для історії зображального мистецтва країни. Україна як високорозвинена держава в галузі зображального мистецтва перебуває на правильному шляху, а ковальство стає складовою частиною загального культурного процесу. У зв'язку з цим визна-

чилися всі складники для системного аналізу та вивчення вітчизняного ковальського мистецтва в художніх академіях і художніх закладах вищої освіти країни.

У цих закладах, зокрема, впроваджують інноваційні практики сучасної художньої ковальської освіти: відродження вітчизняної культури та духовності, патріотичне виховання (чого не було в попередні періоди), інноваційні практики експозиції учнівських робіт, застосування досвіду закордонних ковалів, оновлення технік обробки металу, застосування комп'ютерних графічних засобів при проєктуванні майбутнього виробу.

Ковальське мистецтво у вигляді окремих технік, прийомів проникає у творчість митців інших жанрів. Наприклад, до металу зверталися АРВМ (Ада Рибачук та Володимир Мельниченко) після брутального знищення чиновниками радянської влади їхньої «Стіни пам'яті» на Байковому кладовищі в Києві. У їхній новій творчості металеві вироби (переважно портрети) ставали не проміжним варіантом майбутньої композиції, а цілком завершеним твором. Таким чином, метал (арматура й дріт) поєднував графічний малюнок із металевою просторовою формою.

До історії сучасного українського ковальства увійшло багато імен знакових ковалів. Згадаємо Володимира Нежданова, Віктора Шоломія, Володимира Дьоміна, Олександра Міловзорова, Олега Стасюка, Анатолія Гайдамаку, Олега Боньковського, Богдана Попова, Володимира Долинного, Олексу Юрченка, Олександра Гуменюка, Леоніда Тоцького, Ігоря Колосюка, Іллю Поп'юка, Миколу Пономаренка, Володимира Бєлоконя, Сергія Фірсова, Богдана Новосельського, Сергія Полуботька, Володимира Пахомова, Юрія Виродова, Анатолія Шабаптуна, Юрія Сентимрея, Леоніда Лебединця, В'ячеслава Талька, Михайла Антоненка, Володимира Чечка, Олега Лесючевського, Василя Чехуна, Андрія Болюха, Віктора Камеця, Михайла Реву, Сергія Резника, Антіна Ключкіна, Юрія та Олега Гребенюків та багатьох інших відомих та маловідомих скромних трударів важкої професії. Прошу вибачення у тих, кого не назвав.

Аналіз історіографії із вивчення, аналізу й систематизації матеріалів, джерел і фактів щодо становлення й розвитку художнього ковальства України 1960-х – 2020-х дозволяє умовно виділити такі два етапи: перший — початок XX століття – 1980-ті роки; другий – 1980-ті роки – дотепер. Художнє ковальство трансформувалося з ковальства ремісничого, успадкувавши значні обсяги однакових завдань і способів їхнього виконання (виготовлення). На типологію виробів художнього ковальства значною мірою вплинула соціально-культурна ситуація в суспільстві.

Нині, завдяки великій зацікавленості світу до етнокультури, твори українських ковалів стають одним із механізмів входження українського прикладного мистецтва у світовий культурний простір.

P. S. Шановний читачу. Цей текст у своїй основі було написано до повномасштабної війни росії з Україною. Змінилося багато чого. Змінилося й вітчизняне ковальство. З перших днів війни запрацювали всі кузні, виготовляючи так звані «їжаки» – зварені з металу конструкції, що зупиняли ворожу техніку. Українські ковалі їх виготовили тисячі, допомагаючи Збройним Силам у кривавій війні. Наступними стали скоби для укріплення дерев'яних балок над бліндажами. Тут рахунок пішов на сотні тисяч. Далі були пічки для обігріву воїнів і переносні бані на дровах. У кузнях часів війни створювалося нове мистецтво. Ковалі виковували муляжі гармат, що розміщували в полях. Під Миколаєвом на такий муляж почав полювати ворожий літак, який збили славні воїни ЗСУ.

У боях за Батьківщину в місті Шахтарськ Донецької області 31 липня 2014 року трагічно загинув полтавський коваль Петро Федоряка. Вічна слава Герою.

У липні 2015 року в селі Піски під час виконання бойового завдання загинув коваль Григорій Матяш. На його честь у кузні етнокомплексу «Українське село» під Києвом, де майстер опановував основи ремесла та творчості, встановлено пам'ятну меморіальну дошку. Друзі започаткували ковальський фестиваль його імені.

У 80 окремій десантно-штурмовій Галицькій бригаді Десантно-штурмових військ ЗСУ служить архітектор, коваль Василь Русак. Воїн родом з Коломиї. Він нагороджений медаллю «За військову службу Україні». На фронті нині й коваль Євген Солодяк з міста Гнівань. Боронять Україну два ковалі з одеського підприємства «Артферрум» Юрій Онищук та Дмитро Семенов. Активно працюють для потреб наших військових ковалі Юрій та Антон Виродови, Олександр Шкурапет та десятки інших майстрів гарячого металу.

Через зрозумілі причини не називаємо багатьох майстрів, які зі зброєю в руках захищають рідну землю. Прийде час – і напишемо про всіх, дослідимо їхню творчість, розкажемо про кожну кузню, де кувалася Велика Перемога України.

ДОКТРИНАЛЬНІ ЛЕЩАТА МИСТЕЦЬКОЇ ФОРМИ: ВІД ТОТАЛІТАРНОГО ДО ІНДИФЕРЕНТНОГО



А. Горська. Василь Симоненко. Папір, лінорит. 1963

Соціокультурне життя творчих спілок, художнього, літературного, музичного фондів доби 1920–1980-х досліджено недостатньо. Від початку XX століття вкрай мало мистецтвознавців досліджували мистецтво соцреалістичного періоду під новим кутом зору. Велика кількість текстів, написаних у період 1930–1980, була заангажована і виконана в розрізі того замовлення, яке керівна комуністична ідеологія ставила до художнього критика. Цим проблемам були присвячені монографії львівського дослідника О. Голубця, який вивчав історію тоталітарної доби переважно Західної України, та О. Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм». Практично життя митців, письменників, композиторів, акторів з такого погляду в українській культурології та мистецтвознавстві не досліджувалося. І якщо проблеми спротиву – нонконформізму викликають сьогодні жваву зацікавленість, то пояснення аполітичного життя та конформістичних настроїв переважної частини мистецького суспільства СРСР і його складника УРСР залишається без відповіді[1]. У такий спосіб виникає бачення двох полюсів – згоди і незгоди в мистецькому і навколомистецькому житті післявоєнної України від закінчення війни до 1960-х, які увійшли в історію як «хрущовська відлига». Слід пам'ятати, що культура України розвивалася зовсім за іншими правилами та за іншим сценарієм, ніж мистецьке середовище Росії, Білорусії, Вірменії, Грузії, Молдавії, республік Балтії та республік Сходу радянської імперії – Казахстану, Узбекистану, Киргизії.

Підбір керівних кадрів, починаючи від голів творчих секцій до відповідальних секретарів, заступників голови та самого голови відбувався з обов'язковим затвердженням відділу культури ЦК КПРС. Загальне соціокультурне тло тодішньої республіки було не однорідним. Україна більше від інших територій СРСР постраждала у війні. Кинуте напризволяще радянською армією після відступу військ у серпні 1941 року сорокамільйонне населення республіки залишилося сам на сам із глобальними проблемами виживання під час окупації[2].

Риторика радянського керівництва стосовно окупованих територій і тих людей, які були примусово забрані на роботи до Німеччини, залишалася однозначно негативною. Ідеологічна доктрина Кремля перекладала всю провину за бездіяльність влади на українських мешканців. Так юнаків, які були підлітками не призовного

[1] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.

[2] Інтерв'ю з художником О. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 17 лют. С. 4.

віку в окупованих зонах, після визволення територій Червоною армією в 1943 році мобілізовували до лав радянського війська й одразу направляли туди, де проходили найлютіші бої і де кількість загиблих радянських воїнів становила тисячі осіб. Прикладом цілком безглуздих військових операцій можуть слугувати Корсунь-Шевченківський котел, Лютізький та Букринський плацдарми, куди спеціально за наказом вищого московського командування направляли українських вояків. Стосовно осіб, які повернулися з німецького полону, політика велася іще жорстокіша. Переважна більшість «остарбайтерів» були звинувачені в зрадництві й направлені або на відбудову Донбасу, де працювали в нелюдських умовах, або в концентраційні табори СРСР, де відбули від 5 до 10 років ув'язнення[1].

Переважна більшість величних новобудов держави також не обійшлася без українців. Неможливість вертатися у великі міста (закон так званого «сотого» кілометра), а також відсутність паспортів у селах до 1961 року спонукали молодь і тих, хто відсидів строки покарання, їхати на будівництво Волго-Донського каналу, каналів у степовому Криму, на відбудову зруйнованої промисловості Дніпродзержинська та шахт Донбасу. Ті, кому щастило повернутися в столицю, вели себе тихо.

Репресивна політика влади щодо діячів української культури продовжувалась і після війни. Старше покоління митців, якщо пощастило залишитися на волі, доживало свого віку цілком деморалізоване, а молоде покоління ставало на шлях конформізму. Так на вимогу дня, на замовлення влади народжувалися «нові» герої, «нові» образи в зображальному мистецтві, літературі, кінематографі. Було б неправильно вважати, що боротьба з культурою України почалася після війни. Процес духовної мутації разюче поглибився ще після Голодомору 1932–1933 років. Безумовно, це один із найбільших злочинів проти українського народу та його культури. Адже, крім мільйонів життів, було зруйновано й мистецький творчий процес.

Водночас формувався новий клас «митців-керманичів» оновленого мистецтва. Формула про «українське радянське мистецтво як передовий рубіж ідеології» була прийнята без суперечок. У перші повоєнні роки тоталітарна система унеможливила і вихолостила навіть натяк на опозиційність лінії в мистецтві, на взірець тієї, що була у 1920-х – на початку 1930-х[2].



Л. Левицький. Напередодні акції. Із серії «Гетто». Папір, лінорит. 1962–1964

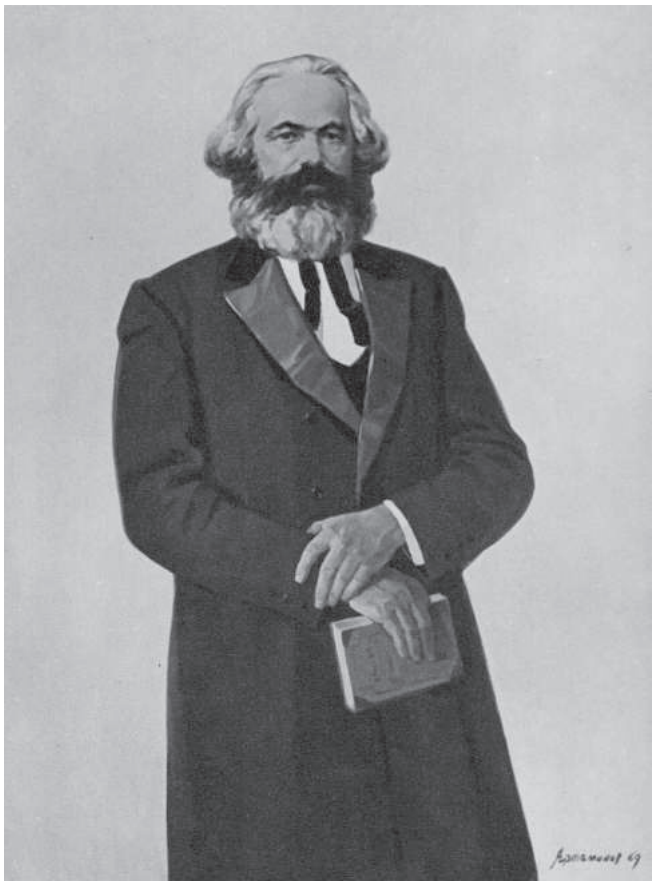
[1] Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ* : *Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–194.

[2] Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст. (іст.-культур. аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.01. Київ, 2006. 16 с.



В. Одайник. Малюнок. 1946

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ТЛА ПОВОЄННОЇ УКРАЇНИ



О. Артамонов. Портрет Карла Маркса.
Початок 1980-х

Зрозуміти трагедію культури, літератури, зображального мистецтва, архітектури, кінематографа можна лише досконало вивчивши історію країни Рад та її документи – праці «вождів», постанови тих самих пленумів, з'їздів, конференцій. В. Ленін за радянських часів прожив лише сім років, три з яких був безнадійно хворий, але цього часу йому вистачило, щоб сформулювати ідею дискримінації всіх форм мистецтва, крім нового соціалістичного. А вже нове мусило бути таким, яке б влаштовувало кремлівську верхівку[1].

Виховання нових поколінь у дусі пролетарського соціалізму стало першочерговим завданням більшовицької партії, без чого Сталін не уявляв перемоги соціалізму. Задля неї й треба було запровадити в мистецтві новий стиль, що відповідав би новій епосі. І пропонували це втілити «новими методами». Створення «нового художнього стилю епохи» – це не лише запровадження соціалістичного реалізму в культуру імперії, складником якої була, зрозуміло, й Україна[2]. На всіх етапах жорстокої непримиренної боротьби з «класовим ворогом» стояв ЦК, чиновники якого миттєво реагували на щонайменші прояви непокори й інакодумства серед творчої інтелігенції. Одразу після громадянської війни (грудень 1920 р.) з'явився лист ЦК про Пролеткульти, на початку індустріалізації – резолюція ЦК «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925), на початку розвитку другої фази радянської держави – резолюція ЦК «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932). Останній документ поклав край будь-якій опозиції й узаконив думку партійного керівництва про розподіл художнього світу на «своїх» і «чужих». Того самого року почалися репресії в середовищі діячів культури. Під керівництвом комуністичної партії на початок 1930-х було покінчено з угрупованнями і течіями в літературі та мистецтві, ворожими до устрою, що в свою чергу відкрило шлях для так званого «нового» соціалістичного мистецтва. Відтоді й до початку 1990-х років культура радянської імперії вже ніколи не позбавлялася партійної опіки[3].

Партійні документи стверджують, що в 1932–1933 роках у Радянському Союзі було завершено боротьбу з експлуататорськими класами і їхніми прибічниками (прибічниками, крім куркулів і шпигунів, звичайно ж, вважали творчу інтелігенцію, передусім літературну та мистецьку). А тому твердження, що в країні залишилося два передових класи – робітничий і селянський, а також їхній слуга – трудова інтелігенція, зумовило напрямок розвитку мистецтва на наступні шістдесят років.

Прикладом таких тенденцій можуть бути твори І. Шульги, наприклад, його картина «Пісня запорожців». По-рабському позичаючи в Рєпіна типаж його «Запорожців», Шульга створив картину, в якій, проте, немає і згадки про ідею безсмертного твору. Якщо в основі картини Рєпіна лежить ідея любові до свободи українського народу, ідея високого войовничого духу, якщо запорожці, за словами Рєпіна, захоплювали його як сила, яка «захищала Європу від "східних хижаків"», то картина Шуль-

[1] Сталин И. Вопросы ленинизма. Москва : Госполитиздат, 1933. 612 с.

[2] Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест. *Вісн. Кн. палати*. 2013. № 5. С. 17.

[3] Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта : один из путей к соцреализму. *Соцреалистический канон* : сб. науч. ст. / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 183.

ги перейнята почуттям якогось хворобливого смутку, ніби розрахована на те, щоб викликати в глядача тугу за минулим.

Боротьба на сторінках газет і журналів у післявоєнний час була бурхлива й велася активно. Крім рядових митців і мистецтвознавців, до газетного слова зверталися перші особи творчих спілок. Керманич мав своїм прикладом доводити переваги нового устрою і, безумовно, стояти на сторожі мистецьких уподобань номенклатурної верхівки. Василь Касіян – один з очільників Спілки художників України, крім викладацької та творчої роботи, активно вів роботу пропагандистську. Підтвердженням тому є публікація "Настольна книга радянського митця" в провідному журналі "Мистецтво"[1]. Для рядових членів Спілки і для студентської молоді такий розлогий текст мистецького керманича ставав не лише мистецтвознавчою статтею, а цілком конкретним дороговказом.

Післявоєнна політична боротьба в мистецьких колах набувала все більшого розмаху не лише за вказівкою партійних чи спілчанських високопосадовців. Доволі часто в такий спосіб зводили особисті рахунки. Так у лютому 1949-го року в газеті «Радянське мистецтво» з'явився анонімний матеріал. Невідомий автор, посилаючись на партійні документи, продовжував вести боротьбу з уже засудженими і страченими бойчукістами та мистецтвознавцем Іваном Вроною.

«Цілком втративши совість і сором, І. Врона насмілюється зараховувати до заходів, здійснених за геніальним ленінським планом монументальної пропаганди, бойчуківські розписи Луцьких казарм у Києві, формалістичну мазанину безрідного космополіта і раба занепадницького буржуазного мистецтва Василя Єрмілова в Центральному червоноармійському клубі у Харкові, жалюгідні формалістичні творіння Бернарда Кратка, його тимчасові "Пам'ятники" Т. Г. Шевченкові в Києві та Харкові, що їх народ оцінив, як знущання над світлою пам'яттю великого українського народного поета...»[2].

Насправді такий «мистецтвознавчий» аналіз мав на меті декілька складників. Підтримуючи російське реалістичне мистецтво, невідомий автор пояснює тим, хто теоретично може спробувати відійти від соцреалістичних канонів, що може чекати такого мистця. Тому згадка про фізичне знищення незгодних має не лише виховну функцію. Це пряме залякування та пересторога для митців. Щодо мистецтвознавців автор тексту також має своє бачення. І розуміючи, що в 1949 році жоден критичний чи навіть з натяком на критику наявної мистецької доктрини матеріал надрукованим бути не може, невідомий автор попереджає, що ні на обговоренні виставок, ні в колі студентів чи однокурсників нічого зайвого, забороненого говорити не слід. Зрозуміло, що для багатьох студентів мистецьких закладів та молодих митців, які пережили голод, Голодомор, війну, боротьбу з українським буржуазним націоналізмом, «безрідним космополітизмом», здавалося безглуздим боротися з міцною, потужною системою. Переважна більшість людей того часу була залякана фізичним знищенням та можливістю опинитися у в'язниці за розказаний анекдот чи цитування сороміцької народної пісенної творчості про очільників дер-



В. Монастирський.
В рідні краї. Полотно, олія. 1984

[1] Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво*. 1948. № 39 (29 верес.). С. 4–17.

[2] На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво*. 1949. 23 лют. С. 3.



П. Міщенко. Агітбригада на селі.
Полотно, олія.



П. Міщенко.
Молоде поповнення. 1952

жави. Відомий київський графік Володимир Куткін розповів анекдот про вождя світового пролетаріату Йосипа Сталіна в колі студентів КХІ. Наступного дня його забрали на допит з художньої майстерні інституту. В. Куткін пробув у таборах понад п'ять років і повернувся фізично хворою людиною[1].

Одразу після поновлення художнього життя в Україні по завершенні Другої світової війни починається два фронтальних ідеологічних наступи. Перший – це боротьба з націоналізмом, другий – з «безрідним космополітизмом». Цитата зі статті О. Маркевича підтверджує сказане: «Більшовицька партія, товариш Сталін виховують наших художників у дусі радянського патріотизму, в дусі відданості нашій великій Батьківщині, в дусі любові й пошани до нашої вітчизняної культури. Яскраві і переконливі наслідки цього ми бачимо в кращих творах українських радянських художників. У доповіді на XVI з'їзді КП(б) України товариш М. С. Хрущов говорив: "На піднесенні перебуває українське образотворче мистецтво. До тридцятиліття радянської влади художники України дали ряд високоідейних творів живопису, графіки". Тільки за останні два роки п'ять молодих художників – вихованців радянської мистецької школи на Україні, удостоєні високого звання лауреатів Сталінської премії за твори, в яких глибоко патріотичні радянські ідеї втілені в досконалі реалістичні мистецькі форми. В нашій радянській пресі в останній час відкрита і демаскована антипатріотична підривна діяльність груп безрідних космополітів в галузі театральної і літературної критики. "Він – Сєров, – писав Л. Рабінович, – разом з домінуючою в його портретах буржуазією, прийшов до межі декадансу, що уразив російське мистецтво на початку XX століття". Так, у статті "Образ чи ілюстрація" Л. Рабінович "розносить" художнє оформлення вистави Київського драматичного театру ім. І. Франка "Приїздіть у Дзвонкове". Його дратує "нав'язлива рамка вистави – величезні пучки тонкого волосся, переплетені шматками якоїсь тканини з вишивкою, що претендує на народність". Його дратує "з'явлення великої групи колгоспниць у 4-му акті, що нагадує хор пейзан у поганій опері". Буржуазним космополітизмом, облудним опошленням імен художників, дорогих серцю кожного радянського патріота, позначена і псевдотеоретична діяльність такого, з дозволу сказати, критика як Л. Каплан. У статті під багатообіцяючим заголовком "Мистецтво великих ідей" Л. Каплан говорить про "підвищений інтерес до техніки взагалі, характерний для періоду занепаду мистецтва" і на підкріплення цього положення "критик" тут же посилається на творчість… Рєпіна і Пушкіна. Тільки людина, яка не любить, не знає і не хоче знати досягнень радянського мистецтва, його пріоритету перед мистецтвом будь-якої буржуазної країни, тільки безрідний космополіт може твердити про те, що в галузі образотворчого мистецтва ми ще не завоювали першості в світовому мистецтві і що наша зображальна культура навіть не має ще цілком виражених радянських, соціалістичних рис. Саме таким "ревнителем" радян-

[1] Інтерв'ю з графіком В. Куткіним / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 12 верес. С. 3.

ського мистецтва і є Л. Каплан. Він використовує радянську пресу для того, щоб ревізувати відомі постанови ЦК ВКП (б) про літературу і мистецтво, зокрема, положення, висловлені в блискучих виступах товариша Жданова про те, що радянська культура в цілому є найпередовішою культурою в світі. Коли вірити Л. Каплану, то виходить, що наше зображальне мистецтво не тільки не стоїть вище від мистецтва сучасної імперіалістичної Європи і Америки, а навіть ще не є цілком радянське. Це є не що інше, як брутальний наклеп антипатріота на велику армію радянських художників, що створюють глибоко патріотичні, партійні за своїм змістом і досконалі своєю реалістичною майстерністю твори живопису, графіки і скульптури, які радують серце кожного радянського патріота»[1].

Л. Каплан та Л. Рабінович були українськими митцями єврейського походження. Насправді жодної серйозної загрози творчість цих людей для держави не становила. Але невиконання вказівок партійної верхівки для друкованих видань могли мати неприємні наслідки. Тому в професійній та масовій пресі регулярно з'являлися критичні матеріали, схожі на вищенаведений.

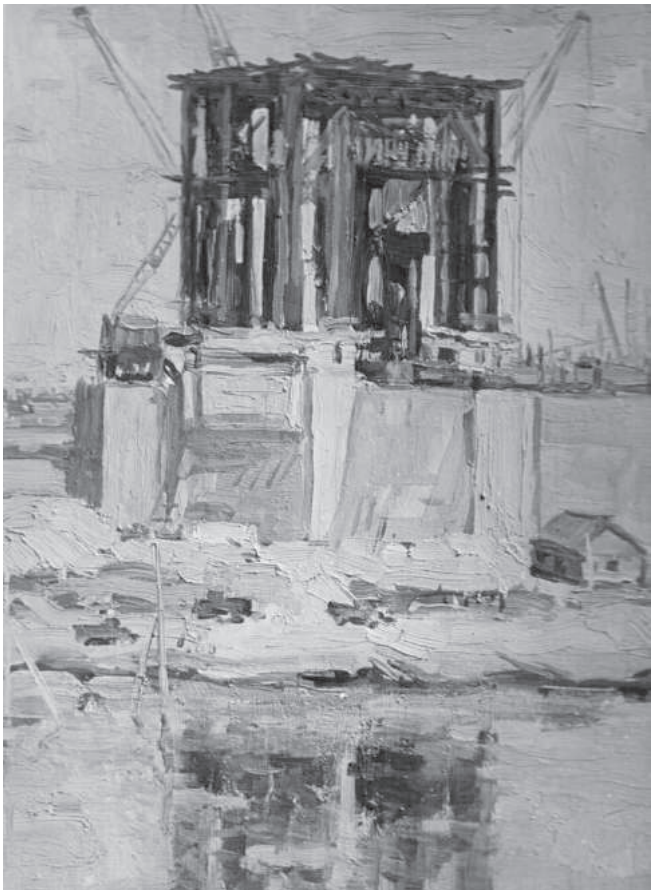
Війна на тривалий час відкинула плани створення Художнього фонду в Україні. Лише 1948 року був народжений його прототип – товариство «Художник». Це був перший камінь у підвалинах розбудови майбутнього гіганта художньої індустрії в зображальному мистецтві. Художній фонд перетворився на державу в державі. Тисячі творчих людей по всій Україні мали стабільну роботу. Насправді працівники відділів Художнього фонду УРСР працювали в багатьох напрямках і займалися теоретичною та практичною роботою – від підтримки, вивчення та пропагування художніх промислів (нині практично зниклих) до виробництва в цехах комбінатів творів професійного зображального мистецтва.

За короткий період від 1948 до 1980-х на розрахункових рахунках Художнього фонду УРСР було до 50 млн крб. Тисячі робітників у кожній області УРСР працювали на підприємствах системи Художнього фонду, заробляючи на життя. Щодо працівників ідеологічного фронту, то ця тема в історії українського зображального мистецтва досі не досліджена, як не досліджений і феномен худфондівської магії.



В. Пєтухов. Друзі-ветерани. 1970–1971

У мистецтвознавчих критичних роботах 1960–1980-х років нерідко з'являвся вислів – «міцний фондівець». У ті часи він сприймався без тіні образи.



Н. Сиротенко. Будівництво Каховської ГЕС

[1] Маркевич О. Безрідні космополіти в образотворчій критиці. *Київ. правда.* 1949. 2 берез. С. 2.



П. Бедзір. Абстрактна композиція.
Папір, мішана техніка. 1960-ті

А разом з тим у тенетах достатку існувало дві системи «правди». Одна – спілчанська і фондівська, сита, з пристойними заробітками, вигаданими героями в численних творах, й інша – та, що для себе. Монопольна система отримання заробітку змушувала митця йти перевіреним шляхом, адже прожити за чисту творчість було практично нереально. Тож потужне гальмування творчих сил далося взнаки, феномен утримання в покорі величезної армії художників, письменників, мистецтвознавців, журналістів, діячів кіно і театру досі залишається недослідженою сторінкою вітчизняної зображальності[1]. І все ж серед творчої студентської молоді, серед свідомих представників творчих кіл з 1950-х років розпочав зароджуватися супротив наявній мистецькій владі і пропонованим шляхам розвитку соцреалістичного ґатунку.

[1] Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу.* Київ. 1998. 320 с.

МИСТЕЦЬКИЙ ЛІДЕР ЯК ПІДТВЕРДЖЕННЯ «ПРАВИЛЬНОСТІ» ОБРАНОГО СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО ШЛЯХУ В СХІДНИХ РЕГІОНАХ ТА У ПРИЄДНАНИХ ЗЕМЛЯХ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

В українському мистецтвознавстві спеціально дослідженням коренів соцреалізму в Україні до перебудови практично ніхто не займався. Це не означало, що не було фахівців, які не знали та не розуміли злочинності впровадженого стилю. Однак жодне видавництво УРСР не надрукувало б щось подібне.

Розглядаючи мистецький простір східного регіону республіки (йдеться про харківське, донецьке, дніпропетровське мистецьке середовище), слід зауважити, що динаміка розвитку мистецьких процесів відбувалася за принципово іншим сценарієм, ніж в центральних та західних областях. Від перемоги радянської влади в громадянській війні і до початку Другої світової пройшло лише двадцять років. У художньому житті це одне творче покоління. Насправді ж подій, що трапилися в культурному житті країни, було напрочуд багато. Серед східного регіону держави найбільш потужним у мистецькому сенсі був і досі залишається Харків. Навіть до переведення столиці України з Києва до Харкова на початку тридцятих років це місто уособлювало культурну столицю сходу. Кількість театрів, літературних та художніх угруповань у майбутній другій столиці перевищувала аналогічні об'єднання в інших регіонах республіки.

Наявність великої кількості художників та літераторів у Харкові пояснюється культурною спрямованістю міста. Вже в 1912 році відома Рисувальна школа харківської художниці-меценатки Марії Іванової-Раєвської трансформується в Харківську живописну школу. У перші пореволюційні роки початкове художнє училище стає технікумом, а з 1927-го заклад перетворюється на інститут. У 1930-му в Харкові розпочинає роботу поліграфічний інститут, професура якого тісно співпрацює з аналогічними факультетами Одеського, Київського та, звичайно, Харківського художніх закладів вищої освіти, де є аналогічні кафедри.

Пролеткульти, які організувалися наприкінці 1917 року, мали багатьох представників у Харкові, Катеринославі, Миколаєві, Полтаві, Кременчуці – регіонах, які умовно можна охарактеризувати як «східні». Друковані видання – мистецькі журнали і збірки мистецтвознавчих досліджень – виходили друком у Катеринославі («Пролетарська творчість») та в Харкові («Зорі майбутнього»).

На культурне життя сходу впливала діяльність прогресивного російського мистецького соціуму. Насамперед це пов'язано з АХРР – Асоціацією художників російської революції (пізніше революційної Росії). АХРР мала тісні зв'язки з керівництвом держави в Москві. На організацію виділялися гроші, що давало можливість посилити вплив і на інші регіони імперії, включно з Україною. Протягом 1925 року зафіксовано щонайменше п'ять агітаційних мітингів, організованих у Полтаві та Харкові. Також у цих містах проходили художні виставки, завжди підсилені конференціями, на яких виступали відомі художники та партійні діячі.

Влітку 1926 року в Харкові та Києві одночасно виникає нове мистецьке угруповання – АХЧУ. Головою організації обирають Федора Кричевського – відомого українського художника. Центральна президія АХЧУ виникає саме в Харкові. Асоціація художників Червоної України потужно розвиває мистецький схід республіки, включно з невеликими за чисельністю містами – Ізюм, Охтирка, Миргород, Опішня, Диканька, Богодухів. У доволі мистецькій Полтаві, де працюють гуртки етнографів, є два театри та художній музей, у 1927-му та 1928-му АХЧУ влаштовує дві великі за кількістю учасників виставки. Двома роками пізніше, 1930-го, було організовано наступну потужну акцію «Культпохід на Донбас». Перед відвідуванням Донбасу виставку експонували в Сумах, Охтирці та Ізюмі. Слід зауважити, що всі акції доповнювали лекціями з історії мистецтв та краю з бурхливими обговореннями. Місцева преса радо відгукувалася на події, які в невеликих містах були важливими і, зрозуміло, потрібними. АХЧУ, залучивши до своїх рядів митців старшого покоління І. Їжакевича, Г. Світлицького, Ф. Кричевського, М. Жука, М. Коровчинського, а також молодих і уже відомих К. Трохименка, І. Хворостецького, пропонувала власне бачення розвитку вітчизняної культури, яке не завжди збігалося з баченням решти культурного поля сходу держави. Очільник АХЧУ Ф. Кричевський жорстко регламентував завдання організації. Статут Асоціації художників Червоної України пропонував об'єднання митців лише в разі їхньої активної участі в соціалістичній розбудові радянської України й обов'язкової співпраці з революційними робітничо-селянськими масами. Головним і незаперечним завданням організації була пропаганда ідей робітників та селян виключно в зрозумілих для останніх реалістичних образах, які б відповідали величі Жовтневої доби. Статут був підписаний провідними на той час митцями В. Аверіним, П. Мартинюком, З. Докторовим, О. Кузьминовим, О. Кокелем,

І. Шульгою, Я. Глускіним, О. Маренковим, І. Бурячком. Сьогодні цей факт, безумовно, можна трактувати як свідчення грубого тиску на інших, не реалістично налаштованих у своїй творчості митців. Кількість мистецьких об'єднань у довоєнній Україні взагалі і в східній її частині зокрема була великою. Слід згадати про АРМУ, ОСМУ, ОМУМ та багато інших менш потужних організацій, які вже на початку 1930-х років перетворюються на запеклих ворогів, а прилюдні диспути закінчуються агентурними донесеннями до слідчих органів. Сьогодні, після відкриття справ митців, що зберігалися в Комітеті державної безпеки України і передані до ЦДАМЛМУ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України) та до інших архівів держави, стає очевидним, що фізичне знищення школи Михайла Бойчука передусім стало можливим саме завдяки міжпартійній мистецькій боротьбі та донесенням на членів кола художника представників інших мистецьких угруповань.

Головна боротьба в мистецьких колах повоєнного сходу України розгорнулася між АХЧУ й АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України). АРМУ офіційно розпочала своє існування ще 1925 року. Перші збори та статут було підписано І. Вроною, В. Татліним, Є. Сагайдачним, Б. Кратком, А. Тараном, М. Бойчуком, В. Седляром, В. Меллером, П. Горбенком. Документ містить усі необхідні атрибути часу, а саме: бажання бути вірними революції, марксистській ідеології, матеріалістичному світогляду та дійсності радянського життя. Але, на відміну від АХЧУ, Асоціація революційного мистецтва України не заперечувала інше, крім зрозумілого робітникам і селянам, мистецтво. Бажання звертати увагу на форму в професійній якості, яка мусила обумовлювати художній твір, закінчиться розгромними статтями в пресі, де бойчукістів звинуватять у тому, що вони підпали під вплив Джотто та знехтували соціалістичним реалізмом. Нелюдські тортури із застосуванням середньовічних знущань у тюремних катівнях витримає лише Софія Налепінська-Бойчук. Влада змусить усіх інших в'язнів-митців зізнатися в провинах перед радянською Україною та її народом, які вони ніколи не робили. Крім незначної кількості митців, які добровільно стануть слугувати системі та перетворяться на донощиків, колишні представники АХЧУ будуть розстріляні протягом 1937–1938 років. У реальності творчі проблеми в кривавій сутичці двох мистецьких таборів залишалися вторинними. АРМУ, як і АХЧУ, декларувала «правильні» гасла, але те, що АРМУ з перших днів існування виступила з чіткою програмою протистояння російському впливу АХРР (Асоціація художників радянської Росії) на українських митців, і те, що очільники АРМУ написали листа наркому освіти Української соціалістичної республіки О. Шумському, в якому пояснювали шкідливість впливу російських митців на українські мистецькі процеси, призвело до гоніння саме національно налаштованих художників. Меморандум на ім'я О. Шумського був підписаний сорока чотирма провідними митцями, зокрема Л. Курбасом, М. Біляшівським, Ф. Ернстом, І. Вроною, В. Васильком, М. Семенком, С. Бондарчуком, О. Довженком, В. Пальмовим, А. Середою, М. Бойчуком, Б. Кратком, М. Жуком, В. Татліним, М. Бурачеком та ін. Усі з вищезгаданих осіб потрапили в немилість до владних структур. Влада не пробачила мистецькому критику І. Вроні критичний матеріал «Українське малярство на реконструктивному зламі», що вийшов друком у журналі «Критика» за 1931 рік. Йшлося про незадовільний стан вітчизняної зображальності та відхід від національних традицій, але найбільше обурила керманичів республіки незгода українських митців з експансією ідей АХРР і непатріотична політика АХЧУ в співпраці з російськими митцями. До появи єдиної спілки художників в Україні АРМУ претендувала на мистецького лідера держави, але з цим не погоджувалися представники АХЧУ. Художники АРМУ організували в Харкові республіканську виставку і встигли зробити монументальне оформлення Інституту кооперації в Києві та Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі.

АРМУ як творча організація сприяла розквіту культурного життя Слобідської України. Головою Центрального бюро організації став мистецький критик І. Врона. Його бачення можливого об'єднання митців різних спрямувань – від академічного напрямку до конструктивістсько-безпредметного – напередодні знищення всіх мистецьких угруповань України були нереальними. Мистецьких лідерів радянська влада обирала за іншими критеріями. Нестабільна мистецька політика держави примушувала митців шукати порятунок в організації спільних товариств. Передовсім це пов'язано не з мистецькими, а з суто політичними уподобаннями. Політика усе міцніше очолювала мистецьке середовище. Намагання митця сподобатися і в такий спосіб довести лояльність у відносинах з державою ставали першочерговими. 1927 року з'являється ОСМУ – Об'єднання

сучасних митців України, яке 1930-го самоліквідується, трансформувавшись у «Жовтень», що проіснує лише вісім з половиною місяців до весни 1931 року. З 1931-го «Жовтень» вкупі з АРМУ створять ВУАПХ – Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників. Але й ці об'єднання будуть знищені як творчі угруповання навесні наступного року. До історії мистецтва України ввійде й УМО – Українське мистецьке об'єднання, яке зробить єдину за час існування мистецьку виставку в Ромнах Полтавської області.

Початок 1930-х років продемонстрував нестабільність мистецького життя країни взагалі та східного регіону на чолі з другою столицею Харковом зокрема. У мистецьких колах лідери навіть спробували з'ясувати стосунки шляхом публічних диспутів та публікацій у газетах та журналах, але чітко сформулювати принципові розходження жодна зі сторін не спромоглася. Насправді розбіжностей було дві. Перша – це приналежність до національної ідентичності, друга – підтримка чи заперечення академічного мистецтва, яке вже через кілька років після знищення усіх мистецьких угруповань і появи єдиної мистецької організації в СРСР та її найбільшої республіки УРСР буде обов'язковим для всіх працівників культурного поля.

Восени 1930-го в Харкові пройшла конференція з проблем революційної літератури. При ній вперше була зареєстрована секція мистецької критики. Так було засновано Міжнародне бюро революційних художників (МБРХ). Очолив МБРХ комуністично налаштований угорський художник-емігрант Бела Уітц. Останньою перед появою Спілки художників України стала Всеукраїнська федерація художніх об'єднань (ВУФХО), організована після зборів художників Харкова та Києва. В роботі зборів брали активну участь представники Наркомпросу та профспілок. Присутні делегати, зареєстровані від великої кількості мистецьких угруповань держави, принципової ролі в культурній політиці України вже не мали. Зображальне мистецтво, література, театр та архітектура республіки ставали керованими представниками влади та уряду.

З проголошенням соціалістичного реалізму головним творчим методом держави в 1934 році та з появою Спілки радянських художників України в 1938-му припинився будь-який супротив офіційній мистецькій доктрині. Страх, що панував у мистецьких колах держави, підсилювався репресіями щодо творчих працівників. Перші прояви незгоди з панівною мораллю держави в мистецтві почнуться лише в кінці 1950-х. Правильність обраного в мистецтві шляху буде залежати виключно від повної підтримки митцем ідеологічних засад держави.

З огляду на те, що галицьке мистецьке середовище повоєнного періоду мало ряд відмінностей у запровадженні нового стилю-методу порівняно з відповідними процесами Центральної та Східної України, завданням дослідження стає оприлюднення нових фактів і пропозицій нових версій щодо подій сімдесятилітньої давнини.

Однобоке тенденційне висвітлення подій було на час 1940–1980-х явищем закономірним і непереборним. Зацікавленість феноменом мистецтва соцреалізму на новоприєднаних землях радянської України, як не парадоксально, прийшла з-за кордону. Крім чималої кількості поодиноких наукових матеріалів щодо радянського мистецтва, тему соцреалізму та тоталітаризму всебічно аналізують фундаментальні статті наукового збірника «Соцреалистический канон», який готувався протягом п'яти років. У цей період видатні вчені Німеччини, США, Швейцарії, Франції, Росії, серед яких – С. Бойм, Л. Геллер, І. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, В. Паперний, О. Ронен та ін., неодноразово збиралися на міжнародні наукові конференції в Університеті та Центрі міждисциплінарних досліджень Білефельда (Німеччина). Видана добірка містить сімдесят статей. У цьому виданні вперше здійснена спроба глобального системного описання соцреалістичного канону. Автори ідеї, організовуючи дослідження та формуючи книгу, свідомо виходили з установки на поєднання історико-зображувальних та інтерпретаційних методів, що дозволило показати досліджувану проблему з різних поглядів. Найбільш розгорнуто свої погляди на соцреалізм виклав головний ідеолог книжки – Х. Гюнтер[1]. Він визначив основні архетипи радянської культури, формальні особливості тоталітарного мистецтва й життєві фази соцреалістичного канону.

Досягненням у вивченні та дослідженні соцреалізму України, включно з галицькою, є низка публікацій мистецтвознавців та творців цього напрямку в українському мистецтві, що відповіли на анкету, запропоновану журналом «Образотворче мистецтво» (№ 3–4, 2005). Круглий

[1] Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7–15.

стіл за назвою «Соціалістичний реалізм: інфляція ідеї чи золотий запас?» був розпочатий на сторінках часопису з наміром вислухати всі версії та бачення цієї проблеми. Особливо активно та плідно зазвучали матеріали, подані до редакції провідними українськими мистецтвознавцями і художниками. Серед них – Д. Горбачов, В. Микита, О. Найден, Д. Довбошинський, О. Артамонов, О. Голубець, Т. Лящук, М. Родін, О. Роготченко, Л. Медвідь, З. Кецало, О. Сидор-Гібелинда, В. Личковах.

Воєнне і повоєнне мистецьке середовище Галичини зазнало значних змін. Чимало митців наприкінці війни змушені були виїхати за кордон. Зміни ці спричинила й відновлена з приходом радянської влади політика «українізації» на західноукраїнських землях. З позицій сьогоднішніх державотворчих процесів в Україні ці процеси немовби й не набувають особливої ваги. Разом з тим у часи сталінізму радянська влада навряд чи могла перейматися національними інтересами українців. Успішно здійснюючи чергову детально сплановану пропагандистську акцію, вона дбала насамперед про власні імперські інтереси.

У грудні 1944 р. на зустрічі з польською інтелігенцією секретар Львівського обкому компартії І. Грушецький проголосив: «Поляки повинні зрозуміти, що Львів був, є і буде радянським містом, а якщо так, то і порядки у Львові будуть радянські... В усіх навчальних закладах буде українська мова, а якщо хтось хоче, щоб його діти вчилися польською, може вибрати собі якесь інше місце, а не хоче, хай залишається тут, але підпорядковується усім нашим правилам...»[1].

Масовий виїзд поляків розпочався в січні 1944 р., після того як радянська влада вдалася до їхніх арештів і виселення кількох тисяч осіб у так звані «фільтраційні табори» Донбасу. Швидка зміна демографічної ситуації спричинила помітні зміни в мистецькому середовищі. З Галичини виїхало багато визначних польських художників і педагогів – Мар'ян Внук, Євген Гепперт, Людвіг Лілле, Юзеф Стажинський, Людвіг Тирович і багато інших. До початку 1950-х тут залишалися лише деякі митці. Зокрема, у Львові тривалий час працювали Софія Альбіновська-Мінкевич, Марія Водзіцька, Юзефа Кратохвиля-Відимська, Казимир Пйотрович, Геза Розмус.

Необхідно також зазначити, що лихоліття війни призвели практично до повного знищення багатьох єврейських мистецьких осередків, які в західноукраїнських землях завжди займали помітне місце. Досить хоча б згадати про втрату таких особистостей, як Ерно Ерб, Фредерік Клейнман, Мартин Кітц, Еміль Кунке, Генрик Лангерман, Мойсей Псахіс, Максиміліан Феррінг та інших.

Після війни в Галичині сталінський режим продовжив масові репресії проти місцевої інтелігенції. А тому до розлогого переліку українських художників-емігрантів (а також польських художників) незабаром додалися репресовані художники та мистецтвознавці – Петро Головатий, Іван Іванець, Зеновій Кецало, Нестор Кіселевський, Омелян Масляк, Ярослава Музика, Петро Обаль, Віра Свенціцька, Богдан Чорній та інші.

О. Голубець у своїй праці цілком слушно виділяє три основні напрями проникнення радянської ідеології у сфери діяльності художників – створення Спілки художників (за класичним радянським зразком) і вишу радянського типу – ЛДІПДМ (Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва) та ревізія місцевих музейних колекцій[2]. Методи створення та основна місія Спілки художників були вже відпрацьовані та випробувані на інших територіях України. Першим засіданням організаційного бюро Спілки художників у Львові, яке відбулося 31 липня 1944 р., керували приїжджі представники правління з Києва – Михайло Дерегус і Микола Глущенко. На наступному засіданні (27 серпня 1944 р.), що пройшло за участі Василя Касіяна, голови правління СРХ (Спілки радянських художників) України, народного художника СРСР, було обрано правління, до якого увійшли Р. Турин, О. Ліщинський, О. Кульчицька, В. Манастирський, Ч. Садовський, Ф. Тодт. У діях влади цього разу не прозвучало ніякої двозначності, і місцевим митцям відразу ж було виставлено чіткі та виразні орієнтири: «Художникам допомагатимуть, якщо вони відмовляться від "французької манери" малювання, підвищать якість художніх робіт, звернуться до місцевої актуальної тематики, російського мистецтва»[3].

[1] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 38.

[2] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 38.

[3] Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України : становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 70.

Згадані вище демографічні та суспільно-політичні зміни яскраво відбилися на якісному та кількісному складі мистецького об'єднання. Якщо порівнювати 1946 і 1951 роки, то в сумі членів і кандидатів у члени Спілки відповідно нараховувалося 70 і 40. Характерним для того часу є факт звернення керівництва Львівського обкому компартії по «допомогу» до київських структур: «слабка тематика сучасності, зокрема Великої вітчизняної війни», «переважають пейзажі, побут», спілка, її голова Турин – «дуже малоініціативні», тому прохання «дати вказівку», щоб СРХУ (Спілка радянських художників України) «прислала у Львів кілька художників на постійну роботу»[1].

Наприкінці 1948 р. у Спілці художників Львова відбулася «чистка рядів», а тому в складі правління з'явилися імена, не відомі раніше місцевому мистецькому середовищу. З метою швидкого запровадження постулатів соцреалізму радянська влада скерувала в Галичину десятки митців-ідеологів, які здебільшого пройшли перевірку на фронті. Це були випускники Київського, Харківського та Одеського художніх інститутів, мистецьких навчальних закладів Москви і Ленінграда. Їхні твори, які домінували на виставках кінця 1940-х – початку 1950-х, пояснюють такі дивовижно швидкі темпи запровадження в західноукраїнських містах творчого методу соцреалізму. Саме приїжджим митцям-ідеологам було довірено займатися створенням мистецького вишу радянського типу – Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (1946). Ось як згадували ті події очевидці та безпосередні учасники: «Майже після піврічного бездомного чекання і неприкаяного скитання по Києву в кінці травня 1946 року, нас, трійку приятелів, як передовий загін демобілізованих офіцерів, членів і кандидатів партії – Г. Леонова, В. Любчика і мене «кинули» на передову ідеологічного фронту, як пафосно підкреслювалося – на лінію найжорсткішого, загостреного національно-культурного вогню, в Галичину, у Львів. Попередньо... мені нагадали мою, п'ятирічної давності, згоду їхати на педагогічну роботу як "надійний кадр" для створення Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. З урядовим скеруванням в місцевий облвиконком, після коротких зборів, ми приїхали у Львів "освоювати цілину"» (переклад з російської мови мій. – О. Р.)[2]. З наведеної цитати видно, що до довоєнних традицій мистецької освіти радянська влада ставилася так, наче їх не було взагалі.

Про педагогічний склад новоствореного інституту свідчить така цитата: «Майже всі керівні посади (директор, його заступник, декани, завідуючі кафедрами, секретар парторганізації) займали приїжджі митці. У табелі кадрів окрім графи "фронтовиків" і "орденоносців" вівся облік місцевих ("местных"). В останній графі значився незначний відсоток митців...»[3]. Згаданий «незначний відсоток» виконував важливу пропагандистську роль збереження певного місцевого колориту. Декільком авторитетним місцевим художникам-педагогам, які обійняли викладацькі посади – Івану Бокшаю, Стефанії Гебус-Баранецькій, Вітольду Манастирському, Івану Севері, Роману Сельському, Григорію Смольському, Миколі Федюку – було рекомендовано «наслідувати майстрів епохи Відродження, особливо російських класиків І. Рєпіна, В. Сурікова, В. Полєнова, серйозно опанувати марксизмом-ленінізмом...»[4]. Місцевих художників-педагогів вважали ідеологічно ненадійними, тож вони підпадали під пильну увагу ідеологів, а тому під постійним наглядом перебували також їхні учні. Тодішній студент, а згодом відомий білоруський художник О. Кіщенко заявляв: «В інституті не дають розвиватися творчості <…> Ми ще побачимо, хто правий»[5].

За радянської влади питання збереження специфіки та певного спрямування мистецької школи в західних землях України виявилося практично зайвим: «...Становлення мистецького вузу відбулося в процесі широкого наступу на "формалізм", оголошений комуністичною ідеологією антисоціалістичним, ворожим явищем, який, однак, для багатьох фахівців так і залишався незбагненним, неосяжним. Не знайшлося належного притулку у вузі українському мистецтву, регіональному напрямку. За усіма ознаками (кадри, методика, творчий метод) вуз формувався як типовий радянський навчальний заклад – своєрідний "загальносоюзний філіал"»[6].

[1] Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України : становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 66.

[2] Гуторов И. Эпизоды жизни в утопии и обмане. Львов : Вільна Україна, 1998. С. 118.

[3] Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 35.

[4] Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 36.

[5] Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 36.

[6] Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 40.

За умови «наведення порядку» шляхом встановлення чітких ідеологічних орієнтирів у Спілці художників і навчальному мистецькому закладі значну небезпеку для радянських ідеологів становила наявність основи для збереження та розвитку традицій – багатих колекцій місцевих музеїв. А тому процес їхнього поступового «очищення» від «ворожого елемента» став практично невідворотним. Основні «роботи» розпочалися в Національному музеї у Львові, заснованому за безпосередньої підтримки «лютого ворога» радянської влади – митрополита Андрея Шептицького. На той час музеєм керував видатний учений Іларіон Свєнціцький. У 1949 році його заступником на місце М. Драгана було призначено одного із «засновників» художнього інституту у Львові, представника «передового загону демобілізованих офіцерів» – Василя Любчика. Його головним завданням було формування на основі перегляду музейних колекцій так званого «спецфонду», який, як виявилося, «складається з усякого роду націоналістичних творів (портретів січових стрільців, діячів уніатської церкви, не високоякісних портретів австрійського двору), з творів художників, що втекли з гітлерівцями, художників, засуджених як буржуазних націоналістів, а також великої кількості формалістичних творів, свого часу закуплених музеєм від місцевих митців-формалістів при прямій рекомендації і сприянні голови Спілки художників т. Турина». «Спецфонд» формували на тлі жахливих подій, які відбувалися у стінах музею: з одинадцяти його наукових працівників було репресовано шестеро[1].

Долю «спецфонду» було вирішено 5 серпня 1952 р. У цей день працівники музею знищили твори 139 авторів. Серед них – графічні листи, полотна, скульптури Михайла Андрієнка-Нечитайла, Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Святослава Гординського, Олекси Грищенка, Осипа Куриласа, Михайла Мороза, Георгія Нарбута, Олекси Новаківського, Івана Труша, Петра Холодного. Крім того, саме тоді були знищені десятки цінних тиражів унікальних музейних видань – книги «Українські дерев'яні церкви» Михайла Драґана, «Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX вв.» Володимира Січинського, а також «Іконопис Галицької України» Іларіона Свєнціцького[2].

На основі наведених фактів стають зрозумілими методи та основні напрями впровадження в мистецьких сферах ідеологічних засад мистецтва соціалістичного реалізму. Звісно, така «культурна» політика нової влади не могла викликати розуміння чи толерантного ставлення в місцевих представників мистецької інтелігенції. Факт неприйняття викликав відповідну реакцію: наскрізь неповторне у своєму колориті багатонаціональне мистецьке середовище галицьких міст було практично зруйноване. Та все ж у прихованих, глибинних пластах воно зуміло зберегти свою специфіку та, як виявилося через десятки наступних років, здатність до самовідродження.

Досліджені факти дають змогу стверджувати, що в західних регіонах України (так само, як і в приєднаних у той самий час до складу СРСР республіках Прибалтики) не вдалося утвердити ідеологічні пріоритети радянського мистецтва. Слід, проте, нагадати, що в 1930–1940-ві самі галичани однозначно не відкидали метод соціалістичного реалізму, а, скоріше за все, протестували проти способів його запровадження, відвертого «ідеологічного надуживання». «Сам гострий поворот у мистецтві України до так званого соціалістичного реалізму не був би шкідливий, бо, врешті, до реалізму поволі поверталося і мистецтво Західної Європи. Річ у тому, що, висунувши на перший план у мистецтві тематику, «совєтська» влада в Україні змогла краще прибрати до своїх рук українських майстрів та краще їх контролювати»[3].

Чужорідність «новітньої» мистецької форми визначалася також відчутними суперечностями на рівні психологічних основ творчості. Галицькі художники завжди вважали себе представниками інтелігенції, людьми освіченими й обізнаними, які мали повагу в суспільстві. Радянська система принесла інші погляди. Важко не погодитися з В. Даниленком, автором дослідження «Сталінізм на Україні: 20–30 роки», який пише: «Вислів "гнила інтелігенція" вживали на республіканських партійних форумах. Художні твори тиражували образ духовно неповноцінного "інтелігентика". Соціальний статус інтелігенції впав до критичної позначки»[4]. Як виявилося, одну з причин того, що інтелігентна особа стала зайвою у «новітньо-

[1] Батіг М. Ювілей. *Молода Галичина*. 1998. № 19. С. 3.

[2] Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові : [каталог] / авт.-упоряд. В. Арофікін, Д. Посацька. Львів : Тріумф, 1996. С. 9.

[3] Каталог-альманах ІІІ виставки Спілки Праці Українських образотворчих митців : [каталог]. Львів : [б. в.], 1942. С. 2.

[4] Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм на Україні: 20–30 роки. Київ : Либідь, 1991. С. 294.



О. Кульчицька. Гуцульське весілля. 1943

му» суспільному формуванні, породжувала сама природа творчого методу соцреалізму. О. Морозов, один із небагатьох російських дослідників історії розвитку соціалістичного реалізму, ще на початку 1990-х висловив таку думку: «Психологічна витонченість була цілком чужою нормі соцреалізму. Саму властивість психологізму, настільки культивовану традицією… реалістичного мистецтва другої половини минулого століття, в тридцяті роки зарахували не інакше як до атрибутів чужого, ворожого середовища. Його надавали переважно лише негативним персонажам» (переклад з російської мови мій. – О. Р.)[1].

З огляду на досліджене раніше розуміємо, що пропагована радянськими ідеологами ленінська ідея про те, що «мистецтво належить народу», для львівських художників перетворювалася в наказ не наслідувати інтелектуальну образотворчість минулого, а йти шляхом, зрозумілим пересічному громадянину. Художники, побоюючись фізичної розправи, намагалися не привертати до себе зайвої уваги. Важко жилося «обраним» – тим, хто потрапляв під пильне око радянської ідеології. Прикладом може бути післявоєнне життя відомої західноукраїнської мисткині Олени Кульчицької. Її персона потрапила під «опіку» мистецьких керівників не лише області, а й держави. Опіка з боку владних структур була показова. Як і родині Кричевських, львівській художниці Олені Кульчицькій була надана можливість зробити персональну виставку у звільненому Києві одразу після переможного салюту (липень 1945 року). О. Кульчицька стала першою львівською художницею, кому державою було присвоєно почесне радянське звання «Заслужений діяч мистецтв».

Здавалося б, таку увагу від влади важко здобути людині, вивченій у мистецькій академії переможеної ворожої країни – Австрії, але саме це й було головним завданням радянської ідеології. Методи, застосовані в щойно приєднаних землях західного регіону, відрізнялися від роботи з мистецьким людом сходу, центру та півдня країни. Радянській ідеологічній програмі було важливо показати підтримку наявного нового ладу саме з боку провідної групи митців. О. Кульчицька була відома далеко за межами Львова. Вона підтримувала сучасне мистецтво Європи й була обізнана з мистецькими процесами, що відбувалися в Австрії, Німеччині, Італії, Польщі. І вже зі студентських літ Кульчицька мала багато друзів-художників, які жили в різних країнах і, зрозуміло, спілкувалися між собою. Вона була однозначно зорієнтована на сучасне європейське мистецтво. У 1943 р., виступаючи на відкритті виставки СПУОМ, Микола Драґан підкреслював, що творчість О. Кульчицької заслуговує на особливу увагу, бо вона творить інтелектуальне мистецтво.

Після персональної виставки художниці в Києві й декількох виставок у Львові радянське мистецтвознавство відзначало великі заслуги Кульчицької у зверненні до соціалістичного реалізму. Прикладом правила серія «Гуцульщина при праці», естампи з якої радо приймали виставкові комітети Москви, Києва, Львова.

Радянській ідеологічній доктрині треба було показати, як представники Західної України зустріли нове соцреалістичне мистецтво і відмовилися у своїй творчості від буржуазного минулого.

Лише сьогодні, через вісімдесят років, які минули після подій, що досліджуються, можна зрозуміти трагедію напрочуд талановитої, не-

[1] Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. С. 150.

пересічної особистості – відомої на увесь світ мисткині, яку система змусила грати роль мистецького лідера.

До 2000 року архів відомого українського графіка Василя Ілліча Касіяна, що зберігається в Києві в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (фонд № 196, опис 1, справа 186)[1], було зачинено для загального користування. Збираючи матеріали до книги про розвиток соцреалізму в Україні, О. Роготченко натрапив на листування Олени Кульчицької з тодішнім головою Спілки радянських художників Василем Касіяном. В архівній справі не було жодного запису попередніх мистецтвознавців-дослідників, з чого можна зробити висновки, що матеріали мистецтвознавцем оприлюднюються вперше. Листування охоплювало період від липня 1945 року до січня 1956-го. Зважаючи на норми мистецтвознавчої етики, у цьому дослідженні запропоновано лише деякі фрагменти листування О. Кульчицької з В. Касіяном, які, на наш погляд, цілком спростовують політичну заангажованість знакової львівської мистецької постаті у співпраці з радянськими офіційними мистецькими установами. Події перших післявоєнних років ми трактуємо як бажання Олени Кульчицької в новій політичній обстановці не залишитися непоміченою не лише в локальному львівському середовищі, а й у межах усієї мистецької України та СРСР. Можливо, з погляду психології, це логічно пояснити тим, що мисткиня була надзвичайно амбітною та публічною особистістю. Саме цей аспект її життя був помічений і розпрацьований «творцями-мистецтвознавцями у цивільному» радянського мистецького соціуму періоду боротьби в західних регіонах й остаточного ствердження у східних, південних та центральних нового мистецького методу-стилю – соціалістичного реалізму. Мистецькі надбання й ті перемоги, які виводили О. Кульчицьку в лідери дорадянського періоду Галичини, могли привести до протилежного результату в Галичині радянській. Адже ставлення радянської влади до західної інтелігенції відзначалося особливою провокативністю та жорстокістю. Відсоток західних українців серед інтелігенції, духовенства та й просто свідомих людей, що після переможного травня 1945 року опинилися в сталінських катівнях, міг бути порівняний



О. Кульчицька. Возз'єднання України. 1932

хіба що з кількістю знищеної прибалтійської інтелігенції.

Згідно з теорією психоаналізу, акцентуйовані особи можуть досить легко змінювати векторність своїх уподобань завдяки досягненню головної ідеї – залишатися лідером. З перших післявоєнних днів в СРСР – УРСР стало зрозуміло, що очолити провідний ешелон мистецьких лідерів держави винятково творчими засадами було неможливо. Доволі часто талант і професійні здібності залишалися на другому плані, а головними чинниками успіху ставала партійна належність, оспівування та підтримування комуністичної ідеології і вміння спілкуватися з керманичами від культури. Водночас на перші ролі обирали відверто сильних, розкручених митців. Практично завжди вибір зупинявся на талановитих, своєрідних особистостях.

Серед жіночого загалу на сході України такою постаттю стала Тетяна Яблонська. Автор дослідження, вивчаючи раніше її творчість, писав: «Найталановитіша учениця Федора Кричевського ще до війни примусила звернути на себе увагу вчителів і художніх критиків. Її картина “Стара

[1] ЦДАМЛМУ. Ф. 196. Оп. 1. 1925–1970. [Касіян В. І.]

з рибою" 1938 року причарувала правдивістю передачі образу, логічною, вивіреною композицією, матеріальністю форми і віртуозним відчуттям кольору. Війна перервала щасливі студентські роки, багато друзів, однокурсників загинуло на фронтах. Тетяна Яблонська працювала у колгоспі. Можливо, це був знак долі, бо через п'ять років набутий життєвий досвід, що прийшов під час праці серед простого колгоспного люду, зробить молоду київську художницю всесвітньо відомою. Полотно із аскетичною назвою "Хліб" 1949 року підніметься над усіма іншими жанровими живописними картинами величезного СРСР. Каторжна жіноча праця у повоєнному селі, де практично не залишилося чоловіків, у творі Т. Яблонської перетворюється на філософську сповідь, так майстерно зроблену з точки зору живописних канонів, що найприскіпливіші "мистецтвознавці у цивільному" не змогли заперечити могутньої сили таланту майстра. Полотно "Хліб" вивчається у всіх мистецьких академіях світу, як один з найкращих зразків Українського мистецтва доби соціалістичного реалізму. Найсуворіші критики стають безсилими проти геніального твору. Вже згодом аналоги українського "Хліба" будуть зроблені живописцями східних республік, Білорусії, Росії, Грузії, але вище ритмічної пластики Яблонської так ніхто не здійметься. Кількома роками раніше, у 1946-му, художниця напише невеличкий живопис "Тополі на Бульварі Шевченка". У першому післявоєнному році створити абсолютно імпресіоністичний твір міг дозволити лише некон'юнктурний і, що найголовніше, дуже сміливий митець. Звернення до імпресіонізму могло коштувати волі»[1].

На заході вибір зупинився на Олені Кульчицькій. Опрацювавши листи художниці до В. Касіяна, можна зробити переконливий висновок, що роль мистецького лідера і такої постаті в мистецтві, якій присвячують газетні публікації, влаштовують персональні виставки, яку запрошують до столичних президій, О. Кульчицькій на першому етапі явно подобалася. Трансформація образу «передової художниці» у розумінні самої мисткині відбувалася з кожним наступним роком радянської влади в Західній Україні. Наочно це репрезентують уривки з листування.

«…Вельмишановний Товаришу Голово! Маю враження, що повинна ся поділити до Вашого відома – все це, що в справі моєї виставки у Києві – дотепер зроблено. Втім 4–5 місяців говорилось про це і всі «натяки» – телеграми до мене з поданими огляду мого життя, фотографії і ті. Признаюсь, що не вірила, така важна подія для мене могла взагалі здійснитись. Була у мене. Комісія. Для того поділюся з <…> Головою з моїми думками. І чи взагалі можна моїми працями зацікавити в наш час історичних подій і радісного чуства Перемоги? Т. Мельничук натякав, що і я маю бути у Києві. (якщо це було потрібне). Прошу мені вірити, що я мрію побачити Київ у його повній красі, але не чую <…> фізично сильною, (серце і нерви – 6 літ війни) щоби невигоди і труднощі дорогії і побуту в незнанім мені місті видержати. Знаю з оповідань, що карти їзди з поворотом трудно дістати. От які всі мої рефлексії – <…> надіюсь знайдуть у Вас зрозуміння. Кульчицька Олена Львівна. Львів 14.5.1945».

«3.7 -вівторок.

Вельмишановний Василь Ілліч,

Професор. Голово Спілки.

Прощаючись у Києві з Вами і Вашою Дружиною я дійсно щиро дякувала за гостину. Хотілось додати-доповнити мою подяку. <…> щоби Ви у мою вдячність повірили. Бо було мені дуже добре. Люди – гостинні – догоджували мені, а Ви при неспокійнім своїм житті теж багато зробили для мене, як художник. Придивляюсь Вашому життю і забираю образ Ваших трудів для добра українського мистецтва. З вражій з мого побуту у Києві здаю собі тепер справу і порятунок. Ще раз правдиво щиро дякую за все Вам і Вашій дружині.

P. S. Як маній доказ моєї великої вдячності за гостинність і добре слово – передаю килимчик з робітні моєї сестри Ольги для Вашої Дружини й офорт для Вас (на жаль, не маю добрих відбитків інших кліш)».

Цього листа О. Кульчицька відправляє з нагодою (їде спілчанський посадовець) до Києва, але 29.7.1945, тобто через двадцять п'ять діб лист до адресата – В. Касіяна не доходить. Це видно з наступного листа, датованого 29 червня. Кульчицька розуміє, де подівся лист, але вже нічого зробити не може. Погодившись співпрацювати із Системою, митець сам ставав часткою потужної Системи.

«Любі Пані Лідію і Василь Ілліч.

Це вже четвертий лист, який пишу по повороті з Києва. Перший лист з подякою за прекрасне Вас

[1] Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нилівна Яблонська. *Україна*. 2005. № 6/7. С. 11.

до мене, за велику Вашу гостинність не дійшов з причини постійного пересування товаришу дир. Мильничука. Дуже багато коштувало мені нервів ця думка, що подумаєте про мене. Я справді умію бути вдячна за кожне добре слово, таке у мене чуство за все, що Ви зробили для мене. 29 одержала я кілька телеграм з Києва. Дуже оті сердечні. Я ними утішаюся. Пробую дати кілька слів подяки до Радянс. України. Всім хочу подякувати при нагоді. Крім Вас, Люді, ПП Середі. Глущенко. Нестерівському. Панч і оден без підпису! Львів за тім дуже «вдерживо» мене з відзначенням <…> Говорив мені хтось, що в Правді України була стаття. Але треба вертати до реального життя — життя праці. Кульчицька Олена. 29.7.1945».

«Вельмишановний Професоре.

Я сама сміюсь, що пишу і пишу листи, які може не доходять. Справді Київ засипав «мене словами побажань! Прийшли телеграми вже й від Спілки. Я передаю подяку в Рад. Україну. У Спільні нашій велике …зворушення», бо прийшли вістки посіпати одразу на всесоюзну виставку.

Хочу при іншій нагоді подати до Вашого відома, що я зреклася, а властиво просили звільнити мене з членів управління. Робили цю заяву вже в осені –, мотиви мої – моя праця в Музею … – а передусім зорі снувалася, що для добра товариства моє місце може заняти хтось, хто може більше говорити і робити для Спілки. Кульчицька Олена. 5.8.1945».

«Вельмишановний Професоре!

Утішилася Вашим листом, я вже спокійніша, що Ви переконалися – я не прогрішилася ані проти товаристових звичаїв – ані проти чуства вдячності за Вашу гостинність. П. Несторівська привезла мені вістку про мою виставку. Був проект вислати цю виставку до Полтави і Сталіно, але я думаю най она верне до Львова. Відзначення моє зробило на мене враження (а на других всіляко) Мені наговорили так багато про велике значіння і <…> привілеї, що я зачинаю справді думати про полегшення життя. … радять мені мешкання змінити…, золотий сон «про спеціальну книжочку на закуплю добрих речей (цукерки, консерви і т. і.) розвіявся, бо те, що мають мені дати – це звичайний приціл поширений. Кульчицька Олена. 17.9.1945».

«Чи Київська Спілка розпоряджає лінолі-ум? Ми, графіки дуже потребуємо лін. до наших праць. 7.2.1947».

«Вельмишановний Професор і Майстер!

Я чекаю на Ваш приїзд до Львова, але чи справді вибиретесь. Ваша виставка закрита. Я відважилася написати кілька слів, але часопис не прийняли. Один з художників <…> написати більшу статтю до Рад. Мистецтва. Київ, але наші люди обіцяють, але дотриматись важко. У Львові має бути у вересні виставка «Індустріальний Львів». Як бачите багато …проявів» на працю. Раз на сходинах управління … виговорився «оден з художників, що в тім році хотять робити мені ювілей. Це було щось несподіване, неправдоподібне… Пізніше зрозуміла, що це про мої 70 літ в осени. Я взагалі не призвичаїна звертати своєю особою уваги. Сердечно здоровлю Вас і Вашу родину. Кульчицька. 30.3.1947».

«Так далеко цей Київ, а так хочеться почути про мистецьке життя. В журналі Радянське мистецтво найбільше про театр, а ми на задньім плані».

(Без підпису і дати. Можна зробити висновок, що цей лист було написано між 1947 і початком 1948 року. Висновок робимо за схожістю достатньо зміненого почерку, подібного на почерк листів, датованих серединою 1948 року).

«Я маю велику охоту робити нові офорти… Але. Але її вчусь літографії і дуже тіш тішусь. Но, але досить. Олена Львівна. 22.12. 1947».

«Якби всі труднощі тут у Львові вже були усунені, я була б щаслива. Сердечно здоровлю і дякую. Ваша Олена Львівна. 1.1.1951».

«Часом маленькі ріки звертають на себе уваги більше, чим ті, до яких ми, до певної міри, призвичаїлись. Кульчицька Олена Львів. 8.9. 52».

«Я живу ще дальше споминами про враження з Дніпра. Прошу не забувати за мене… Ваша Олена Львівна. 12.7.52».

«Ласкавий Василь Ілліч!

У мене вдома праця над описанням всіх добрих і недобрих (в мист. розумінні) картин для загального каталога. Взагалі я …ліквідую «поряд <…> мої збірки і приготовлюсь спокійно але зорганізовано (як призвичаєно) до далекої дороги. В разі передбаченої події поручаю мою мистецьку працю Вашій <…> опіці. За все дуже Вам вдячна. Кульчицька О. Л. Львів, 21 травня 1953 р.».

«Дорогий Василь Ілліч! Прошу приняти правдиву сердечну подяку за все, що для моєї мистецької праці зробив. <…> за ту велику опіку,

яку я на каждім кроці від Вас, Шан. Василь Ілліч, одержую. Кульчицька О. Л. 19.1.56».

Доля талановитої жінки, великого педагога, патріота своєї землі та потужного митця Олени Кульчицької тісно переплітається з яскравими й водночас трагічними долями мисткинь, яких так само знаково обирали «системи» бути їхніми прапорами. Це творчі шляхи українки Тетяни Яблонської, росіянки Віри Мухіної, німкені Лені Ріфеншталь.

Сповненою парадоксів є й доля колишнього учасника «Краківської групи», одного з перших членів КПЗУ (Комуністичної партії Західної України) Леопольда Левицького (принагідно згадаємо, що місцева організація КПЗУ була розгромлена й чимало її членів репресовано). Л. Левицький неодноразово зазнавав прилюдних знущань «за прояви формалізму». Щоб довести свою лояльність, він змушений був виконувати портрети партійних керівників, просячи при цьому неодноразово допомоги у своїх друзів. Такий висновок підтверджує створене ним полотно «Дума про возз'єднання» (1951–1954 рр.), яке різко відрізняється від усіх інших праць художника.

Всебічний аналіз художнього життя в західноукраїнських землях у період 1945–1960-х дозволяє зробити низку висновків. Наприкінці 1950-х, а особливо на початку 1960-х стало цілком очевидним, що зусилля радянського ідеологічного апарату, застосовані для запровадження засад соцреалізму в Галичині, були практично даремними. Соцреалізм як насильно впроваджувана культура у вузькопартійному розумінні не міг бути сприйнятим галицьким мистецьким соціумом. Але важливо відзначити, що він і не був однозначно вибракуваний, як і будь-яка реалістична тенденція, яка періодично з'являється в історії мистецтва. Саме тому на загальні проблеми входження соцреалізму в мистецьке середовище необхідно дивитися ширше. Пропонуючи себе єдиним офіційним спрямуванням, головним проповідником державної ідеології, соцреалізм намагався охопити увесь культурний простір. Але такого не трапилося. Насильницьке втручання в культурні процеси не привело до бажаних тодішніми ідеологами країни результатів. Підсумовуючи вищенаведені факти, найдоцільніше звернутися до слів О. Голубця, який стверджує, що в основі перемін, які відбувалися в досліджуваний період у мистецькому середовищі на західних землях України, лежить «протистояння численних модерністичних течій (в тому числі й авангардних) і радянського мистецтва доби тоталітаризму. В цій виразно антагонізуючій парі модернізм постає у двох основних формах: у численних авангардних денаціоналізованих модифікаціях і в яскравих прикладах його єднання з національними традиціями...

Тому можемо говорити про трансплантацію на терени Галичини саме тоталітарного мистецтва, а не мистецтва доби тоталітаризму, тобто такого, яке базується, головним чином, на відвертій силі, а не на інтелектуальному підґрунті»[1].

[1] Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. С. 59.

«КУЛЬТУРНИЙ ГЕРОЙ» ЯК ФОРМА ПОРЯТУНКУ (НА ПРИКЛАДІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ ПІСЛЯВОЄННОЇ БУКОВИНИ)

В історії буковинського зображального мистецтва першої половини XX століття можна виділити три періоди з відмінною історико-культурною ситуацією: до 1918 року, коли Буковина входила до складу Австро-Угорської імперії, з 1918 по 1940 роки, коли територія краю була під владою королівської Румунії, та з 1940 року – після приєднання Буковини до радянської України. Процесам, що формували свідомість та підсвідомість буковинських художників, а також порівнянню мистецького життя до втручання радянської тоталітарної системи й після присвячене це дослідження.

Уявлення про сприйняття радянськими «дослідниками» мистецького процесу до радянського періоду (1930-х) на теренах Буковини можна скласти, зокрема, на основі однієї з небагатьох праць – видання «Розвиток культури Радянської Буковини» (1961). Автор цієї книги Н. Сирота характеризує так званий дорадянський період розвитку зображальності краю єдиним абзацом, не роблячи найменшої спроби проаналізувати культурне життя попереднього часу: «Але в дорадянський період на Буковині з боку пануючих класів мало підтримку лише таке мистецтво, яке відповідало запитам експлуататорів. Радянська влада ліквідувала всі перешкоди, які раніше стояли на шляху розвитку справді народного образотворчого мистецтва»[1]. Навряд чи можна погодитися і з твердженням, що «образотворче мистецтво періоду румунської окупації представлено дуже бідно», як це подають «Нариси з історії Північної Буковини»[2]. Всупереч подібним оцінкам, маємо констатувати, що творче життя першої половини XX століття (до 1940 року) вирізнялося динамічністю розвитку, наявністю в мистецтві регіону ознак багатьох тогочасних європейських стилів і напрямів, активністю художнього середовища. Наше дослідження – це спроба доведення тієї шкоди, якої заподіяв ідеологічний тиск на митців Буковинської України після перемоги СРСР у Другій світовій війні. Вивчення фактичного маловідомого матеріалу про художнє життя однієї з найвіддаленіших територій України перехідного періоду від нерадянської до радянської ідеологічної доктрини допоможе правильному розумінню процесів тотального нищення прогресивного мистецтва та насильницького насаджування мистецької доктрини тоталітаризму.

Період повоєнного мистецького життя Буковини вивчений і досліджений напрочуд мало. Професійно сьогодні мистецтво Буковинської України взагалі і графічну ланку культури регіону зокрема вивчають українські мистецтвознавці Ірина Міщенко, Орест Голубець, Олексій Роготченко та Богдана Пінчевська. Їхньому перу належить переважна більшість матеріалів, що стосуються, зокрема, західноукраїнської та буковинської зображальності, на які в цьому дослідженні автор неодноразово посилається. Від радянських часів залишилися дослідження Н. Сироти та В. Симоненка, з якими важко погодитися однозначно, але які безмірно важливі для вивчення фактичного матеріалу. Згадки про мистецтво Буковинської України зустрічаємо в публікаціях Г. Островського, В. Цельтнера, Л. Попової, М. Бовна, О. Голубця, а також у «Нарисах з історії українського мистецтва», в «Історії українського мистецтва». Під час написання цієї роботи автор користувався спогадами чернівецького художника Івана Холоменюка та конспектами лекцій 1973 року викладача Київського державного художнього інституту Петра Говді.

На відміну від Галичини, де доволі значну частину митців міжвоєнного часу становили емігранти з Польщі та Східної України, на Буковині працювали здебільшого художники місцевого походження, які здобули освіту в мистецьких академіях Відня, Мюнхена, Флоренції, Праги, Кракова, в приватних навчальних закладах Парижа. Серед тих, хто опинився в Чернівцях внаслідок революційних подій та Першої світової війни, можна назвати Г. Левендаля та А. Кольника.

Слід зауважити, що вже з кінця XIX ст. на Буковині існували непоодинокі мистецькі товариства: «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», 1895–1902), «Gesellschaft der Kunstfreunde in Czernowitz» («Товариство прихильників мистецтва в Чернівцях», засноване 1903 року), «Gesellschaft der Kunstfreunde in der Bukowina» («Товариство прихильників мистецтва на Буковині», засноване 1912 року), «Societatea artistilor si amicii artelor plastice din Bucovina» («Товариство художників і любителів пластичних мистецтв на Буковині», засноване 1932 року). Згадані об'єднання влаштовували виставки, засновували школи, сприяли популяризації мистецтва. Проте якщо в 1900–1920-х на виставках експонували не лише твори місцевих авторів, а й майстрів із найвідоміших європейських художніх об'єднань, зокрема, віденського «Сецесіону», представни-

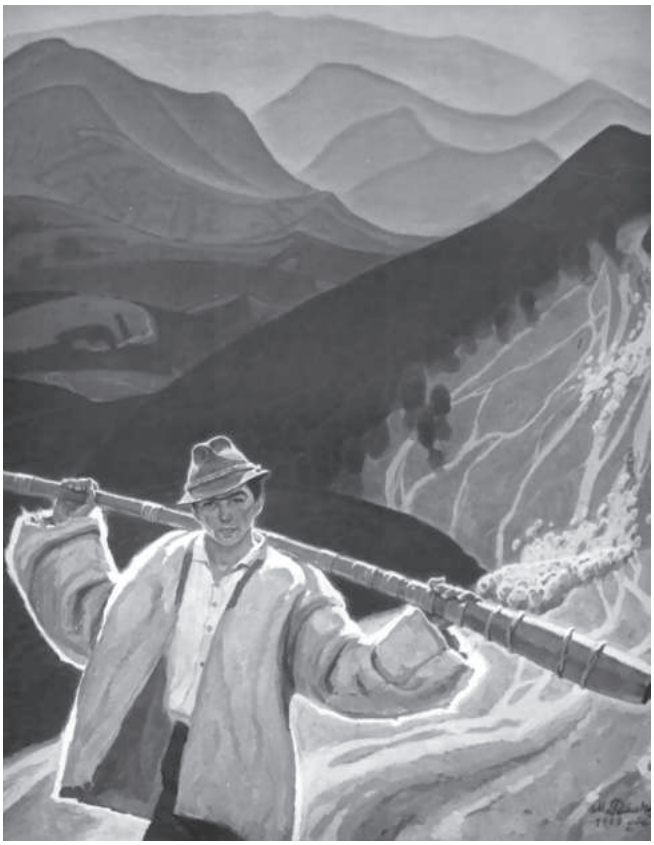
[1] Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 101.

[2] Нариси з історії Північної Буковини / відп. ред. Ф. П. Шевченко. Київ : Наук. думка, 1980. С. 313.

ків різних земель Австро-Угорщини та інших країн[1], то протягом 1920–30-х років у Чернівцях здебільшого можна було побачити лише роботи буковинських митців, за винятком нечисленних експозицій, таких як виставка Об'єднання бухарестських художників (1935 року).

Особливостями культурного процесу в краї були не тільки невелика, порівняно зі Львовом, кількість художніх угруповань, а й те, що тут не існувало характерного для Галичини розмежування мистецьких об'єднань, зокрема, за національними ознаками та художніми вподобаннями, або ж подібне розмежування не мало суттєвого значення. У різноманітній за національним складом Буковині, попри державну політику румунізації та утискання українського елемента (1920–1930-х), у художньому середовищі декларували принципи співіснування різних народів. Так, до складу останнього за часом дорадянського угруповання «Societatea artistilor si amicii artelor plastice din Bucovina», заснованого 1932 року й очолюваного П. Вероною, входили німці, румуни, українці, євреї, поляки, а в правилах прийому творів на перший «Осінній салон» (1931) було підкреслено, що стати учасником виставки може будь-який буковинський автор, незалежно від національності, виду мистецтва та художніх переконань. У промові на честь відкриття цього «Салону» буковинський міністр та історик І. Ністор сказав: «Я радію, що тут люди перш за все можуть відчути, що художники вільні від тих хвиль ненависті, які зараз накрили світ. Ми хочемо, аби ви з вашими прагненнями створювали мости, які зробили б можливим гармонійне співжиття всіх національностей в цій країні»[2]. Водночас художники, які вивчали мистецтво в навчальних закладах за межами Румунії, змушені були пройти нострифікацію, відмова від якої призводила до звільнення з роботи.

Характерними для буковинського мистецтва міжвоєнних десятиліть були доволі значна кількість та розмаїття виставок. Серед них: виставки робіт А. Кольника (1926), М. Топор-Тарновецької (1930), Я. Боронської, Г. Левендаля (1933–1936); експозиція живопису П. Верони, І. Константинович-Хайн та В. Загороднікова (1938); ретроспекція творів Е. Бучевського (1937); виставки чернівецьких графіків (1933–1935); експозиція ікон (1936) та ін. Численні експозиції декоративно-ужиткового мистецтва організовували культурно-просвітні об'єднання, зокрема, товариство «Жіноча громада» разом із «Чорноморе» та «Запороже» 1935 року влаштували в Чернівцях конкурс «Попис буковинської ноші», вони ж сприяли показу речей «домашнього промислу».



М. Романишин. Вівчар. Полотно, олія. 1969

Однак найпомітнішими стали загальні виставки буковинських авторів, так звані «Осінні салони». На Буковині, де існувала давня традиція проведення крайовими товариствами митців щорічних виставок художників, «Осінні салони» відбувалися в 1931–35 роках.

За кількістю поданих творів (від 150 до 290) та представлених на вернісажі митців (іноді їх було понад 40) «Салони» не поступаються сучасним виставкам. На перший «Осінній салон» (1931) було запропоновано подати на розгляд журі, яке очолював професор та художній критик Є. Похонцу, до семи робіт одного автора, виконаних олією, аквареллю, тушшю, темперою або вугіллям[3]. Серед представлених в експозиції картин та

[1] Міщенко І. Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області). *Вісн. Львів. акад. мистецтв*. Львів, 2000. Вип. 11. С. 51–62.

[2] Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги) / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт*. 1991. С. 45–64.

[3] Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги) / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт*. 1991. С. 45–64.



М. Романишин. Щастя. Полотно, олія. 1974–1975

малюнків переважали краєвиди, портрети, зображення квітів, натюрморти, досить нечисленними були тематичні композиції та скульптурні твори.

За відсутності в Чернівцях виставкового залу художні експозиції розміщували в приміщеннях меблевого магазину (1931), Румунського дому (1932), фундації (1933), в залах Промислового музею (1935–1937). Тільки 1935 року в Чернівцях у дворі Промислового музею було відкрито Дім художників з майстернями для авторів, які не мали власних ательє[1].

Слід зазначити, що преса дуже активно висвітлювала мистецькі події – від коротких об'яв та анонсів про відкриття виставок до значних за обсягом оглядів. Критика «Салонів» мала переважно професійний характер, хоча траплялися й поверхові описи побаченого. Окрім подібних оглядів, у чернівецькій періодиці публікували роздуми про напрями сучасного мистецтва, з'являлися повідомлення про міжнародні експозиції. Найчастіше чернівецькі оглядачі писали про виставки таких буковинських авторів, як Г. Левендаль, Є. Максимович, І. Константинович-Хайн, Є. Ліпецький, П. Верона, А. Кольник, у творчості яких, окрім традиційного академізму, були присутні прояви багатьох напрямів, характерних для європейської культури в цілому, а саме: модерну, імпресіонізму та експресіонізму. Прикметно, що академічне малярство та графіка модерну співіснували у творчості тих самих майстрів (це особливо помітно в доробку А. Кохановської, Є. Ліпецького, П. Видинівського), а окремі ознаки мистецтва сецесії та експресіонізму зберігалися в графіці краю до кінця 1930-х[2].

Характерним для згаданого періоду був виїзд багатьох буковинських митців за межі краю. Так, наприкінці 1920-х переселилася до Торуні (Польща) А. Кохановська, 1931 року до Парижа виїхав А. Кольник, у 1937 році переїхав до Бухареста Г. Левендаль.

Проте справді масовою еміграція стала з початку 1940 року, перед приєднанням Буковини до радянської України, коли за кордоном опинилася значна частина художників. Дехто з митців скористався можливістю залишити край уже після встановлення радянської влади, як це зробив, зокрема, Є. Ліпецький, що виїхав до Німеччини в жовтні 1940 року. 1944 року емігрував до Румунії П. Видинівський. Наслідками цього явища стали руйнація мистецького середовища краю та вилучення з історії буковинської культури імен багатьох неординарних художників, практично повна заміна митців з європейською освітою вихованцями радянських навчальних закладів, направленими на Буковину, як і в інші області Західної України.

Картину мистецького життя краю 1940–1941 років можна відновити лише частково, оскільки збереглися тільки уривчасті відомості про цей період. Тож досі залишаються невідомими довоєнний склад і чисельність місцевого осередку Спілки радянських художників України, хоча про його існування говорить той факт, що окремі з буковинських митців, як-от Л. Копельман, були прийняті до цієї організації 1941 року (після звільнення Буковини від фашистів їм довелося ще раз пройти процедуру прийому до Спілки). Натомість в архівах можна віднайти дані про утворення Товариства чернівецьких художників, до складу якого увійшли П. Видинівський, Л. Копельман, М. Криніц, К. Дзержик, І. Клігер, В. Вольфер, Б. Горн. Цілком імовірно, що мова йде про те саме об'єднання. У 1940 році в Чернівецькому будинку народної творчості було створено мистецьку студію, у якій працював мето-

[1] Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей* : річник. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.

[2] Міщенко І. Буковинська графіка першої половини XX століття (до 1940 р.). *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 43–46.

дистом-консультантом з живопису і скульптури відомий графік П. Видинівський.

Більш докладно висвітлений у документах післявоєнний період. У звіті про роботу Чернівецького відділу в справах мистецтв за липень – грудень 1944 року повідомляється про утворення об'єднання художників та організацію майстерні, яка працює над виконанням замовлень державних та інших установ, та про підготовку до відкриття великої виставки буковинських митців[1]. У серпні 1944 року було створено (за деякими відомостями – відновлено) студію «Художник Буковини», до складу якої входило 29 осіб. В одному з архівних документів зазначено, що «наслідком творчої роботи студії явилась перша звітна виставка художників Буковини, яка відкрилась 23.11.1945 року. Студія готується до виставлення своїх робіт на республіканській виставці зображального мистецтва. Студія потребує систематичну допомогу з боку Спілки радянських художників України (організація філії спілки), а також в організації скульптурного цеху при студії»[2].

1946 року експозиція творів художників Прикарпатського військового округу та буковинських митців була представлена в Чернівецькому окружному Будинку офіцерів. У лютому 1945 року відновило свою роботу Вижницьке училище прикладного мистецтва, в якому розпочали навчання 160 студентів.

У травні 1946 року газета «Радянська Буковина» повідомляла: «Скульптор Б. С. Горн працює над пам'ятником генерал-майору Ф. А. Боброву, який буде встановлено в чернівецькому парку Культури та Відпочинку... Скульптурний цех почав масовий випуск настільних бюстів та художніх фігурок»[3]. Щодо фігурок документів не збереглося, а про бюсти можна припустити, що це були зображення Йосипа Сталіна та Володимира Леніна.

Серед художників, які працювали в Чернівцях протягом 1940–1950-х, необхідно згадати О. Киселицю (1912–1999), І. Холоменюка (1926–2008), Б. Купневського (1910–1995), П. Борисенка (1905–1993), І. Беклемішеву (1904–1988), Л. Копельмана (1904–1982), К. Дзержика (1888–1965), С. Хохалєва (1916–1998), А. Тебенькову (1909–1976), В. Симашкевича (1907–1976), В. Симоненка (1921–1985), В. Санжарова (1927–2017), О. Плаксія (1911–1986), Я. Очеретька (1916–1996), Е. Нейман (1926–2003), В. Лассана (1923–2012), М. Криніца (1909–1973), М. Вілкова (1924–1992), М. Смоліна (1921 р. н. –?), Д. Нарбута (1916–1998). Більшість цих митців, за винятком буковинців О. Киселиці, Л. Копельмана, К. Дзержика, М. Криніца, М. Молдавана та І. Клігера, опинилися в Чернівцях після війни. «За післявоєнний період загін буковинських художників поповнився такими талановитими митцями, як П. Борисенко, Б. Купневський, В. Симашкевич, В. Монаков (насправді – В. Монахов – О. Р.), І. Беклемішева та ін.»[4]. Серед останніх – С. Хохалєв, який приїхав до Чернівців за направленням Комітету у справах мистецтв у серпні 1945 року.

У 1948 році художником-постановником Чернівецького музично-драматичного театру став Д. Нарбут. Цікаво, що в повоєнний час художниками в цьому театрі, як правило, працювали митці з інших областей України (ще в 1940 році сюди переїхав О. Плаксій, а в 1947 році – В. Лассан).

Чисельність буковинської організації Спілки радянських художників України зростала дуже повільно, у складі об'єднання переважали новоприбулі, а не місцеві художники. 1948-го в Чернівцях працювало близько шістдесяти митців, з яких членами СРХУ були тільки десять осіб. У 1951 році до її складу входили тринадцять художників, у 1958 році – чотирнадцять. У 1959 році Спілка нараховувала сімнадцять членів і кандидатів у члени (усі – безпартійні), в 1960 році було двадцять два члени та кандидати.

Єдиною мистецькою, а, по суті, виробничою структурою, що функціонувала одночасно зі Спілкою, стало утворене в 1948 році Чернівецьке кооперативне Товариство художників, до якого увійшли понад п'ятдесят митців. Проте невідомо, як довго існувало це об'єднання. У 1957 році Спілка радянських художників України м. Чернівців була перейменована на Чернівецьке обласне відділення Спілки художників УРСР.

З метою забезпечення координації роботи художників і партійних органів після визволення краю від окупаційних військ у Спілці було введено «інститут уповноважених». У 1945 році таким уповноваженим було призначено К. Дзержика, з січня 1947 року ним став П. Борисенко.

[1] Державний архів Чернівецької області. Ф. Р–16. Оп. 1. Спр. 10. 43 арк.

[2] Державний архів Чернівецької області. Ф. Р–16. Оп. 1. Спр. 10. 5–6 арк.

[3] Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 8.

[4] Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 102.

Слід зазначити, що під пильним наглядом перебувала й організація виставок, про що свідчить, зокрема, «Доповідна записка про організацію виставки робіт Чернівецьких художників» від 9 червня 1948 року.

У березні 1948 року Спілку критикували за те, що за три роки не було проведено жодної виставки, а роботи художників мали грубо схематичний або символістський характер. Проте й надалі, на відміну від 1920–1930-х, загальні виставки буковинських авторів проходили раз на декілька років (1945, 1948, 1950, 1954, 1956, 1957).

Водночас поступово збільшувалася кількість тематичних та персональних експозицій. Так, у 1949 році в залах краєзнавчого музею відкрилася виставка «Прикладне мистецтво Радянської Буковини», у 1955 році до 100-ліття від дня народження І. Франка експонувалася графіка, у 1959 році було організовано виставку творів І. Холоменюка та В. Санжарова «Перша бригада комуністичного труда м. Чернівці», у 1960 році – експозицію до 90-ліття В. Леніна. Відбулися також виставки К. Дзержика (1955), І. Беклемішевої (1959), Д. Нарбута (1959), М. Смоліна (1960). Починаючи з ІІІ обласної виставки (1950), на яку було подано близько 400 творів, видавали каталоги (переважно без вступної статті), упорядниками яких через брак мистецтвознавців були самі художники.

Контроль за діяльністю творчих особистостей існував і надалі. У доволі ліберальному 1959 році в протоколі засідання правління Чернівецького осередку Спілки з'явилися рядки: «Правлінню необхідно суворо контролювати підготовку до виставок 1960 року. Необхідно кожного члена Спілки і працюючих художників взяти під особливий контроль, допомагати, контролювати і консультувати»[1]. Головними словами фрази залишалися «контролювати»…

Важливою ознакою мистецького процесу 1950-х років стала організація в краї виставок робіт художників з інших областей України та республік СРСР, тематичних експозицій, відвідування Чернівців бригадами митців із Києва та Москви. У доповідній записці заступника начальника обласного відділу мистецтв Лейченка одним із важливих завдань пропонувалося: «Практикувати приїзди композиторів для творчих концертів, а також бригад радянських художників для творчої допомоги художникам Буковини»[2]. Станом на сьогодні словосполучення «бригади художників» може видатися неадекватним жартом. Водночас це спомин цілковитої реальності тодішніх подій.

У залах Чернівецького краєзнавчого музею відбувалися виставки з фондів українських та центральних союзних музеїв, покази творів окремих митців. Так, у 1952 р. тут відбулася виставка ленінградського художника М. Моторіна, 1958 р. – харківського автора Л. Чернова, 1959 р. – львів'ян В. Савіна та А. Манастирського.

Активно впроваджувалося відкриття колгоспних галерей мистецтва, експонування виставок чернівецьких авторів у селах області. У 1959 р. подібні галереї були створені в Путильському районному Будинку культури та в Будинку культури колгоспу імені Ватутіна в селі Костичанах Новоселицького району[3].

Вперше у 1947 р. було порушено питання про створення окремого художнього музею, а у 1951 р. розроблено штатний розпис для нього. Щоправда, останнє, попри постійне обговорення питання протягом десятиліть, було здійснено лише на початку 1988 р. Планувалося в 1952 р. створити й музей прикладного мистецтва, який згодом було відкрито у Вижниці. У березні 1951 р. в селі Клішківцях Хотинського району було проведено Тиждень культури, який надалі став традиційним.

Як і у Львові, окрім відновлення, а фактично створення в повоєнний час чернівецького осередку Спілки радянських художників України, було переглянуто музейні колекції, значну частину мистецьких творів із яких віднесено до груп збереження, небажаних для показу (так звані «спецфонди»). До таких груп потрапили, зокрема, живописні портрети священників, урядовців, політичних та громадських діячів краю, парадні портрети членів королівських родин, роботи художників, які виїхали за межі СРСР.

Своєрідним виховним чинником для митців стали й огляди преси, які часто, особливо у 1940–50-х роках, вирізнялися підкреслено менторським тоном. Загальною ознакою більшості журналістських оглядів, що підмінили собою професійну художню критику, стало звинувачення художників у створенні краєвидів, а не «суспільно значущих» композицій. Так, після відкриття

[1] Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 10.

[2] Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 10.

[3] Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. С. 103.

III обласної художньої виставки в 1950 році газета «Радянська Буковина» у статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною» писала: «Сам факт організації обласної виставки свідчить про те батьківське піклування, яке проявляють більшовицька партія і радянський уряд про художників області. Разом з тим, згадана виставка показала і істотні недоліки, яких допускають чернівецькі митці. До останнього часу ці помилки і недоліки не стали предметом більшовицької критики. Насамперед вражає вузькість та ідейна бідність тематики творів художників... Невже крім осіннього рум'янцю та першого снігу художник нічого не бачить у нашому буйному і натхненному радянському житті?..»[1]. Слід нагадати, що станом на початок 1950-х визвольний рух українських партизан був міцним і потужним. Це був акт непримирення з радянською владою і відкритий супротив. Небажання митців Західної України оспівувати досягнення радянської влади, про що пише автор статті «Художники Буковини в боргу перед Батьківщиною», є також прикладом супротиву, але мистецького, тихого. Варто наголосити, що такий супротив був масовим. Попри намагання очільників Спілки художників проявляти лояльність до влади, основна маса митців владу не підтримувала.

Відповідальність критика, на якій ще в 1930-х роках наголошував один з буковинських мистецьких оглядачів Альбріх, було замінено на ідеологічну витриманість його висновків, а в публікаціях майже завжди йтиметься тільки про тематику творів, а не їхнє мистецьке вирішення[2].

Сувора ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що присутній у будь-якому історичному періоді «офіціоз» став домінантним не лише в замовних роботах, а й в експозиціях, перетворившись на обов'язковий елемент доробку практично кожного митця, втілюючись у численних творах ленінської, колгоспної та військової тематики. Остання присутня здебільшого у творчості художників-фронтовиків: графічні серії В. Симоненка, П. Борисенка, живописні полотна С. Хохалєва, Б. Купневського. Характерним для цього часу є створення робіт, вочевидь, не відповідних історичній правді, проте ідеологічно «правильних». Прикладом може слугувати живописний твір Л. Копельмана «Гуцули читають "Іскру"». Зрозуміло, що гуцули «Іскру» насправді ніколи не читали, але вигадана тема стає рятівною в житті митця єврейського походження, адже в країні з 1949 року почалися утиски громадян єврейської національності. Це було пов'язано з антисемітською кампанією, що почалася в Москві так званою «справою лікарів», які начебто хотіли отруїти Йосипа Сталіна. Звинувачених за космополітизм представників культурного фронту масово арештовували. Крім громадян єврейської національності, страждали і представники інших національних меншин. Під ярлик космополіта потрапив відомий живописець Адальберт Ерделі – угорець за національністю. Так звана «сучасна тема» проявилася і в пейзажах, що стали своєрідною «індульгенцією» для митців, які не здатні були повністю перейти на засади нового методу. Можливо, саме тому з'явилися наприкінці 1940-х – на початку 1950-х такі загалом не характерні для І. Беклемішевої твори, як «Промивка лантухів на цукровому заводі», «Колгоспне стадо», «Ліс – новим будовам», «Тваринницька ферма» з постатями-стафажами. Подібне спостерігаємо і в творчості інших художників, у краєвидах яких природа стає мальовничим обрамленням для зображень доків та електростанцій. Характерним є і те, що людина, незважаючи на розповсюджені гасла, по суті, перестала цікавити художника як особистість, об'єкт психологічного дослідження, що відбилося, зокрема, і в назвах. Судячи з них, звертання до зображення певної особи необхідно було аргументувати її соціальним статусом: «Портрет стахановки II текстильної фабрики т. Зелінської», «Портрет аспірантки медичного інституту т. Перепелиці» М. Висоцького та ін. Такі приклади ще раз підтверджують атмосферу страху, яка панувала на початку 1950-х в СРСР і в Українській РСР.

Протягом 1940–1950-х на виставках з'являлися й цілком нові різновиди мистецьких творів. В експозиції 1956 р. можна було зустріти, наприклад, діорами З. Вольчика «Збір цукрового буряка» та «Посів кукурудзи»[3].

Прикметно, що навіть для митців, роботи яких критика 1930-х визначала як «революційні маніфестації», підкреслюючи їхню соціальну спрямованість (Л. Копельман), соціалістичний реалізм виявився надто вузьким, обмеживши коло робіт композиціями на «ленінську тему», портретами військових

[1] Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 9.

[2] Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей* : річник. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.

[3] Каталог V обласної художньої виставки / упоряд. В. Симоненко. Чернівці : [б. в], 1956. 50 с.

та передовиків, уміщеними в газетах карикатурами та заставками до свят, промисловими краєвидами. Водночас на теренах Буковини не відчувалося відкритого протистояння авангардних течій та соцреалізму. Натомість можна говорити про поступове підпорядкування соціалістичному реалізму всіх мистецьких проявів, що стало особливо помітно протягом 1950-х років. Згодом ця тенденція дещо послабилася, і «єдиний творчий метод» радянської зображальності продовжив співіснування з окремими зовнішніми ознаками художніх напрямів початку XX ст.

Таким чином, мистецтво Буковини 1930–1950-х, як і в інших областях Західної України, вирізнялося винятковою активністю художнього життя 1930-х, наявністю в зображальності краю найрізноманітніших мистецьких течій. У 1920–1930-х на теренах Буковини почалося формування професійної художньої критики. Проте культура краю мала й деякі відмінності. Так, мистецькі об'єднання створювали тут не за художніми вподобаннями або національними ознаками, а за ознакою професійної належності, а контингент учасників виставок, як правило, обмежувався тільки буковинськими авторами.

Протягом 1940–1950-х, після приєднання Північної Буковини до радянської України, відбулися значні зміни в культурному середовищі краю внаслідок виїзду за кордон значної частини художників і направлення до Чернівецької області вихованців радянських мистецьких навчальних закладів та фронтовиків. На відміну від попереднього часу, коли буковинські художники мали змогу не тільки вчитися у відомих мистецьких центрах Європи, а й через виставки, поїздки та друковані видання знайомитися з новими течіями, контакти із світовою культурою в цей період були фактично перервані внаслідок майже повної ізоляції країни. На території Буковинської України протягом 1945–1960-х жили та працювали талановиті художники. Це Пантелеймон Видинівський, Георг Левендаль, Євзебій Ліпецький, Артур Кольник, Одарка Киселиця, Іван Холоменюк, Валентина Нікуліна-Холоменюк, Борис Купневський, Павло Борисенко, Ірина Беклемішева, Леон Копельман, Корнелій Дзержик, Сергій Хохалєв, Антоніна Тебенькова, Володимир Симашкевич, Володимир Симоненко, Володимир Санжаров, Олександр Плаксій, Яків Очеретько, Еллаїда Нейман, Валентин Лассан, Моріц Криніц, Михайло Вілков, Григорій Васягін, Микола Смолін, Ігнац Клігер. З інтерв'ю із заслуженим художником України Андрієм Холоменюком, сином Івана Холоменюка, колишнього голови Чернівецької обласної організації Спілки художників, автор дізнався про напрочуд дружну когорту буковинських художників, які пережили нелегкі часи радянської «опіки», але залишилися талановитими та чесними творцями. У Чернівецькому обласному художньому музеї зберігається чимало творів вищеназваних митців.

Для зазначеного періоду характерними стали жорстка ідеологічна регламентація творчості, постійний суворий нагляд за діяльністю окремих художників та єдиної мистецької організації – Спілки радянських художників України, створення умов для якнайшвидшого впровадження та дотримання «єдиного творчого методу» радянського мистецтва – соціалістичного реалізму, який на десятиліття практично поглинув усі інші художні прояви творчості в мистецькому середовищі Буковинської України.

ЯВИЩЕ МИСТЕЦЬКОГО СПРОТИВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЗОБРАЖАЛЬНОСТІ СЕРЕДИНИ 1950-х – 1960-х

В умовах сьогоднішнього вільного суспільства стає можливим проаналізувати події та явища нещодавнього минулого, які не були висвітлені в мистецтвознавчій та культурологічній науках. Однією з найбільш недосліджених тем сучасного мистецтвознавства залишається тема спротиву українського художнього соціуму офіційній доктрині, що увійшла в термінологію українського зображального мистецтва 1950–1980-х як нонконформізм. Велика українська енциклопедія пояснює «нонконформізм» як стан, що передбачає непогодження індивідів з існуючим ладом, його цінностями та використанням різних форм протесту щодо існуючої системи[1].

Теоретично-термінологічні засади нонконформізму сформовані в культурологічних ученнях та концепціях, у теоріях соціологів та філософів.

Термін «нонконформізм» походить від латинського «non conformis» – невідповідний, неодноманітний, незгодний. На теренах колишнього Радянського Союзу цей термін набув особливої актуальності в 60-ті роки XX століття. Ним позначали культурні та мистецькі явища, опозиційні до офіційної культури та мистецтва, які не сповідували «єдиний творчий метод соціалістичного реалізму». Тобто нонконформізм у своїй суті є локальним проявом альтернативної культури[2].

Спорідненими в бажанні непокори стали твори та імена їхніх авторів післявоєнного періоду радянської України. Йдеться про діячів літератури, журналістики, композиторів, акторів театру та кіно і, безумовно, представників зображального мистецтва – живописців, скульпторів, графіків, мистецтвознавців. Новітня культурологічна етика дає змогу переосмислити факти і діяння, що супроводжували мистецтво нещодавнього минулого, а головне, в умовах відсутності державної опозиції, яка була представлена свого часу цілою армією ідеологічного фронту – працівниками відділів культури обкомів, райкомів, міськвиконкомів, спеціальних відділів Комітету державної безпеки, Ради міністрів, Центрального комітету комуністичної партії, Центрального комітету комсомолу УРСР, парткомів Спілок художників, письменників, композиторів, журналістів, театральних діячів.

Сучасне українське суспільство повертається до забутих у роки тоталітаризму, а часом і зовсім утрачених морально-етичних цінностей. Передусім це повернення до практично знищеної свободи мислення і, як результат, знищеної діяльності тих індивідів, які не сприймали соціалістичну мораль і соцреалістичний напрямок у мистецтві, запропонований владою як єдино правильний. «Не скажу, що я голодував на межі 1950–1960-х. Їжа була. Не було відчуття свободи і вільних можливостей» – так сказав у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком ужгородський живописець Володимир Микита[3].

Сьогодні навіть студенти закладів вищої мистецької освіти, вивчаючи мистецтво радянської України другої половини XX сторіччя, знають, що нонконформізм 1960–1980-х зберіг традиції вільного мислення та індивідуалізму в українській культурі. Одного разу неправильно запропонована в мистецтвознавчій науці версія щодо ідеї спротиву і не сприймання офіційної доктрини в мистецтві деякими представниками художнього світу, які стверджували, що явище нонконформізму почалося з 1960-го року, потягла за собою низку недоречностей та неправильного тлумачення багатьох надзвичайно важливих складників розвитку та існування вітчизняного художнього процесу[4].

Переважна більшість мистецтвознавців, які торкалися предмета нонконформізму, зосереджує увагу саме на 1960–1980-х. Відомий український мистецтвознавець, дослідник нонконформізму Леся Смирна в ґрунтовній книзі «Искусство украинских шестидесятников» у матеріалі «Нонконформизм: термин и явление» пише: «Ми знаходимо можливість позначити явище українського нонконформізму 1960–1980-х років як історико-культурний та художній феномен, що має власні традиції та свою художню специфіку, відмінну від традицій окресленого періоду в інших республіках Радянського Союзу та європейських країн». У цьому ж дослідженні автор наводить приклад: «У мистецтвознавчому контексті лексема “нонконформізм” визначається у “Словнику термінів Московської концептуальної школи” як “умовна назва художніх течій,

[1] Велика українська енциклопедія [Електронний ресурс]. URL: http://surl.li/omhha (дата звернення: 21.12.2023).

[2] Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелинда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України : [словник]. Париж : Майстерня кн., 2010. С. 235.

[3] Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.

[4] Смирна Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х – начала 1980-х : «Стиль с половиной» *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 217–235.

які не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду у 1960–1980-ті роки"»[1]. Звичайно, позиція вітчизняного мистецтвознавства стверджувати, що мистецтво спротиву 1960–1980-х у складних умовах тотального панування соцреалізму стало до боротьби за власні ідеї, є цілком слушною. Прояви нонконформізму, які набували різних форм, зосередилися в часовому проміжку початку 1950-х, коли митці, переважно Західної України, відмовлялися малювати соціальні твори, рятуючись створенням пейзажів, до кінця 1980-х, коли незгодних розміщували в спеціальні відділення психіатричних лікарень та в'язниці. Особливо важкими в боротьбі незгодних з державою були 1970-ті. Нонконформізм був не мистецьким напрямком, а ймовірніше, проявом свідомої непокори. Таку непокору, офіційну й тиху, можна було б характеризувати як небажання втручатися в життя Спілки художників та інших творчих спілок. Скоріше за все, це були емоційні відгуки небайдужих митців на тотальну ідеологічну систему, спрямовану на придушення індивідуальності та вільної творчості. Водночас струнка радянська ідеологічна система мала неминучі прогалини в тотальному контролі та цензурі. Саме ці прогалини вдало використовували нонконформісти. У тому, що нонконформізм не був (і не міг бути) централізованим явищем, виявляється ще одна риса опозиційності: на противагу централізованим (конформістським) організаціям (творчі спілки тощо), послідовники нонконформізму сповідували принципи свободи творчості. У цих «персоніфікованих ідеалах» зосереджена більш глибока сутність нонконформізму, яка полягає не просто в незгоді, а й у дії, певному вчинку, русі. Низка вживаних понять щодо тих чи інших мистецьких явищ 1950-х – кінця 1980-х досі не має чіткого термінологічного окреслення. Так, у культурологічній та мистецтвознавчій літературі поряд із терміном «нонконформізм» досить часто синонімічно використовують поняття «шістдесятництво», «інакомислення», «дисидентство», «неофіційна культура», «андеграунд» тощо[2].

Вбачається доцільним застосування терміна «нонконформізм» для характеристики діяльності художників і письменників, які відстоювали право вільно експонувати, друкувати, реалізовувати свої роботи, вільно обговорювати художні проблеми, об'єднуватися у творчі групи або, навпаки, працювати поза будь-якими художніми організаціями та протистояти монополії офіційно прийнятих естетичних норм, пропонуючи власні критерії творчості[3]. Очевидно, що незгода, про яку митці та літератори активно заявили своїми діями на початку 1960-х, несла відбиток певних поведінкових особливостей. Домінантними категоріями були особливі світоглядні горизонти, інтелектуальний рівень та творчі установки, які давали змогу зосередити феномен нонконформізму в середовищі творчої інтелігенції.

В зображальному мистецтві доволі важко визначити початок чи закінчення певного стилю чи напряму. Перша фаза мистецького «нонконформізму, за нашим баченням, належить боротьбі з існуючою офіційною доктриною митців кола Михайла Бойчука у середині та другій половині 1930-х років»[4]. Але в дослідженні громадянської мистецької непокори та спротиву офіційному мистецтву радянської України другої половини XX століття зберігся документ, який дає право вважати київських митців Аду Федорівну Рибачук і Володимира Володимировича Мельниченка першими офіційними «незгодними» і першими офіційними опонентами радянського тоталітарного мистецтва другої фази. Йдеться про статтю «Искусство не терпит шумихи», яка була надрукована у всеукраїнській партійній газеті та підписана корифеями тодішнього офіційного мистецтва. Мистецтвознавчі та журналістські матеріали критичного змісту були й раніше. Але в цьому випадку йдеться про планомірне знищення учнів учителем. Василь Касіян був викладачем АРВМ (абревіатура запропонована Адою Рибачук на початку 1960-х. Це перші літери прізвищ та імен творчого дуету. – О. Р.) у КДХІ (Київському державному художньому інституті). Усі попередні «критичні» статті не мали продовження. На жодну не відповів обвинувачений. У випадку з АРВМ історія не закінчилася лише розгромним газет-

[1] Словарь терминов Московской концептуальной школы [Електронний ресурс]. AD MARGINEM. 1999. URL: http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm.

[2] Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.

[3] Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст. (історико-культурний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01. Київ, 2006. С. 16.

[4] Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.

ним матеріалам. Митці надрукували відповідь і почали позиційну війну з очільниками Спілки радянських художників України М. Дерегусом і В. Касіяном[1].

Простеження історико-культурної динаміки мистецького нонконформізму в Україні дає підстави стверджувати очевидне співвідношення цього явища з модернізмом: з його історією та теорією, з його традицією формотворних елементів, з його характерними стилістичними компонентами. Український нонконформізм 60–80-х років минулого століття є трансформацією досягнень авангарду.

Народження нонконформізму означало копіювання до певної міри модерністської, але ще більше постмодерністської філософії в культурному просторі радянської України. Це стало наслідком перифразу умов мистецьких уподобань та цілого політичного складника, починаючи з другої половини 1950-х.

Хоча вітчизняний нонконформізм жодним чином не був імітацією мистецького життя західного світу досліджуваного періоду, все ж світовий контекст мав досить вагомий вплив на становлення «явища спротиву»[2].

У 1960-ті про себе заявили основні течії світової мистецької незгоди. Повоєнні шукання нової моди в молодіжному, антивоєнному, а подекуди й політичному рухах знайшли відгомін у культурній сфері – зображальному мистецтві, музиці, театрі. Рух хіпі охопив усю планету. У мистецтвознавстві, спочатку лише італійському, а до кінця 1960-х і у світовому, міцно укорінилися ідеї Боніто Оліви, які змусили переглянути ставлення до класичного й авангардного мистецтва. Італійський учений доводить, що його модель альтернативного мистецтва не вигадка, а шлях прогресивних митців у різних видах і жанрах культури. Зрозуміло, що наймасивніші прояви незгоди були зафіксовані у творах зображального мистецтва Ж.-П. Сартра, Дж. Д. Селінджера, Р. Барта, Е. Йонеско, Б. Брехта, Кензо Танге, Ле Корбюзьє, А. Антоніоні, Ф. Фелліні, І. Бергмана, С. Параджанова, Й. Бойса, М. Ротко, Р. Раушенберга, Е. Ворголі (Ворхола). Про цих митців у 1960-х уже знали не лише вузькопрофільні спеціалісти, але й широка публіка.

У 60-х роках XX сторіччя зароджуються та протягом 1970-х стверджуються нові напрямки в мистецтві. Боніто Оліва описує в численних публікаціях тієї доби «кінетичне мистецтво», «новий реалізм», попарт, концептуальне мистецтво, мейларт, мінімалізм, «бідне мистецтво», лендарт, гіперреалізм, хепенінг, бодіарт, «поведінкове мистецтво», «наративне мистецтво» тощо. «Закінчується довга епоха модернізму, і починається короткотривалий тріумф постмодернізму»[3]. «Однак, всі перелічені напрямки мистецтва не мали змоги реалізуватися в культурному просторі СРСР та його складовій частині – УРСР. І навпаки. Форми супротиву в Україні не мали продовження в країнах далекого та близького зарубіжжя через політичну складову, яка не була тотожною з проявами непокори українських митців»[4].

Як стверджує О. Котова: «Український мистецький нонконформізм формувався, як персоніфіковане та регіональне явище з характерними особливостями в численних містах, але провідними центрами зображального процесу даного напрямку залишалися Київ, Львів і Одеса»[5].

Поодинокі, часом дуже яскраві прояви нового мистецтва проявлялися в досліджуваний період і в регіонах – Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Сумах, Полтаві, Черкасах. Як приклад можна згадати про творчість самобутнього митця із Черкас Едуарда Гудзенка, твори якого сягали рівня найвідоміших нонконформістів СРСР. Впродовж довгих років його вважали диваком і не давали змоги експонувати роботи на художніх виставках. Його творча манера та власний мистецький стиль були абсолютно індивідуальними й суперечили офіційному методу держави – соціалістичному реалізму[6]. Часом несподівано авангардною ставала творчість заводських художників на фарфорових, скляних та керамічних виробництвах Василькова, Полтави, Опішні, Коростеня.

«Друге відродження» нонконформізму, що розпочалося діяльністю Ади Рибачук та Воло-

[1] Касиян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.

[2] Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 15. С. 103–110.

[3] Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора : лекція. Київ : ЦСМС, 1996. С. 4.

[4] Заплотинська О. Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми. *Укр. іст. зб.* Київ, 2003. Вип. 5. С. 448–458.

[5] Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучас. мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.

[6] Эдуард Гудзенко : [каталог]. Санкт-Петербург : Place Editions, 2014. 259 с. : ил.

димира Мельниченка в середині 1950-х у радянській Україні, стало відголоском «Розстріляного відродження» 1930-х і, звичайно, було підбадьорене «відлигою». Слід згадати перших супротивників офіційної мистецької доктрини. Це, безумовно, був Учитель Михайло Бойчук із колом своїх послідовників – Василем Седляром, Іваном Падалкою, Софією Налепінською-Бойчук, Катериною Бородіною, Бером Бланком, Вірою Бурою, Кирилом Гвоздиком, Григорієм Довженком, Олександром Довгалем, Костянтином Єлевою, Антоніною Івановою, Павлом Іванченком, Сергієм Колосом, Марією Котляревською, Охрімом Кравченком, Яніною Леваковською, Іваном Липківським, Робертом Лісовським, Олександром Лозовським, Мойсеєм Фрадкіним, Олександром Мизіним, Ярославою Музикою, Оксаною Павленко, Єлизаветою Піскорською, Миколою Рокицьким, Олександром Рубаном, Євгеном Сагайдачним, Оленою Сахновською, Софією Стегно, Марією Трубецькою, Мануїлом Шехтманом, Геленою Шрамм, Марією Юнак та ін. Про творчість цих та інших митців кола Бойчука сьогодні написані ґрунтовні праці, захищені кандидатські й докторські дисертації. Серед найбільш потужних досліджень можна відзначити монографію Людмили Соколюк «Графіка бойчукістів»[1], розділ «Основні напрями розвитку української графіки 1920–1930-х років» у книзі Ольги Лагутенко «Українська графіка першої третини XX століття»[2], монографію Олексія Роготченка «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» і найбільшу працю українського мистецтвознавства з цієї теми – «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» львівського вченого Ярослава Кравченка[3]. Також про це згадано в дослідженні тоталітаризму в дисертації «Образотворче мистецтво радянської України 1930-х років» (2004) і пізніше в монографії (2007) в розділі «Творення ілюзій винятковості і безконкурентного середовища: знищення школи М. Бойчука».

Але навіть фізичне знищення генія та його команди, винищення творів ще довгі роки не дадуть спокою ревнителям соціалістичного мистецтва. Одним із небагатьох, хто наважиться привселюдно захистити пам'ять М. Бойчука і його послідовників, буде знаковий космополіт Зіновій Толкачов – свого часу визволитель в'язнів концентраційного німецького табору смерті «Освенцим». З. Толкачову діставалось зі шпальт газет і з бурхливих виступів на спілчанських з'їздах. Після урочистих зборів у СХ УРСР, присвячених постанові Ради Міністрів СРСР «Про перетворення Всеросійської Академії мистецтв на Академію мистецтв СРСР» (вересень 1947 року), в газеті «Радянське мистецтво» у матеріалі С. Раєвського «Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві»[4] було надруковано таке: «Виступ художника З. Толкачова на цих зборах теж був не принциповим, а плутаним у "теоретичних" формулюваннях. В ньому З. Толкачов не відійшов від своїх індивідуальних уподобань формалістично-бойчуківського характеру, широко відомих мистецькій громадськості і по виступу перед столичними художниками навесні цього року, і недавно у Львові. Навіть на зборах секції критики, що відбулася 10 вересня, З. Толкачов не довів, що відмовився від своєї тактики. В чому ж вона полягає? Зупиняючись на статті Л. Владича "Проти плазування перед іноземщиною в зображальному мистецтві", що вийшла друком у серпні 1947 року[5], З. Толкачов намагається заперечувати наведені в ній докази реакційної ролі бойчукізму. За З. Толкачовим виходить, що основна хиба бойчукістів полягала в тому, що вони помилково тлумачили творчість Джотто. І тільки. Нема діла З. Толкачову до того, що бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім'я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи»[6].

Сьогодні стає очевидним той факт, що моральне, а за ним страшне фізичне знищення передових українських митців, яке відбувалося в кінці 1930-х, було спеціально розроблено. У режисурі тяжких злочинів перед світом та Україною брали участь безпосередньо представники найвищої

[1] Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк, 2002. 223 с.

[2] Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.

[3] Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня кн., Оранта, 2010. 400 с.

[4] Раєвський С. Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 8 жовт. С. 3.

[5] Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 27 серп. С. 4.

[6] Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. С. 121.

влади, починаючи від Й. Сталіна, Л. Берія, Л. Кагановича, М. Хрущова. Показові суди та вбивства митців відігравали спеціально відведену в акції роль, а саме – залякування творчого люду. Незгода з офіційною доктриною мусила завжди закінчуватися знищенням ворога. А в тому, що письменники та художники, які не підтримували метод соціалістичного реалізму, є ворогами, сумніву вже не було. До ідеологічного фронту система ставилася з особливою увагою. Ідеям М. Бойчука, активно продукованим і впроваджуваним у галузі зображального мистецтва, судилося функціонувати недовго, однак вони стали справді унікальним явищем в історії українського мистецтва XX століття. Їхня актуальність є цілком очевидною й сьогодні, у час переосмислення головних цілей і методів мистецької освіти в Україні. М. Бойчук разом з учнями започаткував нові форми сучасного українського монументального мистецтва. Зміна комуністичних урядів у межах колишньої УРСР була явищем цілком закономірним як для тоталітарного суспільства. Кожна нова генерація компартійців, обійнявши керівні посади, намагалася звалювати скоєні в державі злочини на своїх попередників. У 1958 році відбувся Третій з'їзд Спілки художників Української РСР. Звітну доповідь на ньому зачитував хтось із референтів (в архівах не збереглось прізвища доповідача). В умовах закулісної спілчанської гри такі безіменні доповіді трапляються досить часто, особливо, коли йдеться про жорстоку критику. У випадку 1958 року йшлося, навпаки, про вибачення та засудження старого уряду. Проте ніхто з претендентів на нові посади не наважився виголосити вирок системі, до якої був причетним. У промовах з трибуни з'їзду вибачилися за все й навіть згадали репресованих, щоправда, у кількості лише двох осіб. Ім'я страченого Михайла Бойчука згадане не було. «Чимало шкоди українській літературі і мистецтву принесло перебування на Україні Кагановича, де він насаджував культ своєї особи. Знаходилися митці, які зображали його в шахтарській робі, то в одязі сталевара. Зображали на фоні домен і шахт, на фоні робітників, по всіх канонах театрально-помпезних постановок і установок культу особи: він – герой, а народ – безлика маса. Каганович цькував українську інтелігенцію. Вже відомі факти з письменниками. А ми знаємо, як давалося завдання обов'язково знайти українських буржуазних націоналістів і серед художників. З почуттям гіркоти і болю ми повинні повідомити про те, що безвинно загинули такі художники, як Пустовійт, Падалка та інші, які посмертно реабілітовані»[1].

Отже, як бачимо, М. Бойчук залишився під час вибачення на довгі роки в знайомому словосполученні «та інші». Факт народження, життя й трагічна загибель школи Михайла Бойчука в контексті розвитку зображального мистецтва 1930-х минулого століття стає логічним продовженням розвитку всієї української культури періоду, що вивчається. Запровадження методу соціалістичного реалізму в українську художню культуру та підведення під нього марксистсько-ленінської основи супроводжувалися не тільки ліквідацією будь-яких інших мистецьких напрямків, а й особистим негативним ставленням Й. Сталіна до України та всього українського. Підтриманий партійним контролем та мистецькою критикою, що вважалася марксистською, соціалістичний реалізм унеможливлював будь-який прояв незгоди та висвітлення тіньових сторін життя.

Серед знищених протягом 30–40-х років XX століття митців СРСР кількість жертв в Україні перевищила третину від загального числа. Під державний геноцид потрапили художники, чия творчість була набагато «скромнішою» за іконописний стиль бойчуківців та їхнє захоплення візантійським мистецтвом і явну спорідненість у колористичних та композиційних прийомах з іспанцем Дієго Ріверою, італійцями Маріо Сіроні, Ферруччо Феррацці, Убалдо Оппі, Джорджо де Кіріко, німцем Крістіаном Шадом. Ідеологічна доктрина УРСР вимагала від митця балансування між утопічним (вигаданим) реалізмом і реалістичним (натурним) показом подій. Історичність моменту митець обов'язково мусив підкреслити.

Сьогодні стає зрозумілим, що національна свідомість і бажання працювати, спираючись на здобутки національного сакрального малярства, прирекли М. Бойчука та його послідовників до фізичного знищення. Ідеологія і терор після страти бойчукізму – контркультури соціалістичного реалізму в першій фазі його виникнення стають суттю й основою зображального мистецтва тоталітарного режиму радянської України на два наступні десятиліття[2].

[1] Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.

[2] Роготченко О. Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучас-*

За двадцять років у державі відбудуться страшні події – війна, післявоєнна розруха, голод, боротьба з українським націоналізмом, «безрідним» космополітизмом, з усіма проявами інакомислення в сенсі вибору релігії та віросповідання. Ці роки характеризуються також масованими атаками на греко-католицьку, римо-католицьку церкви, на баптистські та інші, несанкціоновані владою, зібрання вірян. Системи доносів на однокурсників, співробітників, односельців досягнули небаченого навіть у довоєнні роки рівня. Здавалося б, у такому невільному соціумі неможливий навіть натяк на непідтримку офіційного мистецтва. Але трапилося непередбачене. Спочатку тихі, а згодом і публічні спротиви почали виникати в мистецьких організаціях і творчих спілках. Усе це відбувалося попри заборони, утиски, загрозу позбутися офіційного заробітку, навіть опинитися за ґратами. Початок 1960-х років став початком вільнодумства.

Серед шанувальників мистецтва модними стають ще не відомі вчора імена – А. Суммара, В. Ламаха, Г. Гавриленка, А. Лимарева, А. Левича, І. Марчука, Ф. Гуменюка, О. Дубовика, А. Горської, А. Рибачук, В. Мельниченка, А. Навроцького в Києві; Р. Сельського та К. Звіринського з учнями у Львові. Це також і «неформальна академія» ужгородця Ф. Манайла, творчість В. Макаренка в Дніпропетровську, А. Антонюка в Миколаєві. Багато художників-нонконформістів було в Одесі. Це О. Ануфрієв, В. Маринюк, В. Стрельніков, В. Хрущ, Л. Ястреб.

Свідомість українських митців, навіть популярних і визнаних, переживає докорінну трансформацію. Для порівняння в цьому дослідженні наведено твори Т. Яблонської «Автопортрет в українському костюмі» 1946-го року та «Лебеді» 1966-го року. Таку ж зміну мистецьких настроїв простежуємо у Є. Волобуєва. Та в десятків вітчизняних митців, які переходять від панівного методу соціалістичного реалізму до власних стилів у творчості.

У мистецтвознавчій літературі, особливо російській, зокрема в працях О. Морозова, стверджується думка, що зображальне мистецтво всього СРСР – від межі воєнного лихоліття до «хрущовської відлиги» – було схожим[1]. З таким твердженням важко погодитися передусім тому, що митці інших республік не відчули тих утисків, які відчули на собі українські митці. Це, по-перше. А по-друге, до російського, білоруського митця, як і до митця інших союзних республік, не була так прикута пильна увага Комітету державної безпеки, як до митця України. Московське керівництво ніколи не довіряло Україні насамперед тому, що до неї вкрай негативно ставився Сталін. Цю нелюбов підтримували високопосадовці і воєначальники. Яскравим прикладом можуть бути вислови маршала Г. Жукова про Україну та українців під час підготовки наступу на Київ.

Тобто процеси, що відбувалися в Москві, не були тотожними аналогічним подіям у Києві, Львові, Одесі тощо. «После Второй мировой войны стало ясно, что проект коллективного советского искусства так и не стал тотальным, – а в его системе это означало не что иное, как тотальное поражение. Приватные формы существования искусства показали свою неистребимость» – так написала в книзі «Русское искусство XX века» Катерина Дьоготь[2].[3] Далі вона говорить, що «… многие художники постсталинского времени (особенно те, кто прошел лагерь и ссылку), (а в українському варіанті – окупацію та насильницьке вивезення до Німеччини або полон. – О. Р.),[4] уже не идентифицировались с государством и желали расторгнуть для себя негласный договор, к которому сводилось советское искусство»[5]. «Во время короткого периода либерализации, продолжающегося от смерти Сталина (1953) до 1962 года, это нонконформистское (по отношению к соцреализму) искусство запрещено не было, но имело молодежный и "экспортный" статус. На москов-

ність, теорія : зб. наук. пр. Ін-ту проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 3. С. 217–128.

[1] Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов Москва : Галарт, 1995. 223 с.

[2] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

[3] *Сьогодні, наприкінці року 2023, коли за вікнами наших будинків літають російські ракети та безпілотники, а на фронтах точиться кривава бійня, дуже хочеться викреслити будь-яке нагадування про мистецтво та мистецтвознавство східного сусіда. Не викидаю спеціально, аби читач міг сам зробити висновки про те, як імперія СРСР і її спадкоємиця росія розуміла основи тоталітарного мистецтва і пропагувала свою версію. З таким твердженням щодо української зображальності погодитися важко. Адже приватний сектор чи «приватні форми» в УРСР практично не існували, за винятком дрібних артілей і мініцехів ужиткової кераміки та біжутерії, які, зрозуміло, не впливали на мистецькі процеси. І якщо мистецькі процеси союзних республік розвивалися власними шляхами, соціокультурні поля їх часто були схожими між собою.*

[4] Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. С. 121.

[5] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

ском Фестивале молодежи и студентов 1957 года молодые советские "авангардисты" увидели первую в СССР выставку современного американского искусства, что сыграло свою роль в моде на абстрактную живопись. Впрочем, художественная свобода была ограниченной и не слишком неожиданным оказался переход этого искусства в статус запретного, который произошел в конце 1962 года: на юбилейной выставке "30 лет МОСХ". В московском Манеже тогдашний лидер страны Хрущев назвал несколько работ антисоветскими, после чего публично выставиться для тех, кто не был членом Союза художников, стало так же невозможно, как вступить в этот Союз. В результате искусство, которое лишилось сферы публичности (стало "подпольным") означало особую систему институций»[1].

Насправді Микита Сергійович Хрущов не лише назвав деякі роботи на ювілейній виставці антирадянськими, а й дозволив собі в присутності преси назвати їхніх авторів «підарасами» (йшлося про гомосексуалістів). Оприлюднена Катериною Дьоготь дата пропонує початок нонконформістського руху вести з 1962 року. Варто згадати, що на цей час скандал довкола статті «Искусство не терпит шумихи» в Україні тривав шість років. А митців Аду Рибачук та Володимира Мельниченка очільники Спілки українських художників уже давно назвали «формалістами і продовжувачами традицій М. Бойчука та В. Єрмилова»[2] .

Справжня боротьба незгодних митців з офіційною доктриною почалася не в Москві, і не в 1962 році. 1958-го року московська журналістка Алла Ласкіна в популярному журналі «Молода гвардія» наважилася надрукувати статтю про творчість АРВМ з детальною розповіддю про тиск української влади на митців. Зокрема, у публікації написано про брудні технології. Йдеться про виступи М. Дерегуса та В. Касіяна, які засудили твори молодих художників заочно, бо насправді ці твори були сховані й широкий загал із ними не був знайомий. Як відповідь на події в Україні московське спілчанське керівництво запропонувало зробити виставку творчого дуету в Москві. Влітку 1958 року в московському клубі заводу «Серп і молот» було відкрито виставку «Молоді молодим». Від України взяли участь АРВМ, від Росії – Ілля Глазунов. Ця виставка не була погоджена в УРСР і викликала незадоволення місцевого керівництва. Випадок розглядали на закритих і відкритих зборах Спілки художників УРСР[3].

Київський живописець Олексій Михайлович Артамонов був тоді членом парткому та заступником голови ревізійної комісії Спілки художників УРСР. Він пригадував, що не всі члени парткому підтримували відверту боротьбу з молодими митцями, як пропонували «згори». «Горою» називали поради із райкому або відділу культури ЦК Компартії[4].

Досліджувати такі факти сьогодні вкрай важко, адже в переважній більшості випадків прямих документів не збереглося, бо вони ніколи не існували. Вказівки надавали в телефонних розмовах або усно при зустрічах керівників творчих спілок та інших організацій із працівниками спеціальних відомств. До відділу культури київської газети «Вечірній Київ», який очолював журналіст Вегін, надійшла пропозиція написати «критичний» матеріал про дії митців АРВМ і висвітлити цей факт як негативний приклад. Телефонували зі Спілки художників. Формальний привід був. Йшлося про те, що митці не пройшли художню раду та самовільно відібрали твори. Вегін мав розмову з В. Касіяном і запропонував йому публічно підписатися під критичним матеріалом. В. Касіян відмовився – тому матеріал надруковано не було[5].

Роком пізніше (1959) в Москві, у столичному парку Сокольники, експонувалася Американська національна виставка. Ця експозиція мала ефект розірваної бомби, оскільки разом зі смаком кока-кола пепсі-коли вітчизняний глядач, у тому числі український, познайомився з небаченими раніше творами справжніх абстракціоністів. Тоді на московській виставці експонували твори Дж. Поллока, М. Ротко, А. Олбрайта, І. Тангі, О. Колдера, Де Кунінга. Поодинокі представники американського способу життя в СРСР об'єдналися в доволі міцний молодіжний рух «стиляги» (від слова «стиль»). Правоохоронцям уже стало неможливо забороняти музику «Бітлз» та Елвіса Преслі. На вулицях міст з'явилися перші хіпі, які підтриму-

[1] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 154.

[2] Касиян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины*. 1959. 27 сент. С. 4.

[3] Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.

[4] Інтерв'ю з художником О. Артамоновим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2002. 7 вер. С. 1.

[5] Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.

вали американський стиль вільного життя і вільного кохання[1].

Зародження та розвиток нонконформізму як мистецтва спротиву в Україні мали принципові відмінності порівняно з іншими союзними республіками. Знову вимушені цитувати К. Дьоготь: «Подпольный характер искусства означал, что оно не располагает такими банальными приметами искусства новейшего времени, как нейтральные стены и зритель, не знакомый с художником лично. При этом частный рынок у многих подпольных авторов 1950–1960-х годов, в отличие от членов Союза художников, был; однако это был не черный рынок, лишенный публичности. Покупатель (иностранный дипломат, тайно посещавший художников дома) приобретал не товар, а своего рода знаки страдания: ценность этическую, а не рыночную, и, следовательно, абсолютную, а не исчислимую»[2]. Отже, така версія пропонує бачення народження та ствердження нонконформізму переважно з погляду відсутності діалогу митця з покупцем й аполітичності першого. Таку ж думку підтримує й інший відомий московський мистецтвознавець Олександр Морозов. У праці «Соцреалізм і реалізм» автор пише: «В 60-х годах, например, публика нередко сбивалась где-то в глубинах Манежа гудящими группами, среди которых шли горячие споры о неких выставленных картинах. И никогда это не были шедевры соцреализма. Люди собирались у холстов Лактионова, Глазунова, каких-то молодых "левых"… Широкую публику обыкновенно привлекала умилительная салонная декоративность или, напротив, толика диссидентской соли в сюжете, непривычные для советской живописи формы, почерпнутые как раз за пределами реализма»[3]. Вже наприкінці тексту розвідки про соцреалістичне минуле держави О. Морозов написав: «Между старшими и младшими на рубеже 1960–1970-х годов возник барьер стилистического характера. Напрашивается сопоставление: начало 60-х, а затем и 70-х знаменуется в нашем искусстве нарастанием полемических настроений, заметными обострением споров, множеством всякого рода дискуссий. Однако характер их существенно различается. На волне "оттепели" главное направление полемической активности определялось по оси "художник – власть"»[4].

Таким чином, вивчаючи й аналізуючи тексти російських учених, доходимо висновку, що спротив сусідів 1960-х базувався на відсутності реального покупця та розбіжностях у стилістичному характері творів. Простежуючи шляхи відродження і ствердження мистецтва спротиву в Україні від межі 1950-х до початку 1970-х, доходимо принципово інших висновків. Практично всі українські вчені, які досліджували проблеми вітчизняного нонконформізму, розглядають версію ствердження супротиву як початок національного відродження образотворчого мистецтва, літератури та музики після нищення української культури тоталітарним режимом упродовж 1930–1950-х. Розбіжності у відродженні другої хвилі мистецького нонконформізму в Україні й тихим стилістичним супротивом росії – разючі. Львівський учений Орест Голубець у ґрунтовній монографії «Мистецтво ХХ століття: український шлях» слушно констатує, що «…за значущістю в українській історії ХХ століття, період так званої "відлиги" 1960-х можемо порівняти до "українізації" 1920-х років»[5].

«"Прорив шістдесятників" став немовби тією потужною опорою, без якої, образно кажучи, не можливим було б зведення "трансчасового моста" модерного українського мистецтва»[6].

О. Голубець, як і переважна більшість українських учених, вважає часом зародження мистецтва спротиву період 1959–1960 років. Насправді ж практика АРВМ на острові Колгуєв і перший офіційний конфлікт із викладачами КДХІ 1954 року дають всі підстави віднести початок нового мистецтва до осені 1954-го року. «Послаблення ідеологічного пресингу справило в Україні надзвичайний ефект, який можна порівняти з дією раптово звільненої могутньої пружини. Процес національного відродження ініціювали діячі культури і науки, вцілілі представники інтелігентів старшої генерації і нового покоління, сформованого в період духовного підпілля. Зокрема, в кінці 1950-х – першій половині 1960-х років були здійснені видання "Українського істо-

[1] Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського. *Образотвор. мистецтво*. 2010. № 1. С. 74.

[2] Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. С. 155.

[3] Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. С. 14.

[4] Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. С. 11.

[5] Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 93.

[6] Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 106.

ричного журналу", "Української Радянської енциклопедії", "Словника української мови", "Історії українського мистецтва", "Історії міст і сіл України". Повернулися з небуття цілі галузі науки, такі як генетика, кібернетика та комп'ютерні технології. Поступливість влади була, однак, тимчасовою.

Паралельно з "неоукраїнізацією" в період "відлиги" зароджувалася нова лицемірно-вишукана форма "тихого тоталітаризму"»[1]. Це твердження підтримує та продовжує Віктор Сидоренко в монографії «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань»[2]. У другому розділі «Мистецько-культурологічні аспекти еволюції нонконформізму» у главі «Нонконформізм у політичному контексті» читаємо: «Прикметним був той факт, що в другій половині 1950-х років хвиля відродження мистецького життя піднялася саме в Києві, який швидко став епіцентром основних подій… 20 грудня 1954 року Об'єднання українських письменників "Слово" надіслало до Москви Другому Всесоюзному з'їзду письменників телеграму такого змісту: "Українські письменники – політичні емігранти – вітають з'їзд і висловлюють співчуття письменникам усіх поневолених народів СРСР. 1930 року друкувалося 259 українських письменників. Після 1938 року з них друкувалося тільки 36. Просимо з'ясувати в МГБ, де і чому зникли з української літератури 223 письменники". Дані про письменників вражають своїм трагізмом. За підрахунками Юрія Лавріненка, автора антології "Розстріляне відродження", із 223 зниклих в СРСР українських письменників – розстріляно 17, покінчило самогубством – 8, заарештовані, заслані до концтаборів або якимись іншими заходами вилучені з літератури (розстріляні або померлі в концтаборах) – 175, зникли безвісти – 16, померли своєю смертю – 7. Лише 1956 р. почалася несмілива реабілітація кількох імен. Жертв серед художників було, мабуть, не менше: вони гинули в таборах або просто тихо вмирали, позбавлені можливості творити»[3].

1960-ті, окрім реальних перемог у видавничій сфері й удаваного лібералізму щодо ставлення до творчих людей, увійшли в історію як потужний масовий пресинг не лише на вільнодумців, а й практично на всіх членів творчих спілок, про що ми докладно розповідали вище. Майже не були реабілітовані священнослужителі, які поверталися зі сталінських таборів, а також представники інтелігенції, чиї терміни закінчувались у другій половині 50-х років. Театр масових показових амністій лікарів, інженерів, селян продовжувався до кінця 1960-х. Водночас були «…проведені розстріли членів підпільних націоналістичних організацій та посилений контроль процесів "відлиги" в західних регіонах України»[4].

З середини 1950-х у творчі спілки направляли «кураторів» від Комітету державної безпеки, які безпосередньо відповідали за культуру. Вони тісно співпрацювали з відділами кадрів творчих організацій і з їхнім керівництвом. З цих часів починається «будівництво» достатньо розгалуженої системи агентів, яких комітет набирав серед художників, письменників, композиторів, журналістів тощо. Так, у Києві в Спілці художників та КДХІ офіційно одержували платню 33 особи, які співпрацювали із «системою». Агенти входили в довіру до простих членів спілок, пропонуючи останнім послухати політичний заборонений анекдот, підписати листи на підтримку політичних в'язнів або послухати заборонене радіо. Серед агентів було багато псевдонаціоналістів. Кожен зі співробітників, т. зв. «джерело» («источник» мовою оригіналу), мав свою кличку – «поганяло» на жаргоні. Багатьох агентів вербували серед тих, хто був в окупації, хто добровільно виїжджав на роботу до Німеччини, і, звичайно, тих, хто співпрацював із німецьким режимом. У Спілці художників групу «національно свідомих» очолював митець-«джерело», що служив під час Другої світової війни в поліції і мав кличку «Атлант». Влаштовували спектаклі із виключенням членів зі Спілки, але дивним чином виключені поверталися назад до членів СХ, а згодом практично всі обіймали, а деякі й досі очолюють професійні угруповання та обіймають керівні посади. Більшість справ агентів залишалася не лише в Києві, а дублювалася для архівів Москви, де вони зараз і зберігаються. Особливу увагу «свідомих» було прикуто до тих, хто насправді не сприймав офіційну доктрину тоталітарної влади. Зі свідчень

[1] Голубець О. М. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. С. 106.

[2] Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / ІПСМ АМУ. Київ : ВХ студіо, 2008. 188 с. : іл.

[3] Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / ІПСМ АМУ. Київ : ВХ студіо, 2008. 188 с. : іл.] С. 64.

[4] Зайцев Ю. Ті, що не мовчали. *Львівщина* : іст.-культур. та краєзнав. нариси. Львів, 1998. С. 348.

учасників процесу можна зробити висновок, що переважна більшість простих митців, до яких підсилали «стукачів», це розуміла[1]. Володимир Мельниченко розповідав Олексію Роготченку про мистецтвознавця, якого було приставлено до АРВМ. Мистецтвознавець кілька разів на тиждень приходив до митців. Обидві сторони знали правду про такі відвідування. Ада Федорівна Рибачук називала гостя «домашнім стукачем» і жартувала, що до нового треба буде звикати, а до цього вже звикли.

Водночас творити «заборонене» мистецтво погоджувалися далеко не всі. Досліджуючи мистецтво супротиву, слід пам'ятати, що було замало самого лише бажання працювати не в реалістичній манері, чи намагатися внести до композиції твору певну національну ознаку – вишивану сорочку, хрест на цвинтарі, церкву на краю села, чи не побоятися поставити поруч жовте й блакитне (заборонені кольори). Митець наражався на боротьбу з «системою», наслідки ж такої боротьби могли бути трагічними. Однокурсницю Володимира Мельниченка й Ади Рибачук, дочку відомого єврейського письменника Переца Маркіша, замордованого в катівнях НКВС, заарештували на третьому курсі КДХІ, не висунувши жодних звинувачень. Основною провиною молодої художниці був родинний зв'язок з ворогом народу – її батьком. Дівчину заарештували в інституті восени 1953 року. Під час зимових канікул скульптор Микола Рапай, однокурсник Ольги Маркіш, поїхав до Москви у свою першу «подорож» у пошуках коханої дівчини. Протягом тижня він щодня відвідував кабінети слідчих на Луб'янці, аж поки на сьомий день один із працівників відомства врешті повідомив юнакові, у якому таборі й за що перебуває під вартою київська студентка-художниця. Також співробітник порекомендував юнакові підшукати собі іншу наречену. Під час літніх канікул 1954 року М. Рапай поїхав до концентраційного табору, де й одружився з коханою. Заносячи запис шлюбу до спеціальної книги, працівник табору побажав, аби ув'язнена Ольга Рапай стала повноцінним членом суспільства. Але такі випадки були поодинокі[2].



Л. Панченко. Тіні забутих предків. Лінорит. 1969

Насправді система контролювала практично всі розмови в колективах заводів, фабрик, навчальних закладів. Наводимо маловідомі документи, розсекречені за останні роки архіви Комітету державної безпеки: «№ 476. Спецповідомлення наркома внутрішніх справ УРСР І. Серова секретарю ЦК КП(б)У М. Хрущову про реагування населення м. Києва на підвищення цін у системі державної торгівлі». З документа можна зробити висновок, наскільки потужною була система тотального стеження за населенням.

Думки творчих людей, як і висловлювання практично всіх верств, ретельно фіксували агенти Комітету державної безпеки. Ідеологічний «фронт» залишався передовим рубежем, і тому всі розмови і дії всередині соціуму старанно відслідковували відповідні органи.

Яскравою особистістю культурного поля Києва 1960-х років була молода художниця Ольга Петрова. Досліджуючи період, можна проаналізувати декілька течій вітчизняної мистецької непокори. Переважно шістдесятники збиралися в групи, як це видно з прикладу одеських, львівських митців. Водночас були митці-одинаки. Прикладом такого тихого супротиву офіційній доктрині є творчість художника з Черкас Едуар-

[1] Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–197.

[2] Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.

да Гудзенка. Окрім цього, були ті, які не боялися висловити свій протест голосно. Саме такою сміливою людиною була О. Петрова. У мистецтвознавчому дослідженні «Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х» О. Роготченко наводить інтерв'ю з О. Петровою: «"Ольго Миколаївно, скажіть, будь ласка, а як склалася Ваша доля у той час?" О. Петрова: "Я дружила з Сергієм Параджановим. Уже цього було достатньо, аби потрапити під державну немилість. Коли на першому ж допиті в КДБ мені запропонували співпрацю, а я, звичайно, відмовилася, почалися неприємності. У той же вечір я побачилася з Кочуром, який щойно повернувся з таборів, і у розпачі спитала: "Що ж я таке зробила, що мені пропонують бути стукачкою?" На це Кочур спокійно відповів: "Олю, заспокойся. Ці с..и пропонують абсолютно усім. Біда в тім, що не усі відмовляються". Ми, звичайно, знали, що грошові замовлення дістаються лише своїм. Це стосувалося не лише монументального мистецтва та скульптури з дикими гонорарами, а й живописних творів і навіть декоративно-прикладних горщиків та глечиків. Зрозуміло, розпрацьовувалася "національна" тема. Але це настільки тонко і важливо для сьогоднішнього розуміння розвитку вітчизняного мистецтва, що у рамках однієї розмови часу замало"»[1].

2002 року секція критики та мистецтвознавства започаткувала круглі столи, які проходили в приміщенні НСХУ. Власне, це був клуб мистецтвознавчої спільноти, де народилося чимало гучних проєктів. Так почалася акція «Ніхто не забутий», підсумком якої стали оприлюднені розвідки про маловідомих митців. Вийшли друком матеріали «Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори» (розповідь про професійного графіка Анатоля Навроцького, творчий шлях якого не вписувався в рамки моралі українського художнього життя 1950–1970-х)[2], «Гуру ювелірного мистецтва» (публікація про творчий шлях свердловських художників Володимира Вірачева та Володимира Стародубцева, які в середині 1960 приїхали до України відроджувати знищене ювелірне мистецтво)[3]. Також побачили світ низка гострих проблемних розвідок про соціалістичний реалізм, надрукованих у матеріалах круглого столу в журналі «Образотворче мистецтво», і, звичайно, унікальні спогади одного з учасників художнього життя тих років – працівника відділу культури ЦК Компартії України Дмитра Янка. До виступів запрошували мистецтвознавців та художників. На одному із засідань Дмитро Янко докладно розповів про творчий шлях художника, розвідника та неперсічної особистості – Миколи Глущенка. Пізніше цей матеріал зі скороченнями було надруковано в збірці мистецтвознавчих досліджень «МІСТ», також започаткованій секцією критики та мистецтвознавства КОНСХУ[4]. «На початку 1970-х років минулого століття, під час моєї роботи у Відділі культури ЦК КПУ, до мене зайшов секретар парткому Спілки художників України й повідомив, що йому зі Львова передали давній каталог виставки творів художника Глущенка, і там сказано, що під час революційних змагань він гасав на коні у складі петлюрівців. Я відповів, що то ж відомості п'ятдесятирічної давності і думаю, що коли у 1923 році йому було видане громадянство СРСР, то відповідні служби все належно перевірили. У 1936 році він повернувся до СРСР і жив у Москві, а з 1944 року жив й успішно працював у Києві. Пізніше я розповів про стурбованість секретаря парткому СХУ завідуючому відділу культури ЦК КПУ Павлу Максимовичу Федченку, а він мені повідомив дещо про заслуги М. П. Глущенка, як радянського резидента в Берліні та Парижі, і що нібито Сталін сказав, якщо б товариш Глущенко нічого не зробив як художник, то як громадянин – заслуговує всілякої похвали. То вже пізніше були опубліковані матеріали про його роботу, як розвідника під прізвиськом "Ярема"»[5].

Практика залучення творчих особистостей була нормою в ті часи, а до особливо відомих і знаних митців «приставлявся» спеціальний агент

[1] Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 195.

[2] Роготченко О. Ніхто не забутий : Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 278–288.

[3] Роготченко А. Гуру ювелирного искусства. *Журнал о металле* : всеукр. специализир. журн. о кузнеч. искусстве. Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.

[4] Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398.

[5] Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398] с. 395–398.

з-поміж близького оточення. Сьогодні практично стовідсотково відкриті архіви, де зберігаються особові справи переважної більшості українських митців, які працювали в період 1920–1960-х років. Звернемося до фонду[1]. Ще зовсім нещодавно такі документи не фігурували в культурологічних розвідках. З проголошенням вільної суверенної української держави вчені здобули можливість дослідити навіть ті сторінки вітчизняної історії, які немовби і не варто чіпати з етичних міркувань. Річ у тім, що багато учасників описуваних подій досі живі. Живі і їхні діти. Про люстрацію ж у культурній сфері досі не йшлося. Відкриті архіви дають дедалі більше матеріалу для роздумів і можливості зробити правильні висновки. Розбираючи проблеми спротиву – нонконформізму, замало робити висновки лише споглядаючи твори того періоду. Прочитавши сотні документів доби соцреалістичної сваволі, автор доходить висновку, що паралельно з провідною метою високопосадовців від тодішньої культури прославляти соціалістичний шлях розвитку держави простежується маловідомий у вітчизняному мистецтвознавстві складник. Це те, що головним завданням очільників культурного фронту всіх рівнів було нищення непокірних і залякування мистецького соціуму. Залякування мало на меті недопущення навіть натяку на незгоду з офіційною доктриною. Наведений нижче документ наочно демонструє донос, зроблений письменником (адже у тексті є фраза, що розмова проходить у його (автора доносу – «джерела») кімнаті, у Будинку відпочинку літераторів «Ірпінь»). Письменник, який писав про Олександра Довженка, був з ним добре знайомий і належав до вищого кола письменницької еліти, оскільки був серед знаних метрів літератури – Бажана і Яновського. Початківець чи маловідомий літератор у такому гурті бути не міг. Крім того, О. Довженко довіряв колезі, адже говорив про речі, оприлюднення яких могло закінчитися табором чи розстрілом. Водночас, уважно прочитавши текст доносу, можна припустити, що Олександр Довженко знав про співпрацю співрозмовника з Народним комісаріатом внутрішніх справ і розумів, що його розмова буде передана оперуповноваженим з відділу, який опікується мистецтвом. Насправді О. Довженко, висловлюючи свою позицію про нищення української культури та кадрів українського мистецтва, не називав жодного, крім уже знищених високопосадовців (Косіор, Постишев, Шумятський), а також працівника кіностудії Дубового. Можливо, відомий режисер, розуміючи, що за такі слова йому особисто нічого не буде (бо спілкування зі Сталіним накладало певну індульгенцію на життя та творчість), у такий спосіб оприлюднив те, чого не міг сказати публічно. Письменник Борис Антоненко-Давидович, який провів у радянських таборах двадцять п'ять років, у розмові з мистецтвознавцем О. Роготченком стверджував, що в Спілці письменників практично за кожним письменником проводився нагляд. Найлегше було стежити за поведінкою митців у професійному колі: у редакціях, на відпочинку, у дворі будинку. А тому систему колективного проживання, відпочинку (Будинки творчості, ресторани при творчих спілках, більярдні тощо) планували так, аби мешканці постійно були під наглядом одне в одного. Це ж стосується і Будинків творчості художників, композиторів, журналістів, а також місць локального проживання та праці – музичних редакцій, творчих комбінатів, творчих майстерень[2]. Чітка система стеження передбачала, що, крім спеціальних агентів, стежити та доносити будуть і свої. Тому працівниками Народного комісаріату внутрішніх справ, а пізніше Комітету державної безпеки ставали «джерела» – завербовані письменники, художники, журналісти, композитори. Як доказ сказаного може слугувати документ[3]. (Друкуємо мовою оригіналу. – О. Р). «Совершенно Секретно. Зам наркома внутренних дел Союза ССР Комиссар Государственной безопасности 1 ранга тов. Берия Л. П. Направляю копию донесения о кинорежиссере Довженко, который работает над картиной «Щорс». О состоянии Довженко проинформировал ЦК Кп/б/У. ЦК поручил тов. Корнейчуку осторожно повлиять на Довженко, помочь ему изжить истерические настроения и создать условия для восстановления работоспособности. Подпись. Народный комиссар внутренних дел УССР Комиссар государственной безопасности 3 ранга /Успенский/». Цей документ свідчить, що на рівні перших осіб республіки – Успенського та керівника всесоюзного відомства Берії розглядали питання, пов'язані з особою кінорежисера Олександра Довженка. Окрім того, ці матеріали є свідченням співпраці письменника Корнійчука з ЦК Компартії більшовиків України та Комітетом державної безпеки. Насправді імен художників, літераторів, компо-

[1] ЦДАМЛМУ. Ф. 61. Оп. 1, 2. [Трохименко К. Д.].

[2] Роготченко О. Будинок творчості в Седневі. *Образотвор. мистецтво*. 1984. № 2. С. 14–18.

[3] ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

зиторів у розсекречених документах трапляється багато. Інколи навіть створюється враження, що працівники спеціальних служб навмисно згадували в рапортах не лише клички «Атлант», «Ярема», «Пастор», «Статуетка», але й імена тих, хто співпрацював з органами. Вочевидь, знаючи, що такі документи мають строк давності й колись будуть розсекречені для загального ознайомлення. Професійні працівники спеціальних організацій, займаючись постійною вербовкою та збиранням інформації про творчих працівників, насправді до «стукачів» ставилися з презирством, хоча й допомагали кар'єрному зростанню останніх (з розповіді колишнього куратора НСХУ по лінії КДБ України В. Тютюнника).

Питання співпраці творчих людей з органами державної безпеки залишається невивченим. Це страшні сторінки вітчизняної культури, які показують невільний мистецький соціум держави зовсім з іншого боку. Насправді, окрім політичних уподобань, існував й інший складник – матеріальний. Тим митцям, хто погоджувався працювати з НКВС-КДБ, було набагато легше виживати в матеріальному плані. Навіть суто патріотичний радянський твір міг не пройти художню раду і на довгі роки або й назавжди залишитися в майстерні художника. Те саме стосувалося головних ролей у кіно чи театрі. Без спеціального перегляду та дозволу «куратора» кіно не потрапляло на екрани, спектакль – на сцену, а твір – на виставку. Звернемося до архівів[1]. «Нач. СПО ОГПУ – тов. Молчанову. Оперуполномоченного 4 ОТД. СПО ОГПУ Шиварова Н. Х. Рапорт. Доношу, что согласно Вашего распоряжения, сегодня 6/X1 я был на закрытом общественном просмотре звукового кинофильма «Иван» – выпуск Укрфильм, автор – режиссер Довженко. О самом фильме сообщаю:- 1. Текст фильма на украинском языке, поэтому мне он был недоступен в своей основной части: момент вербовки рабочей силы в деревне для Днепростроя и важнейшие моменты из сказанного героем фильма – Иваном. Вот почему с уверенностью дать окончательную оценку я не могу». Далі оперуповноважений Шиваров детально описує сцени фільму, висловлюючи своє бачення й даючи власну оцінку. Для нашого дослідження важлива остання фраза рапорту: «Со всем тем, если нет соображений, вытекающих из оценки текста, я считаю картину допустимой на экране. Оперуполномоченный 4 ОТД СПО ОГПУ /Шиваров/»[2].

Тобто кінцевим вердиктом оприлюднення твору була не думка художньої ради, а дозвіл оперуповноваженого. Зрозуміло, що митців рівня Олександра Довженка було не так багато. Думка пересічних «рабісів» (работник искусства. – О. Р.) була малоцікавою для керманича. Боротьба з «системою» наражала митця на великі неприємності та позбавляла заробітку. Боротися за своє бачення в мистецтві наважувалися одиниці[3]. Але такі люди були, і саме вони заклали основу нового, не соцреалістичного бачення власної творчості. Запропонованими творами, що не потрапляли на офіційні виставки, а експонувалися в майстернях і домівках митців, вони торували шлях новому мистецькому соціуму.

[1] ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

[2] ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

[3] Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства. *Сучас. мистецтво* : наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 6–12

THE DISTINCTIVE FEATURES OF THE FINE ARTS IN THE SOVIET UKRAINE OF 1930–50

Nowadays the Ukrainian art historians, theorists and critics have to go through a hard period of revaluation of many events and phenomena. The reconstruction path of the Ukrainian culture and art, especially its «upper» layers (of the recent XX century), is actively trying to fill up a number of blank spots and reconsider the distorted historical facts. There come back undeservedly forgotten and forcedly expelled occurrences, art groups and schools, names and creative works of the painters.

One can often come across the idea that it is no longer worth of talking about the totalitarian past – one should live for the nowadays and future. However, the essential issue is that the formation of our young state testifies that an advance may turn out somewhat slow and even hopeless without the thorough study and relevant estimate of the recent totalitarian period. Only sensible and unprejudiced analysis from the weighted scientific and non-ideological positions may help put a full stop to many problems of the national art.

The European scientists interpret the deformations in the fine arts of the totalitarian regimes as a constant but still emphasize the high academic mastery of the artists of that period. The social problems of the totalitarian art seem to have become of secondary importance for many of them. The professional research of the art works, composition principles and colour techniques goes to the forefront. Nearly each higher art school in Europe has on its curriculum art history and theory lectures which widely cover the specific features of the art in the totalitarian states and its influence on the world culture development.

The research of the art processes of the totalitarian epoch has become possible in Ukraine since a certain time distance of the independent state existence. Only today there have appeared the real possibilities for objective estimate of all changes taken place in the art environment of the Soviet times. The special attention is given to the thorough investigation of the radical turn of 1930 induced by the forced introduction of the social realism method and elimination of all art organizations and creative tendencies. The wartime seems to be the special one from the point of view of the revaluation – the ruling clique changed for a short period their attitude to the intellectuals and creators. The disclosure of the postwar history facts casts light on the painter's actions and the art product which used to be created during that period up to the well-known XX Congress of C.P.S. U. The very understanding of the importance of 1930–50 periods made the author to write and publicize his investigation.

The research objective lies in the study of the number of facts of the changes in the Ukrainian fine arts and their development at the first stage of the Soviet totalitarian regime.

The following tasks aimed at reaching the target:

– to specify the art environment in Ukraine before the totalitarian period;

– to analyze social and political changes of 1930 that caused «the new» ways of the art and architecture development in the Soviet Ukraine;

– to outline the influence of the social and political background on the art processes by analyzing the most distinctive art works of some artists;

– to determine the tendency of one-vector dialogues «audience-painter» and «critic-painter» governed by the authorities;

– to show the impact of the cruel ideological pressing on the conscious thinking of the creators;

– to uncover differences between the European totalitarian regimes of those times and the orders ruled in the Soviet Ukraine in part of their influence upon the culture and art; the analysis is to be done on the basis of the thorough study of art and historical sources and evidences of the art people of that time;

– to illustrate that the dominant of the special type of the totalitarian regime in the Soviet Ukraine of 1930–1950 gives grounds to consider the Ukrainian art of that time as a unique phenomenon in the European and world art processes.

The fine arts of the Soviet Ukraine of 1930–1950 and specific art works of the painters, sculptors, graphic artists and architects became the subject of the given research. The short analysis of changes in architecture as a basis of the fine arts development summarizes the peculiarities of the creative methods.

Social and cultural processes in the art sphere of the Soviet Ukraine became the subject of investigation.

Systems and comparative analysis considered the Ukrainian Soviet art of 1930–1950 in the context of other typologically similar phenomena. Method of induction helped study special literature and historical records. The historical approach covered the historical aspects of the issue. The contextual method contributed to examination of the Ukrainian art of 1930–1950 years.

The chronological frames of the research determines the year of 1929 as

«totalitarian art of the first phase and 1960 as a Thaw period».

The paper examines the creation of the painters and art processes in the central and eastern parts of the Soviet Ukraine and provides the short characteristics of the art environment of Galicia, Transcarpathia and Bukovyna for comparison.

The scientific novelty lies in the facts that:

– for the first time in the national art study the peculiarities of the art process in Eastern and Central Ukraine are considered from the point of view of the creators who lived and worked under the totalitarian regime;

– the socio-political and socio-psychological background is outlined as the strictly controlled one-vector development of the Ukrainian art in 1930–1950;

– it was proved that the period of 1930–1950 belonged to the special type of the Soviet totalitarianism that caused the specific impact on the development of the Ukrainian art and culture; this fact determines the exclusive importance of the study of the materials connected with this period;

– the Ukrainian painters were emotionally and physically depended on the totalitarian system and a number of factors that had taken place only on the Ukrainian territory and determined the special order in the Ukrainian culture in general and the fine arts in particular;

– the research refutes the myth that there was no resistance in the art circles as to the creative methods which were obligatory to use in the second half of 1930;

– the scientific circulation includes the earlier unknown documents – correspondence of O. Dovzhenko, A. Petrytsky, M. Hlushchenko and O. KhvostenkoKhvostov, as well as the reports of the officers of the criminal investigation departments and staff reports to the punitive institutions in Kyiv and Moscow about the activity of the Ukrainian intellectuals;

Ukrainian artist Ivan Udovutsia and new works of Mykhaylo Boychuk's school were opened to the public.

The practical significance consists in the fact that the research material is little known to the public and the experts; its principal conclusions and theoretical considerations can be used in preparing certain sections of the new edition of the art history of Ukraine as well as in large-scale investigations of the art issues of the XX century. The author's general conclusions will stand in good stead for textbooks and lectures on history of art and culture. They will also contribute to the works of the museums of the modern Ukraine.

The distinctive features of the research are determined by the specific character of the historical period and by the fact that the firsthand materials of that period have become only recently available. There are practically no contemporary fundamental sources on the theme and it severely complicated the issue. In the long run the used literature sources can be divided into three essential groups.

The first group includes the editions that were published in 30–50 years of the XX century. They were first hand response to the process going on in that period. Those were, first of all, Moscow journals «Art» and «Creation», Kyiv magazines «Art and Sculpture», «Socialist Kyiv», «Fine Arts», «Construction and Architecture», Kharkiv's «New Generation» and Lviv's «Ukrainian Art». Their pages included the polemics that was not a discussion per se, but a mass, at first concealed and later barefaced propaganda, which then turned into an open ideological pressure. The latter, in its turn, changed into the crushing struggle with formalism, Ukrainian bourgeois nationalism and rootless cosmopolitism. It was especially notable in the postwar period. Art literature used to be extremely ideology-driven. Numerous publications in the newspapers and journals often became the subject of certain discussions and reactions. The serious scientific articles used to imply the Aesopian elements – the real state of affairs could only be read between the lines.

The art development became more intense in Ukraine after the war. The Kyiv State Art College and

National Research Institute of Art, Folklore and Ethnography of the Science Academy contributed to this process enlivening the activity of the authors who were making certain impact with their criticism on the creative and private life of the artists. The names of Leonid Vladych, Borys Lobanovsky, Yuriy Belichko, Petro Hovdia, Volodymyr Tseltner, Lidiya Popova, Platon Biletsky, Liudmila Sak, Hryhoriy Ostrovsky, Adam Zhuk, Tetiana KaraVasylyova, Yevhen Afanasyev, Vasyl Afanasyev, Oleksandr Fedoruk, Liudmila Sokoliuk and Olga Tarasenko are worth of being mentioned here.

The literature that appeared in print in the sixties (there were not only articles but also monographs in the scientific editions) was subordinated to the ideological postulates more strongly – it did not reveal the real situation in the art development and problems but determined the official level of the art that only pretended to be the real one from the ideological view; the truth was quite the opposite. Such publications outlined the limited amount of the artworks and painters of the thirties and fifties artificially expressing the development line of the Soviet Ukrainian art.

The works should have met the fundamental basis of the single creative method of the social realism; the leading party bodies made the orders or imposed certain requirements. The majority of really interesting creators who unofficially influenced the real art development were suppressed; the official researches avoided to examine the extraordinary creative works and actual state of affairs. The partial investigation used to take place but they could not be published.

Thus, the one-sided biased interpretation of the events and occurrences was quite natural and insurmountable in that time. Our research refers to such versions in a sense of statement of certain facts, names and works aiming at studying the nature of the negative impact of the totalitarian system on the culture, malicious and deliberate regulatory measures in the art and suppression of the art tendencies and creators. This can be said about the publications of M. Lifshyts and L. Reinhart «Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop-Art» and of V. Kriuchkova «Anti-Art: Theory and Practice of Avant-Garde Movement»

The fifth and sixth volumes of «Ukrainian Art History» have become the infallible success in the research and interpretation of the problems of the sculptural arts of the thirties. It should be remembered that the writing team worked under the ideological pressure and it was quite an achievement that for the first time after the repressions the publication mentioned and even illustrated the works of painters M. Boychenko, V. Palmov, A. Taran, P. Holubiatnykov, M. Sharonov, I. Zhdanko, D. Shavykin, Yu. Sadylenko, I. Shtilman, I. Padalka, M. Epshtein, V. Zauze, O. Pavlenko, M. Zhuk, A. Cherkasky, O. Bohomazov, M. Shekhtman, F. Krychevsky, M. Rokytsky, M. Pavliuk, A. Ivanov, K. Gvozdyk, K. Yeleva, S. Nalepinska-Boychuk, V. Tatlin, K. Malevich, O. Myzin, L. Po, Zh. Dindo, O. Arkhypenko, O. Kurylas, A. Manastyrsky, P. Selsky, O. Novakivsky as well as art critics I. Vrona, P. Horbenko, F. Ernst, Ya. Zatenatsky. Ye. Kholostenko, V. Khmury.

It is important to speak of the publications printed abroad among the émigrés. Those were eyewitness recollections, articles expressing independent thoughts and real historical facts. They helped introduce the names of the painters who had to go into exile and thus, they automatically became the enemies of the people. Their unique creation and active exhibition activity were widely covered in Ukrainian journal «Notes from Art» published in Philadelphia (USA) in the fifties. The articles of Ye. Blakytny were highly publicized in 1970–1990.

The scientific researches published in the post-Soviet period (the second half of 1980 up to 2003) became of extreme significance in the process of book writing. They included the true and deep analytics on the changes in the judgment of the art process of the thirties pointing out the facts of forced de-structuring of the art environment and the consequences of deformation of the aesthetic ideas. One could also come across the analysis of the instant connection between an art event and certain socio-political convulsions. The publications on the tragic destinies of the famous creators became of much importance. Doctor V. A. Afanasyev (1921–2002) was an outstanding Ukrainian art critic who studied the issues of the social realism in Ukraine. He depicted the path of the Ukrainian art in his «Ukrainian Soviet Painting» of 1962 and «Social Realism in the Ukrainian Fine Arts» of 1967.

It is important to emphasize that the foreign scientists provided the numerous analysis of the artificial situation in the art and culture of the totalitarian system in their discussion papers and fundamental monographic researches of the art processes of that period. Unprejudiced views were of considerable importance for conducting certain parallels and comparative analyses in our work.

It should be mentioned that the thirties turned out to be the most interesting years for many researches due to the fact that the period must have become rather significant in a sense of new formations in the art. It was just at that time when the socialist realism art started to appear in the USSR revealing certain analogies with the global wave of neo-real-

ism, metaphysical painting, surrealism, German impressionism, new essence and practice of the European totalitarian regimes. That period is extremely dramatic, dynamic and interesting in the Ukrainian art history. The quality category is not essential for understanding the physiology of the totalitarian art. This is the question of mentality but not of professionalism. However, it is impossible avoid the qualitative analysis while estimating the art heritage. The totalitarian art is capable to generate the genius creations – but truly speaking, only at the first stage of its development. There remains less and less freedom while forming up the style. The demand for real talents was decreasing; the just executors and epigones were in favor.

The fundamental articles of «Canons of Socialist Realism» Collection widely cover the theme of social realism and totalitarianism. The distinguished scientists of Germany, the USA, Switzerland, France and Russia – S. Boym, L. Geller, I. Golomshtok, B. Groys, H. Gunther, V. Paperny, O. Ronen and others among them – often gathered at the international scientific conferences at the Bielefeld University and Center for Interdisciplinary Research (Germany). The Collection includes about seventy articles. The publication was the first one to have a try at systemic description of the socialist realism canon in literature, fine arts and architecture.

The mentioned period is also interesting by the fact that the Western Ukraine, which was joined to the USSR only in 1939, was developing according to quite different laws. Its art life in the thirties and early post-war years was practically excluded from the scientific research by the totalitarian ideologists. Until quite recently only the Ukrainian émigrés abroad conducted some works on this period.

In Ukraine the articles and works on the socialist realism appeared in the years of 1990. Their authors break the customary stereotypes and try to give the real and principal estimate of those events. This period of the national art is characterized by the disclosure of the earlier concealed facts from the Ukrainian art history. One should here mention the researches of N. Aseyeva, M. Batog, H. Skrliarenko, S. Pobozhiy, O. Fedoruk, O. Holubets, O. Novytska, O. Petrova, M. Protas, Z. Chegusova, A. Revenko, O. Shpak, M. Selivachova, T. Kara-Vasilyeva, O. Rogotchenko, V. Ruban, O. Lahutenko, L. Lysenko, I. Mishchenko, V. Habelko, V. Kovalynsky, P. Shmahal, V. Kravchenko and others. The fundamental research of O. Holubets «Between Freedom and Totalitarianism: Art Environment of Lviv in the Second Half of XX Century» was published in 2001. The study and research of the world totalitarian systems started abroad since the end of 1940. Nowadays a number of research papers have been translated into Ukrainian, though the majority still remains in the original languages. One of the largest works is «Around Politics» by Paul Rikel. Historians and art critics, who emigrated from the former USSR, hold the special place among the researchers of the Soviet totalitarianism. The papers that were forbidden in the motherland were highly appraised abroad. The fundamental and interesting researches of B. Levytsky were published in Germany in 1950–60. B. Groys, an author of «The Total Art of Stalinism», and I. Golomshtok, «of Totalitarian Art», immigrated to Germany in 1980–90. B. Lobanovsky, who wrote «Realism or Socialist Realism in the Ukrainian Art of the Soviet Period», moved from Ukraine to Germany. It looks like that the abovementioned authors seem to have investigated the foreign history. However, the history in general, especially the art history, is one of the complicated sciences. One should grasp the whole spectrum of emotions of the creators in order to draw right conclusions. A man shall dedicate the better part of his life to comprehend the innumerable amount of information to be capable to make self-conclusions. This phenomenon seems to have played the negative role in this case. The historians of the older generation, as a rule, turned to be unable to overcome the communistic stereotypes grasped since their childhood. The newest works of the true historical content was rather important for our research as they shed out the light on the «white spots» of the Ukrainian history and some socio-political cataclysms. For an obvious reason the Ukrainian scientists turned to these issues only in the beginning of 1990. «Cost of the Breaking Point» by S. Kulchutsky, the first monograph on the famine of 1932–1933, came out in 1991.

The research has the dominant method of the art review as the essential and most important component in depicting the art life in the years of 1930–1950. The assigned tasks were solved by addressing the principles of classification and historism. Deduction and induction were used to study the origin and formation of the totalitarian art in Ukraine in the thirties. The contextual method helped discover the regularities and trends. The research could not go without the comparative analysis of the Ukrainian art in the context with other typologically similar events.

The historiographic analysis of the source materials revealed that the Ukrainian art of the thirties was mostly regarded according to the firm ideological schemes of the totalitarian regime. Only since the second half of the eighties they started to publish the

works where the authors tried to interpret the events of the recent past without fear or favor. Nevertheless, the period of the thirties in the Ukrainian art was not yet examined in the aspect of the new approaches; this research is the first attempt to consider it objectively. The comparative and descriptive art analysis was among the most important methods of the research. The archives and printed materials of the national and foreign origin was the basis for this scientific investigation.

While speaking of the art life panorama of the Soviet Ukraine, one should first mention the detailed characteristics of the prevailing creative method of that period. From the terminological point of view, this method entered the world history as socialist realism. It was spread over all plastic arts – painting, graphic art, sculpture, theatre, music, literature, cinematography, radio and television. The socialist realism lived from 1930 up to 1990. Moreover, there is every reason to believe that it still exists but not as a prevailing method but just as a certain art trend.

There are polar views of the scientists, art critics and philosophers as to the determination of «socialist realism» as a term, style and tendency in the art. There was no single opinion on it, so we consider it necessary to analyze the key principles of the style that used to be the second one after the avant-garde in the Soviet empire.

The socialist realism did not win the other art trends in the open struggle but got its victory with the coercive actions undergoing modification in form and content three times. The only unchangeable constant party belonging and the art and aesthetic standards were elaborated in the new state to serve it. Within the years, the style took new life and transformed in line with the requirements of the Soviet state. It suppressed the creators who were unwilling to support it and favored those who recognized it. It should be still mentioned that the dominant of the socialist realism discovered a number of talented creators who, adhering to the forced alternative, tried to produce real masterpieces.

The present art science distinguishes the three periods of the socialist realism development – 1930–1940, 1945–1960 and 1960-end 1980. Each period had a double view upon the issue – the official and unofficial. There appeared more opinions after the democracy's victory. Our art experts used to refer to the works of the national scientists until the times of the so-called «perestroika» (reformation). At present, famous foreign philosophers and researchers are attending to the issues of the socialist realism in the USSR. They study the socialist realism as a unique example of art development in the totalitarian states. Adhering to the rules of art ethics, we would try to use the views of the scientists of the different periods of the Soviet state and the present opinions. In order to confirm the philosophic or art doctrine of the Soviet time, it is enough to quote any literature of a Soviet republic as the party instructions provided in Moscow had to be duplicated and followed at the local level.

The key feature of the socialist realism was Party spirit that turned the creative style into the political method.

The first fighters against the socialistic realism were Proletcults (proletarian culture organization) which were trying to introduce new independent culture and art. V. Lenin headed the struggle against the Proletcults. The Soviet regime followed the policy that should always have an image of an enemy. As a rule, the enemy showed up but immediately disappeared after the intrusion of the Communist party. From time to time, the victory of the Communist party should take place in the political and art life. The Party leadership was necessary to be grounded on the scientific basis. It was Maksim Gorkiy who would have clearly said about the victory of the new art style: «In what do I see the victory of the communism at the congress of writers? It is in the fact that those who considered themselves to be non-party men have recognized the communism as the only guiding idea in the art and painting». Depiction of a character in the socialist realism always requires the explanation why this very object has been put on the canvas. Thus, there appears additional attributes that speak of the painting as of the one being useful and instructive, or useless and unnecessary. The latter used to include portrait and landscape. Thus, the programmed art had desirable and less necessary ideals. The new regime made up queer combinations and phrases, they were often anecdotic and foolish, but still praised in the art because of their political belonging. For example, an image of a «worker-intellectual» would be a desirable art character in the pre-war and post-war times. The creative method in the works of the post-war art was exclusively considered as a category of the Marx-Lenin-Stalin ethics. Two key factors became the basis of the method – form and content comparison and the limits of permitted conventionality in the art. The conventionality – a picture remains just an imprint without it – survived the transformation from the conditional portrayal in the thirties to the hyper realistic depiction of graphic range in sculpture or painting which only copied

the life and created no real or secret implications. Strangely enough, such works (of V. Kostetsky, O. Shovkunenko, V. Kasiana and K. Trokhymenko) were widely spread and more understandable for the people. Views of the audience developed simultaneously with formation of the outlook of a creator. The Communist Party, which governed the Soviet art, had to break down the opposition of the painters of the elderly generation who got their education in the prerevolutionary academies and art schools and had the old understanding of the method and subject. The fear to fall within «the formalist camp» forced the artists to degrade their potential. Nearly every week the mass media published an article on the Soviet fine arts and the right paths in the creation. «Historic» resolutions of the Central Committee of All-Union Communist Party on art and literature clarified the ideology for the Soviet painters and directed their creative activity. Ukrainian painters, graphic artists and sculptors armed with the Party instructions were getting ready for the art exhibitions. They praised the glory of the Motherland, immortalized the labor heroism of the Soviet people and sang of the beauty of the native land.

«The Soviet artists do not imagine their life without deep study of «Short Course of the History of All-Union Communist Party» that has become our handbook. The Stalin book helped me in my work over «Lenin and Ukraine» print where I tried to show the historic role of the Party and its leaders in establishing and strengthening the Soviet Ukrainian State», wrote V. Kasian, a famous Ukrainian artist, in his article «The Handbook of a Soviet Painter».

The negative result of the Soviet regime lied in neutralizing creator's individuality and originality. The identical concepts of «method of art expressiveness» and «style» took on different meanings within the totalitarian doctrine.

As for the Ukrainian fine arts of the thirties, it was under strict control and supervision of not only local but also Moscow art criticism. One could hardly come across the criticism of the Russian art by the Ukrainian experts at that period; there were a lot of instructions for the Ukrainian artists by the Moscow masters though. Many Ukrainian art experts tried to tell truth to the public on the pages of the local newspapers and art collections issued by the Institute of Art, Folklore and Ethnography of the Science Academy of the Ukrainian SSR. However, even the slightest deviation from the communist doctrine into the national aspect or mentioning of impressionism and pre-revolutionary avantgarde art ran into trouble with Moscow. It was all for nothing to hope for any favorable opinion as to the authenticity of the Ukrainian art within such a situation.

Thus, the method of the socialist realism based on «the high communistic morality» became the style of the Soviet Ukrainian art in the understanding of the post-war critics. The majority of the Soviet researches in the Ukrainian art used the term «socialist realism» while speaking of the modern art. There could not have possibly been the other way as the totalitarian system crushed the least will expression in the art.

We can state it in general – there is every reason to believe that the different understanding of the socialist realism urges to further examination of a diversity of the controversial issues.

At the early thirties the Ukrainian art regarding the plastic arts of other USSR republics, both of the European area (Belarus, Russia) and the Transcaucasian (Georgia, Armenia, Azerbaijan) and Central Asian regions (Kazakhstan, Uzbekistan and Kyrgyz), determined its own way of development based on the strong national traditions and achievements of the European art of that period. The struggle for the national ideals had started in Ukraine (both Eastern and Western) long before the victory of the socialist revolution of 1917 in Russia.

The cultural life of the beginning of the XX century was marked with numerous organizations and unions – their creative principles, congeniality and difference would become the subject of the national and global research. The overwhelming majority of the Ukrainian, Russian, Belarus, American and European scientists investigated the first years of the past century; of course, they studied the principles of the associations and unions in Russia and Ukraine. At the same time, there is still no common document and accurate classification with the art analysis. In the early thirties, the graphical art section of the Lenigrad Art Institute tried to list and to examine all the organizations in the Russian Federation, European and Asian Republics. The Communist Academy published the collection of papers and documents «The Soviet Art for Fifteen Years» under the editorship of I. Mats. After liquidation of the art associations, all archives went to the Union of the Soviet Artists. It was rather interesting that the majority of the Ukrainian documents were mailed to Moscow but not to Kharkiv or Kyiv. The archive papers of the Union of the Soviet Artists were destroyed during the war years of 1941–1944.

The rise of the art groups was accompanied by joint projects as well as by hostile confrontation. Two all-Ukrainian organizations – Association of the Artists of the Red Ukraine and Association of the Revo-

lutionary Artists of Ukraine – took the leading role among a great number of the newly projects. Nearly all art organizations of Ukraine stopped their existence in the period of 1932–1938.

Resolution «On Reformation of the Literature and Art Organizations» put an end to the confrontation between the certain groups – the communistic unions of the Soviet writers, journalists and artists were arising shortly. The triumph of the art that was «national by its form and socialistic by its essence» turned out to be inevitable due to the intrusion of the Communist Party, its morality and ideology supported by the punitive institutions. This is the first important factor in objective understanding of the further development of the culture and art in 1930–1950. The people of little education and art knowledge came to power still in Lenin's times. The thesis that the art should belong to people and an artist should be political became the logical sequel in the ideology of the winners. The following twenty years made «essential» steps in distorting the art process. According to the opinion of Professor Yu. Shapovalov, 700 Ukrainian artists were repressed during 1920–1950. The regime took reprisals till the Great Patriotic War. At the same time, there appeared the new layer of «leader artists». Formula «about the Soviet Ukrainian art as a leading edge of the ideology» was accepted without any objections. The totalitarian system with its accomplices forbade and destroyed a mere trace of any opposition in the art at that period.

Such «a cultural» policy undoubtedly hindered the creative process of the

Ukrainian fine arts, literature and architecture. The country of short odds formed the similar culture. The USSR was under Bolsheviks supervision in the twenties (except for the Central Asia). Structuring of the Soviet republics finalized between 1924 and 1934. Nevertheless, the nationalism remained a constant threat for the stability of the state. Stalin understood and recognized that the national culture issues were closely connected with the political allegiance to Moscow and that is why the special attention was given to determination of the very essence of non-Russian cultures in the Soviet state. In May of 1925 Stalin made his speech

«On the Political Tasks of the Eastern Nations» where he stated «What is the national culture? How can it be agreed with the proletarian culture? Was not it Lenin who said that there are two cultures – bourgeois and socialist; the national culture slogan is a reactionary motto of bourgeoisie which tries to blight the working people with the poison of nationalism?» During the following fifty years the word combination of «proletarian culture» was used by the Soviet art experts.

Ukraine had a considerably brighter art among the two European republics – Ukraine and Belarus. Thus, the Moscow policy aimed at subordinating the Ukrainian fine arts and at forcing it to serve the state devaluating the art quality of the genres. The literary form came into the fist place in painting, graphic arts and sculpture of the thirties pushing out the plastic character. The new type of the art, determined as socialist realism, was a dominant on the whole territory of the USSR between the thirties and seventies. This trend was discovered and programmed by the politicians who artificially introduced it into the art life of the country. The global idea of the socialist realism in the USSR had to rely on the international experience (as International in the politics) and to be firmly established by the creation of non-Soviet artists and cultural figures. The messenger of its victory was the mythical prerequisites of the Cultural Revolution and its main achievement – a triumph of the socialist realism that had already become not only a method but a way of life of the art society. The First All-Union Congress of the Soviet Writers declared the socialist realism as the key art method in the Soviet Union on August 30, 1934. The following sixty years were a totalitarian epoch marked with the intrusion of the punitive and party institutions into the culture. The Congress formulated the new art ideology so that there would be no doubt as to the usage of the method. The government policy managed to bend to submission the fine arts forcing them to execute the state orders and this can be considered as one of the oddest phenomena of the totalitarian countries. The fear for life compelled to obedience and work with the ruled canons. This can be said not only about the USSR. In the early thirties Hitler dispersed and actually destroyed Bauhaus, the most interesting architecture laboratory in Europe. The resistance to the regime ended in 1932 after the mass arrests of the intellectuals (at the same time the heroic realism was arising in Italy, Spain and Germany) and the overwhelming majority of the painters agreed and practiced the academician realistic means in the work composition, color texturing and subject. The exhibitions of the second half of the thirties in Moscow and Kyiv proved the total triumph of the new trend. According to Leni Riefenstahl, hundreds (!) of artists stood in line to the Hitler's office with the proposals to immortalize the bright images. The works of creators of Berlin, Moscow, Kyiv, Kharkiv, Madrid and Rome became rather similar in the main trends. The mass media of that period – newspapers,

radio, later cinematography and television – helped the new art become plain. In reality, the adjustment of art predilections and moods was going on not that primitively as it may be seen from the first sight. The role of a state in its influence in submission of the intellectuals acquired the unprecedented traits.

The comparative characteristics of the totalitarian German National Socialism and the Soviet socialism that enveloped the whole Europe still remains without the final conclusions; as to the aspect of destroying the national elite, cultural heritage, literature and fine arts, each of the totalitarian regimes – German, Italian, Spanish, Russian or Ukrainian – had its own «style» features. In the struggle for the intellectuals, fascism and National Socialism used to lose to Bolshevism. The widespread opinion that their relations with the intellectuals were characterized by mutual hostility and estrangement is rather simple. It is just enough to mention the names of F. Marinetti, d'Annunzio, E. Pound, K. Hamsun, H. Benn and others. The famous phrase «when I hear the word «culture», I reach for my gun», which is deliberately assigned to Hitler, Gebbels or Goering, belongs to a character of the play of Nazi dramatist H. Johst and speaks of the culture that was never accepted by the Nazism. Any Soviet official could have also possibly said such words. Armed with the public opinion the Germans burned out books, organized exhibitions «Degenerative Art» and suppressed mostly foreign cultural figures. The majority of the non-Aryan architectures of Bauhaus were able to leave the country after its closing. The totalitarian government used to rely on the mass support. Thus, the sad conclusion proves that the totalitarian regime, irrespective of the country of origin, destroys the culture.

The Ukrainian totalitarianism destroyed the national culture by one hundred percent. After 1930 the art smithery and jeweler's art fully disappeared in Ukraine. The Soviet government needed twenty years to do way with any opposition. Only at the end of the twenties the Kremlin could start forming the society that was considered as socialist but was never the one. The short period of 1928–1940 completed the victorious formation of the Soviet society «in a separate state». The year of 1929 (21 December was Stalin's fifties jubilee) turned to be the beginning of Stalin's cult.

In the period of 1930–1960 the Soviet Ukraine went through the struggle with kulaks, collectivization, famine genocide, Cultural Revolution, great terror of 1937–1938, cult of personality, war and invasion, high treason, fight with the Ukrainian bourgeois nationalism, cosmopolitans, impressionism and formalism. Each of the mentioned phases had its certain impact upon the distortion of the Ukrainian art development.

Thus, a number of factors influenced the psychological state of the painters and art experts who survived the years of 1930 in the Soviet Ukraine. Those reasons mostly determined such a source of occurrences and that very type of art. The caution of the majority of creators became quite clear. Two feelings – of fear and hatred – could be read in many of works of the period. The mental condition of a creator could not but have left the impression on the other qualities – talent, knowledge, professionalism that should be looked from the other angle.

Deformation of an artist as a creative personality was going on in the Soviet Ukraine during the thirties. A painter felt caged up in the art society of the totalitarian country being unable to choose a method and style. It is important to understand this fact as the early thirties turned to be the last years when there was some cultural resistance to the government instructions supported by the fear of physical destruction of a man.

There were a number of myths of the Soviet government care about the national cultures of the USSR. The present time reveals more and more evidences of the real attitude of the Soviet totalitarian regime to the Ukrainian art and culture. One of the most vivid examples is the tragic destiny of Mykola Boychuk. His school absorbed the best national traditions but was not limited within their boundaries. The Master and his group were repressed and physically destructed. Having punished the team of the monumental artists of the new art ideas, the Soviet regime destroyed the basis that could have led to further development of the Ukrainian culture and art during the next ten years. The efforts of the ideologists leveled the concept «Boychukism» to the most negative meaning that was bearing hidden danger and threat to everybody who dared mention it. The Teacher and his School were doomed to death. M. Boychuk was put to death July 13, 1934. The monumental works of M. Boychuk and his colleagues V. Sedliar, I. Padalka, S. Nalepiska, M. Kasperovych and others were destroyed; their names disappeared from the pages of the Soviet art history for a long time. It is hard to find a sketch or student's drawing of 1930. Everything that was connected with the name of M. Boychuk or his students seems to have been found long ago or perished forever. In this research the author managed twice to come close to the originals of the art heritage of M. Boychuk and his circle. The first one is the record of conversation with V. Zabashta

who was Dean at the Kyiv State Art Institute in 1973 and tried to save the frescos of Boychuk's people that were discovered after the fire in one of the workshops on the second floor of the institution. The frescos' restoration was forbidden; they were painted out again according to the instructions of the management. It was also prohibited to take some pictures of them; but there is a detailed transcript of the depicted motives[1].

The tempera depiction on the veneer board became the other discovery. The author admits that, judging from the way of figures composition, colorist manner (for example, the red kerchief of a woman is painted on the background of the red shirt of a man), the work might belong to V. Sedliar. I. Padalka and V. Sedliar used this very technique in their paintings. The portrait characters look very similar to the works of V. Sedliar «Portrait of Artist O. Pavlenko» (1927) and «At Liknep's (elimination of illiteracy) School» (1924–1925). Thus, we can make the assumption that those might be the sketches or even fragments of the unknown painting. M. Bovn in his socialist realism research mentions about the depiction of the working class on frescos and the perished fresco of M. Hurvich for the Sailor's Club in Odesa.

The state genocide crushed the artists whose creation was more «modest» than the icon-painting of the Boychuk school and their aspiration for Byzantine art and colour and composition similarity with Spaniard Diego Rivera, Italians Mario Sironi, Ferruccio Ferrasi, Ubaldo Oppi, Giorgio di Chirico, German Christian Schad. The ideological doctrine of the Ukrainian SSR insisted on painter's balance between the utopian realism and realistic (natural) depiction of the events. An artist had necessarily to emphasize the historicity of the moment. Nowadays it becomes clear that the national consciousness and desire to work on the national sacral painting doomed M. Boychuk and his progenies to the physical destruction. The ideology and terror became the essential basis of the fine arts in the totalitarian Ukraine for the following decades.

The Ukrainian sculpture development had its own traits in the thirties. First of all, this was the instructed literary characters that were popular with plain consumers, that is, quite clear to the winner-nation. The slogan «the country should know its heroes» would be widely spread in the country; the sculptors would get involved in such a popularizing activity and this would explain the two key principles of the Ukrainian and Soviet sculpture of those times. Firstly, a sculptor would glorify and support the new regime on his own will or by force; secondly, the art would get a lot of characters which could not have claimed before, even theoretically, for the slightest art praise. These two components multiplied by art politicization would direct the development of the Soviet Ukrainian sculpture in quite a different channel. The other paradox would lie in the fact that, notwithstanding the infringement and dictates of the regime, the fine arts (sculpture in this case) would not lose but gain the traits of skills and professionalism. It became clear for millions of people of little education and served a perfect agitator during the wartime. The powerful totalitarian regime needed sculpture to realize its propaganda ideas and to strengthen the dictatorship. The post war period would start its sculptural steps on the city and village cemeteries where the bronze, copper, concrete and alabaster classical monuments would be erected touching the subconscious feelings of the people in their honor to the memory of the fallen heroes. The best samples of such monuments would be spread over the whole country. Perpetuation of the victory memory would be a favorable theme followed by the period of the giant structures. The sculpture art would hold a firm place in the ideological policy of the totalitarian countries. Of course, the totalitarianism of the Soviet Ukraine ranked it with the highly developed European countries – Russia, Germany and Italy. If the German sculptors who supported the fascist ideology were copying the principles of the statue plastic of Polycletus and Praksiteles and the technique of Michelangelo, Rodin and Hildebrandt, the Ukrainian masters under the Party guidelines had to find their style that was typical for that period and to become a part of the Soviet ideological doctrine. A sculptor should support the myth about the extraordinary significance of the Party policy, demonstrate his full agreement with it and confirm the non-competence of the art. It was strange that irrespective of the ideological grips the general level of the sculpture school of the Soviet Ukraine in 1930–1950 improved and strengthened in the skills gaining the experience of the Aesop language.

With the beginning of the thirties the Ukrainian painting, as other plastic arts, was at the verge when all non-realistic achievements and gains were rather dangerous for creators. Before that time the Ukrainian culture, as a branch of the European art chain, was under the same impact which was common in other countries. This similarity was supported by the relations with the exhibition activity of France, Germany, Austria, Romania, Czech Republic, Po-

[1] The transcript is kept in the record library of O. Rogotchenko.

land as well as the painters' visits (mainly those from the Western Ukraine) to Canada and the USA. The Ukrainian painters of the mentioned period used to achieve the world success. A strong body, sound mind and iron will of the nation became the directive standard of the new art. The allegoric meaning of N. Ostrovsky's «How the Steel Was Tempered» (1932–1934) was an upbringing method for Bolsheviks. The phrases «the iron will of the leader and the party», «the iron unity of Bolsheviks», «iron pilots and tankmen», «iron wings» were the logical continuation of depiction of a strong man and his leader. The leaders of the totalitarian countries, in fact, supported the idea of a superman while depicting a leader and his actions. The Hitler's ideals were «bodies of soldiers as strong as steel». However, the Ukrainian painting phenomenon lied in the fact that under existing conditions of the forced choice and fear of imprisonment the creation of most painters did not fall into decay, but on the contrary, improved in its professionalism. The triumph of the socialist realism method did not come at once as it may seem now. It should be remembered that Ukraine, though being a Soviet republic, remained the European country and its art was advancing in the European context. The social orders used to reign in painting, that is, there were desirable and undesirable themes. Depiction of a strong and sound man was among the favorites. Fedir Krychevsky seems to have become the most typical here – in 1926 he painted

«Self-Portrait in the White Sheepskin» where he depicted himself as a mythic warrior, though emphasizing the nationality by the ornament on the sheepskin. One of the next works that would glorify the power of a man would be «Winners of Vrangel» with the strong figures standing on the conquered land. The painting

«Jolly Milkmaids» would fully prove the doctrine of likeness of the Ukrainian art with the Russian and European ones of those times. The Russian O. Deyneka addressed the strong man theme in his «Lunch-Break in Donbass» (1935) where he depicted five young men playing football; A. Plastov contrasted the physical power of a man with the bathing horses in his «Bathing of Horses» (1937). The strong backs in the painting of Ukrainian Yu. Bershedsky «Fishermen» have something in common with the same sound bodies of German A. Kampf «The Rolling Shop» (1935–1937); the merry confidence of «The Girl from HitlerJugend» (1937) of E. Sundt resembles the girlish characters in O. Luibimovsky's

«Evening in Steppe» (1937). The work of Spaniard R. Son-Scuv «Cement and Brick» (1936–1938) with a worker with a hammer and brick in the strong hands reminds of the man characters in the works of L. Muchnyk «Rebellion on Cruiser

«Ochakov» (1936) and «Supply Provisions to Battleship «Potyemkin» (1934). The depiction of a physically strong man in the painting of the totalitarian countries had logical sequence in upbringing of a new man in the late thirties. This very art was confessed as a clear one for the plain people. The party concept would be of the most usage in the painting. According to O. Zhdanov's speech at the Session of the Union of Writers in 1934, 'the painting should be an ideological reformer and educational means in the spirit of socialism». The socialist realism painting of the Stalin epoch presented the events as a programmed «wonderful future». The party task to depict an ideal society found its response in the imaginative joy of many paintings («Jolly Milkmaids» of F. Krychevsky (1937),

«Collective Farm's Fields in Blossom» of H. Svitlytsky (1935), «Workers of Dniprobud» of K. Trokhymenko (1937) and others). Merry and light-hearted life could be traced in the paintings of other countries of the totalitarian regime. Germany and Italy were the most typical among them. The incessant promise of the Communist Party about the wonderful future would require the compulsory optimism in any painting; its absence might have tragic consequences. One could understand the psychological state of an artist who was forced to shut his eyes to great misery around. Meanwhile, in the nearest time the negative and tragic characters would get more places than the positive ones («Interrogation of an Enemy» of V. Kostetsky, 1937).

While comparing the painting of the thirties in the countries of the totalitarian regime (Ukraine, Russia, Germany and Italy) a number of similar traits in the art became rather clear. This can be vividly traced in the painting. The drastic changes took place in the painting circles of the above-mentioned countries during the ten pre-war years. The process was quite remarkable in the works of Ukrainian, Russian, German and Italian painters – there were number of identical subjects in depiction of the government leaders, workers, youth and leisure in the totalitarian countries of Europe. At the same time, there were considerable differences – enthusiasm and frequent portrayal of the bared female and male bodies by the German painters (E. Zobberbir, I. Salinger) was practically forbidden in Ukraine.

If in the early thirties there was some resistance to the official doctrine in the Ukrainian SSR, in the later period color, composition and subject were fully

dependent upon the totalitarian dogma. The similarity in development of painting genres of the different countries would last till the end of the Great Patriotic War. The thirties would become only the start of the new socialist culture in the painting of the USSR and the Ukrainian Republic and prosperity that had ended with the full destruction of the fascist cultures in Germany, to less extent in Spain and Italy. The first wave of the cultural terror gave rise to the new model of the totalitarian art in the late thirties. The desirable and recommended themes of the thirties would become obligatory in the following forties and fifties; the new totalitarian art would come into a new phase – a developed socialist realism.

The graphic arts of the Soviet Ukraine of the pre-war, war and post-war periods still remain the most tragic and less examined from the view of the social, political, economic and moral factors that influenced and formed the main lines in the art development. The union of three time periods of 1930–1950 is purely conditional from the point of review of the period. Art processes between the year of 1929 (anniversary of Stalin, the beginning of his cult, mass repressions, destruction of the majority of the Ukrainian intellectuals, famine genocide, collectivization, industrialization) and of June 1941 (the beginning of the war) differ drastically from the art development in the war periods. No matter how strange it may sound, art demolition process in the pre-war times determined by the political pressure and fear of physical destruction played a reverse role in the war graphic arts (posters, pencil drawing). An artist, especially a military one, got quite a different status. The graphic arts were enriched with the features of the social significance as they became a guide between the state and people. An artist turned into a figure necessary for a regime and state machinery. The censorship pressure did not reduce but it became somewhat different; the Stalin cult gave way to propaganda and an artist, especially a front-line soldier, turned into an executor of government orders. The overwhelming majority of the painters and sculptors became graphic artists as pencil drawing was the only possibility for creative work at that time.

The war years differed markedly from the other two periods. There was practically no struggle for art tendencies as it had been in the early thirties. The art creation, first of all, the graphic arts experienced the full submission to the government orders and supervision.

Reporting and illustrative scenes were implanted into the graphic arts since the middle of 1930. «Actualization» of the art of Itinerants was subordinated to «the conflict-free theory» that envisaged depiction of the exclusively positive traits of the Soviet reality.

The political poster got a special strong social and economic support from the official authorities with the changes of the art policy after the resolution of

1932. This sector fully switched to the racks of the totalitarian ideological system. It became a fashion to use Stalin's quotes. The character of the leader and political slogans were spread over the easel graphic works and book script. The late thirties were marked with the considerable censorship pressure over the context of the publications and styling of the printed output. Thousands of publications were withdrawn every month; many authors were suppressed and got under repressions. The social situation in the Ukrainian SSR forced many artists to further ideologization of their art. At the same time, they tried to resist, to the extent possible, the party requirements that turned the art back hindering its advance. Many famous Ukrainian graphic artists did not enter the path of conformism. They produced the highly professional book illustrations full of convincing characters, individual manner, skill perfection and stylistic expressiveness.

The war period of 1941–1945 marked the creative fates of many artists. Lots of graphic masters perished in the war. It is notable that the words of the art posters and the stylistic techniques were richer and more courageous in the art means. Poster «Death to Fascism!» of A. Strakhov can serve as a sound example of the expressiveness. The artists in the hinterland worked at the military factories and enterprises.

Already in the early post-war years the posters and caricatures became one of the spiritual factors of Ukraine's culture and self-consciousness development. The artists started to work without war censorship, though the ideological clutches intensified their pressure on the creators – this might be explained by the beginning of «the cold war», ideological, military and political confrontation of East and West. On coming back from the war the Ukrainian artists started to experience the clutches and strict instructions that gradually drove them into a corner of the primitive topics.

The common themes, topical social problems of the everyday life that used to be far from the politics provided larger scopes for creation of the satire graphic artists in the post-war period.

The printed output returned to its pre-war volumes after the war, masters of the graphic arts began to work over the illustrations to the Soviet and foreign classics. The contemporary Ukrainian literature held a significant place in the works of the art-

ists. Creators of the elder and younger generations tried to restore the arsenal of the expressive means of book graphics. The best works of the leading Ukrainian artists of 1940–1950 gave a sense of resistance to the government ideology to follow the shallow canons of the vital activity. Servile flattering to the social orders of the Party clique guided for «varnished» and pseudo-optimistic depiction of the reality. It should be mentioned though that there was much development of the style and characters in many types of graphic arts that led to the qualitative change in the art of many Ukrainian masters in the middle of 1950. V. Kasian, O. Pashchenko, M. Deregus, O. Dovhal, Z. Tolkachov, I. Dayts, V. Myronenko, O. Kulchitska, O. Danchenko, O. Shovkunenko, V. Lytvynenko, K. Agnit, V. Hlyvenko, O. Koziurenko, B. Shapoval, O. Reznychenko, F. Samysev and many others were working productively in the genres of poster, caricature, book illustration, and easel-graphics. The artists did not lose their individual manner and style; even under the Stalin's dictate they did not betray their creative approach and adhered to the national and progressive traditions. Unfortunately, the greatpower politicians had many followers among the Soviet art nomenclature.

The Thaw years changed the features of the many Ukrainian periodicals – the manner of illustrations and subjects got new tendencies. At the end of 1950 there appeared feeble attempts to turn back to the formal ideas and plastic searches. The tendency would get specific features only in 1960 – the lag moment was explained by the violent acts of the peripheral environment.

Thus, the middle and end of the fifties were marked with the certain art achievements and confrontation in the art searches; the period became rather productive for the Ukrainian graphic arts. It now becomes clear that the tough dictate gave rise to the counterevidence – an internal opposition of an artist; it provoked some liberation in the unofficial creation and became forerunner of the renovated art and intensive searches of the next period of 1960.

The significant feature of the thirties was the joint activity of the representatives of the different types of art. From the first sight it looks highly unlikely to compare the present time with the period of the seventy years' prescription in terms of architectural styles, their targets and ways, the role of personality, influence of the society and the eternal function of a creator. Nowadays, from the height of the successful architectural boom of the third millennium and being aware of the results of the thirties, forties and fifties of the last century it is easy to draw conclusions, look for the guilty, to comprehend or reject different versions of the past events. As in every state, there are always people in our art history who ruin the national history struggling with the deceased heroes of those events, their actions, deeds and works providing no explanations or true facts. So are the legends born of the half-truth and half-fable – they are re-written as versions that later turn into verdicts. No matter how paradoxically it may sound, the more archives on the art history is disclosed, the more helpless the national art criticism seems to be in providing the conclusions on the past times; and on the contrary, the events that looked familiar since the childhood gain some other importance after disclosure of the secrets. This is the life that the truth has become clear sooner or later. It does not mean that everybody finds his past views as false one, not at all. The democratic society presupposes co-existence of different opinions and convictions and if the latter does not coincide with the official view, one should not pay for it with interrogations by investigation officers or deportations to Gulag and other death camps. Thus, the violent processes of the architectural activity of 1930–1950 become quite clear. The unconditional similarity of the Ukrainian architecture with the art process of Russia, Italy, and Germany places the achievements of the national creators on one level with the world achievements. The years of 1932–1941 are considered to be the second stage of the art and architecture development that turned out to be the most contradictory one in the culture history. We would date this stage in some other time period, namely 1929–1941.

The Ukrainian theater and decorative art belongs to the leading European scenography schools. The Ukrainian stage-designers were already world-known masters in 1920–1930; their works – models, scenery, theatrical costumes – were successfully exhibited at the international level. High professionalism, brave creative ideas and originality distinguished the national scenography masters whose development in the XX century reflects the complicated processes of the national theater, fine arts, culture and country in its struggle for independence. The ideological, aesthetical, formal and technical means and principles of the Ukrainian scenography in 1930–1950 went hand in hand with the history of the national theater in all periods of its ascent and tragic pages. The historical picture of the scenography in 1930–1950 can be hardly described without analysis of the repertoires, creative activity of the stage directors and actors, history and social conditions in which they had to exist. The development of the Ukrainian scenography as a separate part of the fine arts is impossible

without the highly professional national theater. The second half of the twenties and the early thirties are characterized by too much politics in theater – the dogmatization of the spiritual life increased giving way to the provocations and hostility. In the Ukrainian theater the scenography served the stage direction that executed the strategic trends of the performance stylistics and actions. At the turn of 1920–1930 the Ukrainian theater progressives created a unique art complex of formal, technical, idea, subject and art techniques that promoted further development of the scenography. At this period the theater reached the verge that made it above the class and independent in its creative searches in the Soviet society. Its rise frightened the Kremlin ideologists as it seemed to be autocephalous to the politics in terms of the control over the national cultures. Ideological intolerance and inculcation of the enemy images marked the beginning of the destruction of the Ukrainian intellectuals. It looked rather symptomatic that the stage-managed trial of «Ukraine Liberation Union» took place in Kyiv Opera Theater in 1930.

The drama, being one of the most important and priority art influencing the social consciousness, would become more and more dependent upon the ideological structures of the state. There appeared more evident provocations among different groups of the Ukrainian intellectuals; Marxist-Leninist dogmas shaded the humanistic essence of the art. Many of the party instructions offered advantages to the class nature rather than the human one. Already in the early thirties the Ukrainian intellectuals suffered much loss – L. Kurbas, Ostap Vyshnia, Y. Girniak, V. Khmury, editor of «New Art» magazine, M. Kulish, a dramatist, P. Rulin, art historian, and many other masters who took an active part in the theater process in Ukraine were arrested. Many innocent people, not only writers and artists, suffered from the mass repressions. We are now also aware of the creative pages of the theaters on the other side of the frontline. The theaters of many European countries got under the occupation by the German army during

1939–1945. The best representatives of the national art elite – stage directors, artists, actors and playwrights – had to live under spiritual and physical enslavement. Ukraine also got in such a situation in summer-autumn of 1941 – many culture figures could not evacuate to the East, nor could the forty-million Ukrainian nation. They all remained on the occupied territory. The theater became the tribune of the national and spiritual resistance. The conscious Ukrainians understood it and grasped the situation accordingly. They used each possible loophole for revival and affirmation of the Ukrainian culture. The historical truth lies in the fact that the fascist Germany, as the previous occupants, was in horror of any demonstration of the national assertion and urge for freedom. It was from that moment that the occupation regime started furious persecution of the Ukrainian nationalists who were considered to be the main ideological enemies pushing the communists in the second place. A large amount of theaters appeared in the occupied Ukraine – much more (relatively to population) than on the other territories of the invaded Europe (Russia, Belarus, Poland, Lithuania, Latvia and others). There were no such precedents in the history of the national cultures before. The attitude of the theater troupes to the «new power», as under the Stalin regime, was not idyllic. The Ukrainian theater with its old traditions did not lose its face – it staged the plays of the Ukrainian classics strengthening the national ideals; stage directors used the Aesopian language in their performance. The occupation regime soon ceased the activity of the Ukrainian theaters as the latter used to propagate the national and freedom ideas and to unite the public and art figures. The theaters in the occupied Ukraine became the place where one could hear the native language and live words – there was no town in the country where there was not any professional or amateur troupe. Like the church, the theater gathered people who were striving to speak in one language with each other and see that the life went on even in the hard times. The stage became the tribune that gave way to expression of the ideas by word and action even in the «Babylonian captivity». This caused anxiety of the so-called «Great land», in the offices of the Kremlin. At the end of 1942 the Ukrainian headquarters of the partisan movement sent a secret staff report to the Central Committee of the Communist Party of Ukraine. The paragraph «Theaters as the form of the national propaganda» stated: «the fascist occupants with the help of the Ukrainian nationalists managed to open a number of theaters in some cities and towns of Ukraine, namely in Lviv, Ternopil, Stanislav, Stalino, Kyiv, Kharkiv, Dnipropetrovsk, Poltava, etc.» The famous scene designers were in the occupation – D. Narbut, Yu. Myts, L. Cherleniovsky, M. Symashkevych, N. Barova, S. Danylyshyn, L. Kosmina, M. Matkovych, O. Bobrovnykov, I. Kurochka-Armashevsky, M. Nedilko and others.

The repertoire of the drama and opera theaters in the post-war times was broadened at the account of not always professional works. The drama theater, being much dependent on the repertoires and handles, was in quite a miserable situation in the prov-

inces. The leading theaters were not in a better position. The repertoire policy of the regime forced the theaters to earn on tour and to stage

«crowd-puller» plays. The ideologically recommended performances were beneath criticism and had no success with the public – they often quitted the stage after the first night. It was that very time when the theater became the arena of great-power struggle with «cosmopolitism» and «nationalism». The key masters of the scenography and stage-directors courageously broke the ideological and «highly» approved canons. They tried to find proves of their creative searches in the social life of post-war Ukraine, differentiating the aspiration of people to the new life (the first post-war years gave many hopes and legends about the bright future) and the ideological and false activity of the government propaganda. The leading masters of the Ukrainian art felt and predicted the drastic changes that took place in the middle of the fifties.

The iron curtain and isolation of the Ukrainian creators from the free communication with the foreign masters was a barrier to integration of the Ukrainian scenography into the world culture but this could not strangle its gradual development. The principles of the Ukrainian scenography production enriched with the further active mastering of the national art – decorative painting, ornamental design, architecture, easel-painting and folklore crafts. Theater scenery and costumes became more saturated with the bright characters of the images; the artists applied more liberated and deeper plastic techniques in the traditional and new forms of the scenography. The ideological instructions, which were directed for the Soviet imaging depriving the national art of its individual features and traditions, were a failure. Khrushchev's Thaw in the middle of the fifties allowed the theaters to use the works of the national classical drama. Thus, artists in the Ukrainian theater recovered their right to be stage directors and strategist of the new image of performance. On the verge of 1950–1960 the renewal of the stylistics and aesthetics in the scenography became the natural phenomenon predicting the new era of 1970–1980 when the so-called «scenographic boom» in the Ukrainian and world theater would be in the limelight of the research of many art schools.

Ukrainian theater – stage directors, actors and scene-designers – resisted to the totalitarian pseudoculture and called to the national unity. During all hard times it was an active factor of the national art and humanization of the society.

CONCLUSIONS

The results of the study of history, typology, art peculiarities, archive and literature sources, records of conversation with participants of art process of 1930–1950, as well as the analysis of the earlier unknown documents, allow drawing the following conclusions:

The totalitarian art covers almost a semi-centennial duration in the Ukrainian art culture. If the postwar art has been researched and studied due to the monographic investigations on the artists, thorough art analysis of the recent time, the development of plastic arts of the thirties remains insufficiently explored and, therefore, less comprehensible. The art life of Ukraine of the thirties is the only period of the national history that entered the world culture as the totalitarian art of the first phase having its certain start and end dates. The beginning was the year of 1929 – Stalin's fiftieth anniversary, the cult of his personality and mass repressions. The summer of 1941 – the beginning of the Great Patriotic War – should be logically considered its last part.

Different literary sources, archive documents and art works have been studied and summarized in the course of the research. The publications of the second half of 1980 and beginning of 2000 were the most important for this research as they had first objective evidence of the nature of changes in the Ukrainian fine arts of the thirties, connection of art events and socio-political cataclysms, tragic destinies of the creative personalities. The works of the foreign scientists were helpful in conducting this study. The collected scientific data ensured full comprehension and due interpretation of the peculiarities of the art process in Ukraine of the thirties. The systems and historical principle has become the methodological basis for the research. The comprehensive approach has required the use of other sciences – psychology, philosophy and culturology. The study applies the descriptive and stylistic analysis of the works as the key and significant components of the art life of the thirties.

The Ukrainian renaissance, which became more intense in the end of the XIX century, was accompanied with the active creative life and prominent achievements in the art culture in the twenties. The Ukrainian fine arts continued to be a part of the European cultural process. The art higher educational system used the newest principles and methods of study. The new generation of young artists entered into creative competitions. The activity of the different art societies –Association of Artists of the Red Ukraine, Association of the Revolutionary Art of Ukraine and Organization of Contemporary Artists of Ukraine being the most important – was apprehended as a motive power of the creative life. There were sound relations with the exhibition activity of the other countries. The Ukrainian art reached the world peaks (modernistic searches and discoveries of O. Arkhipenko, I. Kavaleridze, K. Malevych, D. Burliuk, V. Yermylova). Boychukism became the bright national phenomenon.

Totalitarianism formed the other art that was fully dependent upon the Party instructions and policy. Introduction of the socialist realism approved by the First Congress of the Soviet Writers in 1934 as the only official creative method destroyed all other art tendencies. The regime chopped off any new forms of the plastic language accusing the artists of the formalism and depriving them of the inner development and experiment. In order to execute the art propaganda function with the help of the methods of the socialist realism the artists were assigned with a task to create a joyful picture of the realized dreams. The painter had to support the myth on the non-competitiveness of the art environment in Ukraine and the exceptional role of the Party policy and to demonstrate the full agreement with the regime. Any manifestation of the national peculiarities in the art was considered as «Ukrainian bourgeois nationalism». The avantgarde artists, who gave art language to the

post-revolutionary decade, turned out to be unready for producing myths as they did not grasp the life transformations and were oriented for the tastes of the certain intellectual elite that were destroyed by the totalitarian regime during the two decades after the revolt (1917–1937).

The official approval of the socialist realism destructed all the trends of the art creation and programmed ideological content in depiction of the revolutionary ideal determining the main line of the Party spirit in the plastic arts.

The socio-political and socio-psychological background with the powerful ideological pressure, which led to the emotional and physical dependence of the Ukrainian artists upon the totalitarian system, gave way to some factors that took place only on the territory of Ukraine. The most important of them was the necessity to avoid any demonstration of the national originality of the art leaving some space for the «shallow traits of the national form» in Stalin's edition in order not to give any grounds for accusation in «the Ukrainian bourgeois nationalism».

The artists of the Soviet Ukraine who appeared in the slavish society had to obey the ruling regime and to adjust themselves to the art that was socialistic by the content and national by the form. Such art was called to manipulate the mass bringing them up on the fabricated historical subjects, non-existent positive heroes and false examples of the native history. The honorable place at the exhibition was given to the pompous canvases that were saturated with the pathos of the revolutionary struggle. False idylls were in the genre works of all plastic arts depicting communist building, full life of collective-farmers and workers, sport achievements and happy childhood.

The regime also determined the «audience-painter» and «critic-artist» dialogue. The architecture held the special place in the ideological propaganda. The sculpture addressed the public with the Soviet characters which were offered by the regime. The portrait genre gave preferences to depiction of the leaders, triumphant commanders and shock workers. The monochrome color spectrum in the paintings was explained by contrasting the decadent «bourgeois culture» – impressionism and avant-garde. The political poster got especially strong social and economic support from the official authorities. It was quite common to use Stalin's quotes in it. The character of the leader and political slogans were widely spread in the easel and book graphics. Art criticism had to be guided by the outlined ideological standards.

The totalitarian model of the art culture in Ukraine in 1930–1950 was completed by the synthesis of arts. The architecture stood on the racks of the socialist realism and united sculpture and monumental painting in itself. The issue of the synthesis took on political significance in Ukraine, as well as in the Soviet Union in general. The project of the super-colossal Palace of Councils in Moscow became an architectural beacon and an example of the desirable synthesis. The comparison of the architectural and sculptural figures, painting works of the Ukrainian art with the tendencies spread in other totalitarian systems of that period reveals some similarity. Thus, characters of a strong and healthy man in the works of Ukrainian painters Yu. Bershadsky, I. Muchnyk, S. Hryhoryeva, F. Klychko and others had typological likeness with the images of German painters A. Kampf, S. Hiltz and Spanish R. Son-Scuv. At the same time, there is some difference – German masters (painters I. Salinger, E. Zobberbir, sculptors A. Breker, J. Thorak, J. Wackerle) depicted bared male and female bodies showing their works at the popular exhibitions. The Ukrainian art was prohibited to paint the bared figures, except for the students' works (F. Klychko, F. Samusev, K. Shurupov). The principles of the antique art were not in favor at all.

During 1930–1950 notwithstanding the fear that arose in the central and eastern parts of Ukraine with intensification of the totalitarian regime, the Ukrainian art intellectuals tried to response with resistance to the obligation to adhere to the principles of the socialist realism. The most persuasive example was the activity of Boychuk's school suppressed with repressions in 1937. However, the resistance still went on this or that way, especially in the genres that were in far distance from the politics (for example, landscape, and easel and book graphics to some extent). The Soviet Ukrainian art of 1930–1950 still gave rise to many talented and highly professional masterpieces even within the boundaries imposed by the socialist realism that degraded the creative personality and art quality.

The theater life got some new interpretation in the given research. The provided examples from the theater history of the thirties proved the European components of the Ukrainian art process; the war years of the forties represent the Ukrainian theater as the source of the national self-identity and an advocate of the national culture; the fifties were the years of struggle with the economic and political crisis of the system – they marked the start of the new culture giving birth to the brilliant masterpieces of the theater art. The research explains a number of unknown or suppressed facts from the history of the Ukrainian theater culture.

ПІСЛЯСЛОВО

У пропонованій монографії на основі багатого фактологічного матеріалу щодо природи змін в українському образотворчому мистецтві та шляхів його розвитку в першій і другій фазах становлення радянського тоталітарного режиму здійснено теоретичне обґрунтування стилістичних особливостей зображального мистецтва України 1920–1980-х. Для студіювання проблеми використано історико-культурні й інформаційно-аналітичні аспекти термінологічного слововжитку, що окреслюють термінологічну визначеність культурно-мистецьких явищ, характеризуються історико-культурною філіацією наукового ставлення до проблеми тоталітаризму в джерелознавчій ретроспективі та перспективі.

Дослідження підтвердило основні положення авторської концепції та забезпечило можливість сформулювати висновки.

1. Проаналізовано характер суспільно-політичних змін в Україні 1920–1980-х, що зумовили шляхи розвитку живопису, графіки, скульптури, мистецтва театральних художників, професійного декоративного мистецтва за радянського часу. У процесі аналізу комплексу архівних джерел, наукових праць і матеріалів з досвіду роботи митців досліджуваного періоду з'ясовано, що особистість митця досліджується не лише як найвища цінність суспільства, а її розвиток – як своєрідна творча місія, але передусім як культуротворчий центральний чинник, що актуалізує проблему обґрунтування мистецьких, політичних, психологічних і соціальних засад, забезпечення усіх видів мистецького життя, цілеспрямованого формування мистецького середовища, необхідність морфологічного аналізу творів мистецтва, що були створені в умовах вимушеного тотального контролю з боку держави.

2. Обґрунтовано теоретичну концепцію особливої моделі існування мистецтва в умовах тоталітарного суспільства (на прикладі зображального мистецтва України 1920–1980-х років). Доведено, що за таких умов необхідно було перебороти опір митців старшого покоління, котрі здобули освіту в дореволюційних академіях чи художніх студіях і через те мали щодо новоствердженого методу соціалістичного реалізму «старе розуміння». Страх митця перед загрозою опинитися в таборі «формалістів» спонукав останнього до безумовного і внутрішньо примусового зниження творчих потенційних можливостей. Спростовуючи поняття «стиль», радянське мистецтвознавство пропонувало об'єднання стилю з методом. Це дає змогу зрозуміти, навіщо комуністичній ідеології була потрібна боротьба з поняттям про стиль. Утверджений на початку 1930-х соцреалізм мусив водночас бути і стилем, і методом.

3. Виявлено науково-мистецтвознавчу сутність, закономірності, суперечності в процесі становлення зображального мистецтва України, здійснено уточнення й модифікацію основних понять тоталітаризму т. зв. першої (1920–1940-ті) і другої (1940–1960-ті) фаз розвитку зображального мистецтва. Залучення до розгляду архівних джерел із фондів Комітету державної безпеки УРСР, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, архівів Національної спілки художників України, приватного архіву автора, переважна більшість яких оприлюднюється вперше, дозволило змалювати трансформацію форм суспільно-історичних процесів, що відбувалися в 1920–1980-х, із значною мірою наукової переконливості.

Встановлено, що довкола мистецьких процесів повоєнного часу, особливо в царині живопису, існують два підходи. Перший запропоновано незначним прошарком представників старшої школи мистецтвознавства, і він полягає

в тому, що мистецтво соцреалізму досягло великих успіхів завдяки ідейності та партійності. Другий передбачає заперечення мистецтва періоду 1920–1980-х як такого, що не відповідало нормам загальнолюдської моралі та прославляло несправжніх героїв, їхні удавані подвиги й досягнення. Практично всі докази стосовно наукової рівноваги обох версій ґрунтуються на прикладах творів зазначеного періоду.

4. Теоретично обґрунтовано структуру та періодизацію зображального мистецтва України 1920–1980-х. Доведено, що протистояння найбільш талановитих і творчо принципових митців державному тиску продовжувалося упродовж 1940–1950-х, і лише у 1960-х, за доби «відлиги», цей процес конфронтації набув менш принципового характеру. Попри те, що в Україні на початок 1950-х існувало щонайменше чотири могутніх центри графічного мистецтва (Київ, Харків, Одеса, Львів), магістральне керівництво в напрямах становлення жанру, а також соціального замовлення тем здійснювали московські спілчанські очільники, і це завжди було підкріплено партійними дороговказами, статтями в центральній пресі, що мали силу документа, у внутрішніх регіональних постановах, обов'язкових до виконання.

5. Показано, що новітня культурологічна парадигма, побудована на здоровому глузді й свободі наукового пошуку, дала змогу дослідити підходи до теоретичного і термінологічного переосмислення явищ мистецтва України 1920–1980-х як таких, що не могли існувати в «позарамковій» ситуації.

Вияви нонконформізму, що набували різних форм, зосередилися в часовому проміжку початку 1950-х – кінця 1980-х і підтверджують, що нонконформізм не був цілісним системним рухом. Доведено, що це були емоційні відгуки окремих митців на всеохопну ідеологічну систему, спрямовану на утиск індивідуальності, самостійної творчості.

6. Розроблено модель дослідження мистецьких творів доби тоталітарного суспільства. Модель, запропонована для вивчення та дослідження тоталітарного складника українського повоєнного мистецтва, стає універсальною у віддзеркаленні суспільно-культурної парадигми тотального та індиферентного в зображальному мистецтві України. Для цього детально проаналізовано твори графічного мистецтва, скульптури та живопису з урахуванням ідеологемної фантомності образів удаваних героїв і зображення подій, яких насправді не існувало. Особливу увагу приділено дослідженню феномену митців графічного цеху та їхнім творам як найбільш масово зробленим під час воєнних дій 1941–1945 рр. Графічні твори українських митців репродукувалися тисячними накладами в часописах і газетах, на плакатах і листівках. Встановлено, що сувора ідеологічна регламентація творчості призвела до того, що наявний у 1940–1960-х «офіціоз» став домінантним не лише в замовних роботах, а й у виставкових творах, перетворившись на обов'язковий елемент доробку ледь не кожного митця.

7. Доведено, що в декоративно-ужитковому мистецтві паралельно з народними існували й контркультурні засади формування художніх ідеологем, які виявлялися в тематиці виробів професійних і самодіяльних майстрів-керамістів. У розвитку промислово-художнього текстилю художники намагалися застосовувати народні традиції всупереч провідній доктрині керівництва Міністерства промисловості будівельних матеріалів та Міністерства легкої промисловості, яким були підпорядковані згадані виробництва.

Простежено концептуалізацію творчих засад української металопластики в ювелірному традиційному та відродженому професійному напрямах, а також у творах ковалів, які працювали в кузнях відбудованих заводів у містах, у сільських кузнях та на підприємствах системи Художнього фонду України.

8. З'ясовано й теоретично узагальнено систему мистецтвознавчих знань, науково обґрунтовано механізми, технології та цикл дослідження мистецтва доби тоталітаризму. Окреслення термінологічної характеристики даного явища дає змогу розмежувати ці поняття. Так, термін «дисидентство» застосовується до представників опозиційного руху, котрі вимагали не лише громадянської свободи, але й свободи віросповідання. Дисиденти виступали проти утисків національних прав громадянина, проповідували свободу творчості. Зростаюче зацікавлення проблемами мистецтва незгоди в культурному житті України перших двох повоєнних десятиліть зумовило появу нового терміна.

9. Обґрунтовано наскрізні та поетапні критерії й показники динаміки розвитку образотворчого мистецтва України 1920–1980-х у різних сферах застосування: живописі, графіці, сценографії, скульптурі, декоративно-ужитковому мистецтві.

10. Доведено, що у формуванні культурно-мистецького тла України було залякування творця. У такий спосіб уперше досліджено роль мис-

тецького лідера, мистецького керманича та пересічного художника, готового виконувати вказівки керівництва, нехтуючи власними вподобаннями.

Одержані результати дослідження підтверджують авторську гіпотезу щодо особливостей процесу розвитку зображального мистецтва України в умовах тоталітарного суспільства. Розроблення наукових засад тоталітарного мистецтва, їхньої особливої залежності від історичних, політичних і соціально-культурних чинників, сподіваємося, свідчить про ефективність виконаної протягом двох десятиліть мистецтвознавчої та культурологічної роботи. Доведено аспект політичної площини, коли тоталітарна система СРСР, знищивши мистецькі угруповання, створила єдину Спілку українських радянських художників і майже повністю узурпувала керівництво над митцями, які опинилися на 60 років у невільному соціумі. Здійснене дослідження дало змогу виокремити й конкретизувати напрями подальших наукових і практичних пошуків у сенсі сучасних запитів мистецтвознавчої науки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Август І. Виставка мусить бути змістовніша. *Образотвор. мистецтво.* 1940. № 1. С. 8–15.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького: творчий шлях митця як фокусування процесів трансформації художнього життя в Україні 50-х – 80-х років ХХ століття / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 239 с. : іл.
3. Авраменко О. Трансформація моделі функціонування образотворчого мистецтва в Україні 2-ї половини ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. № 3. С. 93–99.
4. Аккаш Е. Конформизм и протест как формы существования современного искусства. *Сучасне мистецтво* : наук. зб. / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 6–12.
5. Алленов М. Структура и функция понятия социалистический реализм: тексты о текстах. Москва : НЛО, 2003. 353 с.
6. Алпатов М. В. Жолтовский и Габричевский. *Архитектура СРСР.* 1983. № 3/4. С. 103.
7. Альтюссер Л. За Маркса. Москва, 2005. С. 212.
8. Анненкова Л. Пути нашей керамики. *Декоратив. искусство СРСР.* 1983. № 6. С. 26–27.
9. Антонич Б. І. Спроба ідеалістичної системи мистецтва. *Образотвор. мистецтво.* 1993. № 3/4. С. 50–56.
10. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / пер. з англ. В. Верлока і Д. Горчакова. Київ : Дух і літера, 2002. 539 с.
11. Арсенич П. І., Базак М. І. Гуцульщина : історико-етногр. дослідж. Київ : Наук. думка, 1987. 413 с.
12. Арсланов В. История западного искусствознания ХХ века. Москва : Проект, 2003. 763 с.
13. Архитектор Иосиф Каракис. Судьба и творчество : [альб.-кат.]. Київ : Символ-Т, 2002. 103 с.
14. Архитектура и психология / А. Степанов, Г. Иванов, Н. Нечаев. Москва : Стройиздат, 1993. 109 с.
15. Архіви окупації 1941–1944. Більше не таємно / упоряд. Н. Маковська ; Держ. ком. архівів України. 2-ге вид. Київ : Києво-Могилян. акад., 2008. 872 с. : іл.
16. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 375 с.
17. Асєєв Ю. С., Ігнаткін І. О. Архітектура. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1961. 38 с. : іл.
18. Астанин М. Пространство конструктивизма. *А. С. С.* 2000. № 3. С. 94–95.
19. Афанасьев В. Верность памяти юности беспечной : путь в историю, пути в истории. *Сб. ст. и воспоминаний.* Пермь, 2002. С. 51–56.
20. Афанасьєв В. Шляхами братерства і єднання. Київ : Знання, 1978. 47 с.
21. Афанасьєв В. Веління часу. *Теоретичні проблеми радянського мистецтвознавства* : зб. наук. пр. Київ, 1977. С. 3–18.
22. Афанасьєв В. Змістовний документ. *Українське мистецтвознавство :* міжвід. зб. наук. пр. Київ, 1993. Вип. 1. С. 155–163.
23. Афанасьєв В. Ідейно-тематичне та сюжетне оновлення українського образотворчого мистецтва в процесі становлення соціалістичного реалізму. *Мистецтво і сучасність* : зб. наук. пр. Київ, 1980. С. 5–21.
24. Афанасьєв В. Київський художній інститут : неопубліков. рукоп. *Приватний архів родини Афанасьєвих.* Київ, 1988. С. 35.
25. Афанасьєв В. Риси сучасності. Київ : Мистецтво, 1973. 179 с.
26. Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ : Мистецтво, 1967. 173 с.
27. Афанасьєв В. Сторінка єднання. (Договірна угода між АХРР та АХЧУ). *Мистецтво.* 1966. № 4. С. 9–13.
28. Афанасьєв В. Українське радянське образотворче мистецтво 1917–1941 рр. Проблеми становлення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства / АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ, 1984. 40 с.
29. Афанасьєв В. Українське радянське образотворче мистецтво. Київ : Рад. шк., 1978. 120 с. : іл. Бібліогр.: с. 119.
30. Афанасьєв В. Український радянський живопис / АН УРСР. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 63 с. : іл.
31. Бадяк В. Творче життя за «перших сов'єтів». *Дзвін.* 2000. № 9. С. 131.

32. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес : зб. наук.-попул. ст. Львів : ЛАМ, 1995. С. 35–36.
33. Бадяк В. Львівська організація Спілки художників України: становлення і розвій в роки сталінізму. *Вісн. Львів. акад. мистецтв* : зб. наук. пр. – Львів, 2000. Вип. 11. С. 60–70.
34. Бажан О. Політична русифікація в Україні в 50–60 рр. і реакція на неї з проукраїнської інтелігенції. *Наук. зап.* : зб. наук. пр. Полтава, 1999. Вип. 9. С. 185–188.
35. Бажан О. Процес десталінізації в Україні (друга половина 50-х – початок 60-х років). *З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ*. 1996. 1. С. 469–480. URL: http://resource.history.org.ua/publ/gpu_1999_1_469.
36. Базаянц С. Украинские монументалисты: от количества к качеству. *Декоратив. искусство СССР.* 1978. № 5 (246). С. 14–23.
37. Баран В. К. Україна 1950–1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. 447 с.
38. Баран В. К. Україна: новітня історія (1945–1991) / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. 670 с.
39. Баран В., Даниленко В. Україна в умовах системної кризи 1946–1980 рр. : [в 15 т.] Т. 13. Київ : Альтернативи, 1999. 304 с.
40. Барановська Н. П. «Відлига» й повернення до командної системи. *Україна : 2-га пол. XX ст.* : нариси історії. Київ, 1997. С.11–21.
41. Барбалат О. В. Візантійсько-київоруські золотарські традиції у сучасному ювелірному мистецтві України : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Київ, 2023.
42. Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры: товароведение и организация торговки. Москва : Высшая шк. 1977. 311 с. : ил.
43. Бардина Р. Товароведение изделий народных художественных промыслов и сувениров и организация торговли ими. Москва : Высшая шк. 1972. 247 с. : ил.
44. Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. Москва : ВТО, 1960. 140 с.
45. Батіг М. Наші магістралі (1941–1944). *Карби* : [дод. до журн. «Образотворче мистецтво»]. 2002. № 1. С. 24–31.
46. Батіг М. Творчо-організаційна діяльність Львівської організації Спілки художників УРСР 1939–1989. Львів : Обл. кн. друк., 1990. 67 с.
47. Батіг М. Ювілей. *Молода Галичина*. 1998. № 19. С. 3.
48. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: спомин старого емігранта за роки 1908–1950. *Новідні.* Торонто, 1952. С. 6–9.
49. Безгін О. Становлення закладів освіти театрального та кіно-телемистецтва в Україні : іст. нарис. *Культурол. думка* : щорічник наук. пр. Київ, 2012. № 5. С. 103–108.
50. Безхутрий М. Олександр Довгаль : кат. вист. граф. творів 1958–1958. Харків : [б. в.], 1959. 61 с. : іл.
51. Безхутрий М. Олександр Михайлович Довгаль. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 58 с.
52. Беликова Л. Первородство керамики и реабилитация изобразительности. *Декоратив. искусство СРСР.* 1981. № 10. С. 9.
53. Белічко Ю. Мистецтво, народжене Жовтнем. Українське радянське образотворче мистецтво та архітектура : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1987. 343 с. : іл.
54. Белічко Ю. Тема – ідея – образ: тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945–1972). Київ : Наук. думка, 1975. 278 с. : іл.
55. Березкин В. И. В. В. Дмитриев. Москва : Художники РСФСР, 1981. 296 с.
56. Березкин В. Театр Йозефа Свободы. Москва : Изобразит. искусство, 1973. 197 с.
57. Березницька Л. І. Від червоного до блакитного. Київ : Оранта, 2004–2005. 668 с. : іл.
58. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР 1917–1941 рр. : джерелознав. дослідж. Київ : Полімед, 1999. 446 с.
59. Білоус Л. Становлення і діяльність Музею українського народного декоративного мистецтва (1954–2004). *Музеї народного мистецтва та національна культура :* зб. наук. пр. за ред. д-ра мистецтвознавства М. Селівачова. Київ, 2006. С. 18–29.
60. Блакитний Є. Кричевські. Федір Кричевський. *Образотвор. мистецтво.* 1998. № 2. С. 55–57.
61. Блакитний Є. Мораль зневіри чи віри? (до проблеми сучасного мистецтва). *Нотатки з мистецтва.* 1982. № 22 (верес.). С. 5–8.
62. Блакитний Є. Творчий шлях українських митців. *Нотатки з мистецтва*. 1981. № 21 (лип.). С. 5–6.
63. Блакитний Є. Федір Григорович Кричевський. *Нотатки з мистецтва.* 1979. № 19 (жовт.). С. 5–29.
64. Богомазов О. Живопис та його елементи / вступ. ст. Д. Горбачова. Київ : Мистецтво, 1996. 156 с. : іл.
65. Богуславская И. Творческие проблемы современного народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. науч.-творч. конф. Москва, 1991. С. 20–31.
66. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : [кат. вист.] / авт. вступ. ст. та упоряд. О. Ріпко. Львів : Ред. вид-во від. обл. упр. по пресі, 1991. 88 с. : іл.
67. Бойчук М. До перебудови образотворчого фронту : виступ на Першому пленумі Оргбюро Спіл-

ки художників та скульпторів УРСР. Київ, 1934. 112 с.
68. Бойчук М. О Бойчуке и бойчукизме. *Вечер. Киев.* 1929. 23 апр. (№ 93). С. 3.
69. Большая советская энциклопедия : [в 66 т.]. Т. 52. Москва : Советская энциклопедия, 1947. 494 с. : ил.
70. Боньковська С. Гуцульське мосяжництво і проблеми його розвитку / С. Боньковська. *Історія Гуцульщини.* Т. 6. Львів, 2001. С. 368–375.
71. Боньковська С. Художній метал. *Етногенез та етнічна історія населення Українських Карпат* : [у 4 т]. Т. 2 : Етнологія та мистецтвознавство. Львів, 2006. С. 727–751.
72. Бородай Василь Захарович – український радянський скульптор, народний художник УРСР [Електронний ресурс]. URL: https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/f556_op1.pdf (дата звернення: 20.06.2021).
73. Брежнев Л. Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. Москва : Госполитиздат, 1976. 105 с.
74. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. Київ : Логос, 2011. 390 с. : іл., фото.
75. Бугаєнко І. Микола Глущенко. Київ : Мистецтво, 1973. 65 с.
76. Буллок А. Гитлер и Сталин. Жизнь и власть: сравнительное жизнеописание : [в 2 т.]. Т. 1. Смоленск : Русич, 1998. 656 с.
77. Буряк А. Тоталитарность архитектурного мышления. *A.C.C.* 1998. № 2. С. 30–32.
78. Бурячок І., Бурячок М. Графіка, живопис, театрально-декораційне мистецтво : [кат. виставки творів] / авт. вступ. ст. В . Габелко. Київ : Спілка художників України, 1982. 32 с. : іл.
79. Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво (1941–1967). Київ : Вид-во АН УРСР. 1970. 216 с. : іл.
80. В'юник А. О. Стефанія Гебус-Баранецька. Москва : Мистецтво, 1968. 55 с.
81. Валентин Гаврилович Литвиненко : [альбом] / авт.-упоряд. В. Павлов. Київ : Мистецтво, 1972. 55 с.
82. Валентин Зноба : альбом / авт.-упоряд. Є. Афанасьєв. Київ : Мистецтво, 1969. 74 с.
83. Валіцький А. Марксизм і стрибок у царство свободи : історія комуністичної утопії / пер. з пол. Д. Андрухів. Київ :Всесвіт, 1999. 510 с.
84. Валуенко Б. Наборный титул и рубрики книги. Київ : Техніка, 1967. 125 с.
85. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыкальный театр. Москва : Совет. художник, 1963. 165 с.
86. Ванслов В. Разработка эстетического наследия классиков марксизма-ленинизма. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / В. В. Ванслов ; под ред. Л. Ф. Денисовой. Москва, 1977. С. 6–26.
87. Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. Москва : Искусство, 1956. 371 с.
88. Ванслов В. Художественный опыт России XX века. *Пути и перепутья* : материалы и исслед. по отечеств. искусству XX в. Москва, 2001. С. 19–31.
89. Варварецький Ю. Становлення української радянської скульптури. Київ : Наук. думка, 1972. 127 с.
90. Василько В. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
91. Ватлин А. Германия в XX веке. Москва : Росспэн, 2002. С. 81–127.
92. Введенский С. Ф. Покупателю о художественных товарах, подарках и сувенірах. Москва : Госторгиздат. 1963. 136 с. : ил.
93. Вейль С. Любовь к Богу и несчастье / пер. с фр. и примеч. Петра Епифанова. *Континент.* № 141. 2009. С. 14–30.
94. Вейль С. Укорінення : лист до клірника. Київ : Дух і Літера, 1998. 302 с.
95. Велигодская Н. Показывают художники Западных областей Украины. *Декоратив. искусство СРСР.* 1981. № 6. С. 37–39.
96. Велигодская Н., Жоголь Л. Декоративное искусство Украинской ССР : [альбом]. Москва : Совет. художник, 1986. 192 с.
97. Велика Радянська енциклопедія : [у 40 т.]. Т. 34. Москва : Політвидав, 1957. 182 с.
98. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. Ленинград : Академия, 1930. 330 с.
99. Вериківська І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка, 1981. 206 с.
100. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ін-т проблем сучас. мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
101. Виставка архітектури київського нео [Електронний ресурс]. URL: http://vcrc.org.ua/виставка-архітектури-київського-нео.
102. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелинда О. В. Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України : [словник]. Париж : Майстерня кн., 2010. 416 с.
103. Владич Л. Василь Касіян : п'ять етюдів про художника. Київ : Мистецтво, 1978. 174 с. : іл.
104. Владич Л. Графіка Сергія Адамовича. Київ : Мистецтво, 1977. 95 с.
105. Владич Л. Майстри плаката. Творчі портрети українських радянських художників-плакатистів : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1989. 187 с. : іл.
106. Владич Л. Проти плазування перед іноземщиною в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво.* 1947. 27 серп. С. 3.
107. Владич Л. Світло з Москви. *Рад. мистецтво.* 1947. 3 верес. С. 3.
108. Владич Л. Толкачов Зіновій : вист. творів : [каталог]. Київ : Спілка художників України, 1983. 78 с.

109. Владич Л. Глибока бронза. *Спогади про художника* / Анатолій Петрицький / [упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов]. Київ : Мистецтво, 1981. С. 112.
110. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : [в 10 т.]. Т. 3. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 743 с. : ил.
111. Внешняя политика России: от Ельцина к Путину / пер. с нем. Н. Комарова ; сост.: С. Кройцбергер, С. Грабовски, Ю. Унзер. Киев : Оптима, 2002. 304 с.
112. Волкова П. Цена «Nostos» – жизнь. Москва : Зебра Е, 2013. 568 с.
113. Волобуев Е. Реализм – это такое сильное, живучее, огромное, вечно голодное чудовище. Київ : Оптима, 2011. 228 с.
114. Волобуев Евгений : заслуженный деятель искусств Украинской ССР : каталог / Союз художников СССР, Союз художников Украинской ССР ; [сост. кат. и авт. вступ. ст. В. П. Цельтнер]. Киев : Изд-во Союза художников Укр. ССР, 1976. [39] с. : ил.
115. Волошин Л. Українська академія мистецтв у Львові. *Образотвор. мистецтво.* 2001. № 1. С. 80–83.
116. Воронов Н. О дифференциации искусства предметного мира. *Человек – природа – среда* : [сб. науч. тр.]. Москва, 1980. С. 72–74.
117. Воронов Н. Советская монументальная скульптура 1960–1980. Москва : Искусство, 1984. 224 с. : ил.
118. Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура. Москва : Знание. 1976. 56 с. : ил.
119. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. *Совет. искусство.* 1926. № 10. С. 12–17.
120. Врона І. Мистецтво революції АРМУ. Київ : [б. в.], 1926. 26 с.
121. Врона І. Михайло Гордійович Дерегус : нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 77 с.
122. Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. *Критика.* 1931. № 3. С. 25–27.
123. Выставка произведений театральных художников Украинской ССР : [каталог] / сост. А. Драк. Москва, 1954. 30 с. : ил.
124. Габелко В. Іван Курочка-Армашевський. *Музика.* 1996. № 4. С. 26–32.
125. Габелко В. Сценографія театру Сергія Прокоф'єва. *Укр. мистецтво.* 2003. № 2. С. 80–87.
126. Габелко В. Т. Анатолій Волненко : нарис. Київ : Мистецтво, 1983. 70 с.
127. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры : [избр. соч.] / под ред. А. А. Пучкова. Київ : Самватас, 1993. 256 с.
128. Гайдабура В. М. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. Київ : Мистецтво, 1998. 224 с. : іл.
129. Галина Кальченко : [альбом] / упоряд. І. І. Верба. Київ : Мистецтво, 1969. 50 с.
130. Гаркус О. До історії розвитку художнього металу на Гуцульщині в другій половині XX – на початку XXI століття. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: мистецькі обрії 2012* / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 283–285.
131. Геллер М., Некрич А. Утопия у власти. Москва : МиК, 2000. 856 с.
132. Гельман М. До питання про деформації в монументальній пластиці. *Образотвор. мистецтво.* 1939. № 1. С. 15.
133. Гельман М., Улич М. Праця молодих. *Образотвор. мистецтво.* 1939. № 8. С. 19–20.
134. Герасимов А. Вступительное слово. *Материалы 3 научной конференции «Современное состояние и задачи советской графики», 25–29 мая 1950 г.Москва, 1951.* С. 2–4.
135. Герасимов А. К новым достижениям украинского изобразительного искусства. *Правда.* 1948. 20 июня. С. 4.
136. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. Москва : МПЦ, 1991. 137с. : ил.
137. Гитлер А. Моя боротьба (Mein Kampf) / [пер. з нім.]. Москва, 2014. 550 с.
138. Гладун О. Д. Харківська школа графіки (друга половина XX століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 / Гладун Ольга Дмитрівна. Харків : ХДАДМ, 2005. 16 с.
139. Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. 50 с. : іл.
140. Голомошток И. Соцреализм и изобразительное искусство. *Соцреалистический канон* / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Акад. проект, 2000. С. 134–145.
141. Голомшток И. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.
142. Голота В. В. Театральная Одесса. Київ : Мистецтво, 1990. 245 с.
143. Голубець О. М. Львівська кераміка / АН УРСР ; Львів. від-ня Ін-ту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. 120 с. : іл.
144. Голубець О. М. Мистецтво XX століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
145. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом: Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття. Львів : Акад. експрес, 2001. 175 с.
146. Голубець О. Нова кон'юнктура у мистецтві 1990 років. *Вісн. Львів. акад.мистецтв :* зб. наук. пр. Львів, 2000. Вип. 11. С. 270–278.
147. Голубець О. Пріоритет духовності. *Образотвор. мистецтво.* 1991. № 2. С. 6–8.
148. Голубець О. Традиції гончарного промислу в творчості художників-керамістів. *Українське гончарство.* Київ, 1993. Вип. 1. С. 56–60.

149. Голубець Г. Професійне декоративно-ужиткове мистецтво в музейних колекціях Львова 1950–1990. Львів : «Колір ПРО». 2015. 239 с.
150. Голубець О. Українське мистецтво. Актуальні проблеми сьогодення і перспективи XX століття. *Мистецтвознавство 2000* : [наук. зб.]. Львів, 2001. С. 17–35.
151. Гончаров А. Проблемы оформления современной книги. *Книга. Исследования и материалы* : сб. 12. Москва, 1966. С. 116.
152. Гончарова И. И. Драгоценные и поделочные камни [Електронний ресурс]. URL: http://www.mining–enc.ru/d/dragocennye–i–podelochnye–kamni.
153. Горбачев Д. Анатолий Галактионович Петрицкий. Москва : Совет. художник, 1971. 152 с.
154. Горбачов Д. О. На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. Київ : Мистецтво, 2000. С. 93–105.
155. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930 років. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с. : іл.
156. Горбенко А. Г. Харківський державний ордена Леніна академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с. : іл.
157. Гординський С. До проблеми соцреалізму в мистецтві України. *Свобода.* 1963. 23 бер.
158. Гординський С. Камені і люди. *Львів* : зб. літ.-мист. пр. Філадельфія ; Київ, 1954. С. 132–142.
159. Гординський С. Люди, ідеї, твори. 50 років українського образотворчого мистецтва. *Зб. об-ня укр. письменників «Слово».* Нью-Йорк, 1968. 456 с.
160. Горова Н. Супротиви українських митців офіційній доктрині методу соціалістичного реалізму на прикладі творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка: межа 1960-х. *МІСТ* [Мистецтво, історія, сучасність, теорія] : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 38–49.
161. Горький М. О литературе. Москва : Совет. писатель, 1953. 868 с.
162. Грабовський С., Ставрояні С., Шкляр Л. Нариси з історії українського державотворення. Київ : Генеза, 1995. 608 с.
163. Гравюры Василия Касияна : [альбом] / авт. вступ. ст. В. Касиян. Москва : Совет. художник, 1968. 120 с. : ил.
164. Гринишина М. О. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 283 с. : іл.
165. Гройс Б. Искусство утопии. Москва : ХЖ, 2003. 321 с.
166. Гройс Б. Отстроенная ідеологія. *Искусство кино.* 1994. № 10. С. 95–99.
167. Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернізмом. *Соцреалистический канон :* [сб. ст.] / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 109–118.
168. Гройс Б. Рождение соцреализма из духа русского авангарда. *Вопросы лит.* 1992. № 1. С. 42–61.
169. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата». *Вопросы философии.* 1990. № 11. С. 67–73.
170. Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. Москва : Знак, 1993. 187 с.
171. Грушевський М. Про старі часи на Україні. Київ : Оберіг, 1991.10 с.
172. Губенко Е. Проблемы художественной интерпретации : филос. анализ. Новосибирск : Наука, 1982. 110 с.
173. Гудак В. До проблеми засвоєння історико-етнографічних особливостей народної кераміки в навчальному процесі на кафедрі художньої кераміки у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ : Молодь ; Опішне : Укр. народознавство, 1993. Кн. 1. С. 336–340.
174. Гудак В. Українська народна і професійна керамікa як невід'ємні складові суспільні чинники відродження духовності. *Українська керамологія* : нац. Щорічник. Опішне : Укр. Народознавство, 2001. Вип. 1. С. 162–173.
175. Гуторов И. Эпизоды жизни в утопии и обмане. Львов : Вільна Україна, 1998. 240 с.
176. Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. ст.] / под. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 7–15.
177. Данилейко В. Віднайдення національного стилю. *Образотвор. мистецтво.* 1991. № 3. С. 9.
178. Данилейко В. Народне мистецтво, його вивчення і поступ. *Образотвор. мистецтво.* 1991. № 6. С. 1–3.
179. Данилейко В. О живіте, народні ремесла! *Зоря Полтавщини.* 1988. 14–17 лип.
180. Данилейко В. Працюйте, художні промисли! *Зоря Полтавщини.* 1989. 24–25 січ.
181. Даниленко В. Дизайн. Харків : Вид-во ХДАДМ, 2003. 320 с.
182. Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Сталінізм на Україні: 20–30 роки. Київ : Либідь, 1991. 344 с. : іл.
183. Данченко Л. Художественные промыслы на Украине сегодня. *Совет. декоратив. искусство.* Москва, 1976. 134 с.
184. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ : Мистецтво, 1969. 142 с.
185. Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2002. 223 с.
186. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т. 1. А-К / ред. Я. П. Запаско. Львів : Афіша, 2000. 364 с. : 316 іл.
187. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т. 2. Л-Я / ред. Я. П. Запаско. Львів : Афіша, 2000. 400 с. : 279 іл.
188. Дементьев А. Вопросы социалистического реализма на первом всесоюзном съезде советских

писателей. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов.* Москва, 1977. С. 26–63.
189. Державний музей етнографії та художнього промислу АН УРСР : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1976. 131 с. : іл.
190. Дзюба І. Пастка. 30 років зі Сталіним. 50 років без Сталіна. Київ : Криниця, 2003. 142 с.
191. Діалог культур : Україна у світовому контексті. *Художня освіта* : [зб. наук. пр.] / редкол.: І. А. Зузюн (голов. ред.), С. О. Черепанова, Н. Г. Ничкало, О. П. Рудницька. Львів, 2000. Вип 5. 488 с.
192. Добренко Е. Соцреализм в поисках «исторического пришлого. *Вопросы лит.* 1997. № 1. С. 26–57.
193. Добренко Е. Соцреалистический мимесис или «жизнь в ее революционном развитии». *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 459–471.
194. Долинська М. Майстри народного мистецтва УРСР : [довідник]. Київ : Мистецтво, 1966. 158 с.
195. Домогацкий В. О скульптуре. Теоретические работы : исслед., ст., письма художника. Москва : Совет. художник, 1984. 368 с.
196. Донецьк. Перемогу здобуває Крим. *КМ*. 2007. № 4 (10). С. 96.
197. Драган М. Виставка праць О. Кульчицької. *Наші дні.* 1943. № 6. С. 14–15.
198. Драк А. М. Українське театрально-декораційне мистецтво : короткий нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 64 с. : іл.
199. Драк А. М. Федір Нірод : до 70-річчя від дня народж. *Музика.* 1977. № 3. С. 32.
200. Драк А. М. Олександр Веніамінович Хвостенко-Хвостов. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 48 с.
201. Дугаєва Т. З хроніки художнього життя. 1940–1998. *Митці Буковини* : [у 2 т.]. Т. 1. Чернівці, 1998. С. 8.
202. Едуард Базилянський : живопис, графіка : [моногр. альб. / авт. вступ. ст. О. Роготченко ; Нац. спілка художників України, Київ. орг. Нац. спілки художників України. Київ : Журавель С. В., 2006. 31 с. : іл., кольор. іл., портр.
203. Еко У. Поміж автором і текстом / [пер. М. Зубицької]. *Антологія світової літературно-критичної думки 20 сторіччя*. Львів,1996. С. 564–578.
204. Єрмакова Н. П. Березільська культура. Історія, досвід / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
205. Жарикова А. Роль культуры в формировании социального капитала общества. *Системная трансформация общества: инновации и традиции* : сб. науч. тр. каф. социально-гуманитар. наук / под общ. ред. И. И. Акинчица. Брест, 2012. С. 82–85.
206. Жданов А. Выступление на дискуссии по книге Г. Ф. Александрова «История западноевропейской философии» 24 июня 1947 г. Москва : Художеств. лит., 1953. 111 с.
207. Жердо М. Корбюзье Ле. Творческий путь. Москва : Стройиздат, 1969. 247 с.
208. Жидков В., Соколов К. Культурная политика большевистского государства. *Десять веков российской ментальности : картина мира и власть.* Санкт-Петербург, 2001. С. 435–622.
209. Жижек С. Метастази насолоди. Київ : Альтернативи, 2000. 187 с.
210. Жмир В. Вибране / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
211. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере. Київ : Будівельник, 1986. 200 с. : ил.
212. Жоголь Л. Є. Декоративне мистецтво в інтер'єрі житла. Київ : Будівельник, 1973. 112 с. : іл.
213. Жоголь Л. Чи цінуємо? Чи пишаємось? *Жінка.* 2002. № 5. С. 8–9.
214. Жук А. К. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. 168 с. : іл.
215. Жукова А., Журов Г. Українське радянське кіномистецтво. Нариси. 1930–1941. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 234 с.
216. Жулинський М. Люди, що вирвались із обмежень звичності. Українська інтелігенція періоду хрущовської «відлиги». *Літ. Україна.* 1996. 26 верес. С. 2.
217. Журавель О. Співці рідного краю. *Образотвор. мистецтво.* 1979. № 2. С. 29–30.
218. За ленинскую национальную политику. *Совет. искусство.* 1933. 2 дек.
219. За ленінським планом. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади 1918–1922. Документи. Матеріали. Спогади / під ред. Л. В. Владича. Київ, 1969. 83 с.
220. Заболотный В. Тридцать лет советской архитектуры на Украине : [доклад]. *Материалы к IV сессии.* Київ, 1948. 56 с. : ил.
221. Зайцев Ю. Ті, що не мовчали. *Львівщина* : іст.-культур. та краєзнав. нариси. Львів, 1998. С. 325–354.
222. Заньківчани. Львівський академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької : [збірник] / упоряд. І. Піскун. Київ : Мистецтво, 1972. 187 с.
223. Заплотинська О. Літературно-мистецьке життя України в дзеркалі партійної політики 1960-х років. *Україна XX ст. : культура, ідеологія, політика* : [зб. ст.]. Київ, 2005. Вип. 8. С. 304–317.
224. Заплотинська О. Літературно-мистецький простір 1970-х. Політика партії та інтелектуальний нонконформізм. *Україна XX ст. : культура, ідеологія, політика :* [зб. ст.]. Київ, 2005. Вип. 9. С. 405–419.
225. Заплотинська О. Українське шістдесятництво. Визначення дефініцій та історіографія проблеми. *Укр. іст. зб.* Київ, 2003. Вип. 5. С. 448–458.
226. Заплотинська О. Формалізм чи новаторство? Інтелектуальний нонконформізм в офіційно-

му дискурсі 1960-1970-х рр. в Україні. *Укр. іст. журн.* 2006. № 1. С. 145–157.
227. Заплотинська О. О. Інтелектуальний нонконформізм в Україні в 60–70-х рр. XX ст. (іст.-культур. аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 07.00.01. Київ, 2006. С. 16.
228. Заслужений діяч мистецтв УРСР В. М. Гречено. 1906–1967 : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. Л. М. Шершер. Харків, 1972. 43 с.
229. Затенацький Я. Український радянський живопис. Київ : Мистецтво, 1958. 117 с. : іл.
230. Захарчук-Чугай Р. До питання збереження і розвитку опішненського гончарного мистецтва українською діаспорою в США. *Українська керамологія* : нац. наук. щорічник. Кн. 2. Опішне, 2002. С. 277–279.
231. Захарчук-Чугай Р. Из опыта изучения и работы с народными мастерами. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конф. Москва, 1991. С. 293–298.
232. Збірник архітектурно-будівельної інформації. Київ : Упр. в справах архітектури при Раді Міністрів УРСР : БНТІ, 1947. 65 с.
233. Звіринський К. Мистецько-промислова школа у Львові : спогади. *Альманах 95–96* : мистец. наук.-популяр. іл. щорічник. Львів, 1997. С. 68–70.
234. Звіринський К. Українська академія мистецтв у Львові (1943–1944). *Артанія.* 1999. № 5. С. 73.
235. Здравомыслов А. Методология и процедура социологических исследований. Москва : Мысль, 1969. 205 с.
236. Зельська-Даревич Д. Соціалістичний реалізм і поза ним. *Альманах 94* : мистец. наук.-популяр. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 23–24.
237. Зіненко Т. Експорт художніх керамічних виробів у 1960–1970-х: здобуття «світової слави» чи «викручування рук» традиційному промислу (на прикладі Опішнянського заводу «Художній керамік». *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 94–111.
238. Зіненко Т. Керамічна історія України через призму історії Опішнянського заводу «Художній керамік». *Імідж сучас. педагога.* 2009. № 5 (94). С. 22–27.
239. Зіненко Т. М. Полтавська порцеляна останньої третини XX століття у культуро-творчому становленні регіону : постаті, здобутки, асортимент (за матеріалами архівних, періодичних та музейних джерел). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтва : Мистецтвознавство. Архітектура.* 2012. № 6. С. 36–73.
240. Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба. У джерел модерної української критики. Балтимор, Торонто, 1967. 48 с.
241. Зіновій Толкачов : [кат. вист. творів] / упоряд. Л. Владич. Київ : Мистецтво, 1983. 64 с.
242. Злочевский Петр Афанасьевич : [кат. выст.] / сост. В. Д. Власов. Одесса : Облполиграфиздат, 1983. 36 с.
243. Иванов В. Из истории борьбы за высокую идейность советской литературы. Москва : Художеств. лит., 1953. 253 с.
244. Игнатов О. Борьба за социалистический реализм в архитектуре Украины в период построения социализма 1917–1937 гг. : автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. архитектуры / [науч. рук. М. П. Цапенко] ; АН УССР, Ин-т аспирантуры. Київ, 1954. 24 с.
245. Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930 годов / под ред. В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва : Искусство, 1977. 413 с.
246. Издательское дело, книговедение : [науч.-информ. сб.] / авт.-сост. Б. В. Валуенко. Москва, 1970. 50 с.
247. Изобразительное искусство Советской Украины : [альбом] / ред. В. А. Тиханова. Москва : Совет. художник, 1956. 129 с.
248. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство : учеб. для вузов. Изд. 4-е, стер. Москва : Высш. шк., 2009. 405 с. : ил.
249. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX века / под ред. М. Я. Либмана. Москва : Наука, 1990. 300 с.
250. Искусство Советской Украины / под ред.: В. Касияна, Ф. Рогинской ; Акад. художеств СССР, Ин-т теории и историиизобразит. искусств. Москва : Искусство, 1957. 296 с.
251. Искусство украинских шестидесятников / сост.: О. Балашова, Л. Герман. Київ : Основи, 2015. 384 с. : ил.
252. История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. Москва : Высшая шк., 1979. 449 с.
253. Іваненко Н. Уламок розбитого вщент. *Чорномор. комуна.* 1929. 18 жовт. С. 2.
254. Їльге В. «Помста пам'яті: Друга світова війна у політичних та культурних наративах» : лекція у центрі візуальної культури. Київ, 29 травня 2015.
255. Ільїна Т. Щоб хмари рвонули навпростець… *Музейний провулок.* 2007. № 2 (8). С. 106–109.
256. Іовлев Анатолій : [кат. вист. творів] / упоряд. Р. Звинаковський. Київ : Спілка художників України, 1990. 34 с.
257. Історія міст і сіл Української РСР : [у 26 т.]. Т. 9. Івано-Франківська область / ред. П. Т. Тронько. Київ : Голов. ред. УРЕ АН УРСР, 1971. 640 с.
258. Історія українського мистецтва : [у 5 т.]. Т. 5. Мистецтво XX століття / голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва ; НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 1048 с. : іл.
259. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 4. Кн. 2. Мистецтво другої половини XIX–XX ст. / АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1970. 436 с.

260. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 5. Радянське мистецтво 1917–1941 років / голова редкол. М. П. Бажан ; АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. 479 с. : іл.
261. Історія українського мистецтва : [у 6 т.]. Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 років / наук. ред. З. Лашкул ; АН УРСР ; НДІ теорії, іст. та перспектив. проблем рад. архітектури. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1968. 452 с.
262. Історія української архітектури : монографія / Укр. акад. архітектури ; ред. В. І. Тимофієнко. Київ : Техніка, 2003. 472 с. : іл., фото.
263. Кавалеридзе Иван : сб. ст. и воспоминаний / сост. и примеч. Е. С. Глущенко. Київ : Мистецтво, 1988. 123 с.
264. Каган М. С. Художественная культура XIX века: морфологический аспект. *Художественная культура в капиталистическом обществе*. Л., 1986.
265. Каллаи Э. Искусство и художники карпатского края. *Огоньки.* Ужгород, 1940. С. 35–38.
266. Кантор А. Как (не) создавался Союз советских художников. *Декоратив. искусство.* 1988. № 9. С. 18–20.
267. Канцедикас А. Искусство и ремесло. (К вопросу о природе народного искусства). Москва : Изобразит. искусство, 1977. 120 с.
268. Канцедикас А. С. Людям на радость : (очерки о народном искусстве Украины). Москва : Знание, 1970. 46 с.
269. Каплун А. Стиль и архитектура. Москва : Стройиздат, 1985. 232 с.
270. Кара-Васильєва Т.В., Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України XX століття: у пошуках «великого» стилю. Київ : Либідь, 2005. 280 с.
271. Кара-Васильєва Т. Нове слово мистецтвознавця. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. С. 166–171.
272. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва XX сторіччя. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. С. 145–165.
273. Кара-Васильєва Т. Оновлення стилістики і пошук нових шляхів декоративного мистецтва 1960–1980 років. *Музеї народного мистецтва та національна культура* : зб. наук. пр. Київ, 2006. С. 197–206.
274. Касиян В., Дерегус М. Искусство не терпит шумихи. *Правда Украины.* 1959. 27 сент. С. 4.
275. Касіян В. Видатний майстер гравюри. *Вільна Україна*. 1948. 7 бер. С. 2.
276. Касіян В. Настольна книга радянського митця. *Мистецтво.* 1948. № 39 (29 верес.). С. 4–17.
277. Касіян В. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 194 с.
278. Касіян В., Турченко Ю. Українська дожовтнева реалістична графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 192 с.
279. Касіян В., Турченко Ю. Українська радянська графіка. Київ : Вид-во АН УРСР, 1957. 223 с.
280. Касьянов Г. А. «Відлига», реакція і «застій». *Історія України : нове бачення* / В. Ф. Верстюк, О. В. Гарань, В. М. Даниленко та ін. ; під ред. В. А. Смолія. Київ, 1996. 456 с.
281. Касьянов Г. В. Україна 1991–2007 : нариси новітньої історії : фотоматеріали надані редакцією газети «Голос України». Київ : Наш час, 2008. 432 с. : іл.
282. Касьянов Г. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. Київ : Либідь, 1995. 222 с.
283. Каталог V обласної художньої виставки : каталог / упоряд. В. Симоненко. Чернівці : [б. в], 1956. 50 с.
284. Каталог виставки творів Івана Віцька. Полтава, 1983. 18 с.
285. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові : [каталог] / авт.-упоряд.: В. Арофікін, Д. Посацька. Львів : Тріумф, 1996. 102 с.
286. Каталог выставки произведений Полтавщины XXVII съезду КПСС : [каталог]. Полтава : [б. в.], 1986. 23 с.
287. Каталог-альманах III виставки Спілки Праці Українських образотворчих митців : [каталог] . Львів : [б. в.], 1942. 28 с.
288. Качкан В. Жива глина. Подорож в минуле і сьогоднішнє Опішного. Опішне : Укр. народознавство, 2004. 232 с.
289. Кейван І. Микола Неділко. *Нотатки з мистецтва*. 1984. № 24. С. 41–43.
290. Кисунько В. Подмена. *ДИ СССР.* 1989. (№ 381). С. 12–17.
291. Кілессо С. Архітектура 1930–1950. Історія Української архітектури / за ред. В. Тимофієнка. Київ : Техніка, 2003. 469 с.
292. Клековкін О. Театр при столику. Методологія театрознавства. Подорожній щоденник / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 432 с.
293. Клименко О.О. Народна кераміка Опішні (до проблем традицій та інновацій у народних художніх промислах) : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.06. Львів, 1995. 18с.
294. Клименко О. Опошня. Проблемы промысла. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием науч.-творч. конф. / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. С. 287–292.
295. Клименко О. Традиційні та нові риси в творчості сучасних українських гончарів. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 30–31.
296. Ковалев А. А – скульптор : [кат. выст.] / сост. Д. Г. Янко. Київ, 1985. 36 с.

297. Ковалинський В. Довженко і Михайлівський монастир. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ ; голова редкол. В. Сидоренко. Київ, 2003. Вип. 1. С. 79–82.
298. Ковалинський В. Історія Києва у медальєрному мистецтві. *24 карати*. 2002. № 2 (11). С. 52–53.
299. Ковальов О. : [альбом] / вступ. ст. Д. Янко. Київ : Мистецтво, 1977. 103 с.
300. Ковжун П. Національна за формою українська мистецька школа. Іван Падалка. *Назустріч*. 1936. № 4. С. 1.
301. Коврыгина В. М. Экономика народных художественных промыслов. Москва : Экономика. 1973. 215 с.
302. Кодьева Е. Петр Кодьев. Київ : Ал. Макс, 2012. 221 с.
303. Козловський К. Історія – це історія народних рухів. *Малярство і скульптура.* 1938. № 5. С. 13–17.
304. Козюра Н. Борьба с вульгарной социологией, классовость и народность искусства. Москва : Искусство, 1977. 124 с.
305. Колли Н. Летопись советской архитектуры 1917–1947. *Архитектура СССР*. 1947. Вып. 17/18. С. 21–24.
306. Комашка А. Проект платформи Всеукраїнської федерації художніх об'єднань (ВУФХО). *За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві*. Харків, 1931. С. 51–56.
307. Коммунизм. Террор. Человек. «Черная книга коммунизма». Дискуссионные статьи / сост.: С. Кройцберг, И. Маннтойфель, А. Штейнингер, Ю. Унзер. Киев : Оптима, 2001. 194 с.
308. Корогородський Р. Опішня : проблеми і перспективи. *Нар. творчість та етнографія*. 1971. № 3. С. 45–51.
309. Корусь О. Передмова до проекту «4 стани глини : кераміка Владислава Щербини». Київ : НМЗ «Софія Київська»,2015.
310. Косміна Т. Роль керамічних виробів у формуванні сучасної системи етнічних символів України. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 32.
311. Костенко М. Їх слава вище Карпат. Скульптор І. Я. Матвієнко. *Рад. слово*. 1945. № 198 (762).
312. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Едмонтон, 1987. 230 с.
313. Котова О. Мистецький нонконформізм Одеси 1960–1980-х. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 55–60.
314. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX століття. Київ : Основи, 1997. 423 с.
315. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Львів. нац. акад. мистецтв. Київ : Оранта, 2005. 312 с.
316. Красильникова О. Борис Васильевич Косарев вспоминает. *Советские художники театра и кино* / сост. В. Кулешова. Москва, 1984. 320 с.
317. Кречмар Д. Политика и культура при Брежневе, Андропове и Черненко. 1970–1985 гг. Москва : АИРО-XX, 1997. 320 с.
318. Криволапов М. Крізь роки. Спілка художників України : сторінки історії. Київ : Дирекція вист. Спілки художників України, 1988. С. 8–10.
319. Кривцун О. А. Актуальный вид искусства в истории культуры. *Проблемы методологии современного искусствознания.* М., 1989. С. 380–391.
320. Крупник Л. О. Професійні спілки і творча інтелігенція в 60–70-х роках XX століття. *Вісн. Акад. праці і соціальних відносин Федерації профспілок України.* 2000. № 1 (5). С. 8–10.
321. Крупник Л. О. Роль творчої інтелігенції України у збереженні християнських культурних надбань в епоху «розвинутого соціалізму».*Вісн. Київ. ін-ту «Слов'янський університет»*. 2001. № 10. С. 39–41.
322. Крупник Л. О. Умови функціонування українського професійного мистецтва в епоху застою. *Наукові записки : Історичні науки.* Київ, 2000. Вип. на 10-річчя кафедри історії України. С. 209–213.
323. Крупник Л. О. Вплив християнської традиції на життєтворчість українських професійних митців в епоху застою. *На межі тисячоліть : християнство як феномен культури.* Київ, 2000. С. 397–401.
324. Крупник Л. О. Опір українських митців радянській тоталітарній системі в роки застою. *Наукові записки* : зб. наук. ст. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова / уклад.: П. В. Дмитренко, О. Л. Макаренко. Київ, 2000. С. 199–208.
325. Крупник Л. О. Особливості українського мистецького опору у 60–80-х роках XX століття. *Проблеми державного будівництва в Україні. Вип. 5. Питання державного будівництва і вдосконалення суспільних відносин* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квітня 2000 р. Київ, 2000. С. 454.
326. Крутенко Н. З досвіду роботи з народними майстрами в лабораторії архітектурно-художньої кераміки КиївЗНДІЕПу. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Кн. 1. Київ ; Опішне, 1993. С. 341–344.
327. Крутенко Н. Поетичний світ Олександри Селюченко. *Українська керамологія* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 432–436.
328. Крутенко Н. Українські обереги. *Образотвор. мистецтво.* 1991. № 3.
329. Крючкова В. Антиискусство : Теория и практика авангардистских движений . Москва : Изобразител. искусство, 1985. 304 с.
330. Кубриш Н. Міфопоетика скульптури О. Архипенка та І. Кавалерідзе : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ : Інформаційно-видавничий центр ПДДПУ ім. К. Д. Ушинського, 2004. 19 с.
331. Кудря Т. В. Стан економіки України кінця 50-х – першої половини 60-х рр. *Історія України.* 1998. № 11. С. 10–12.

332. Кудря Т. Україна в період загострення кризи радянської системи (1965–1985 рр). *Історія України*. 2002. № 43. С. 15–20.
333. Культура и власть от Сталина до Горбачева. Идеологические комиссии ЦК КПСС 1958–1964. Документы. Москва : РОССПЭН, 2005. 872 с.
334. Культурна політика та мистецька освіта : моделювання процесів / О. І. Безгін та ін. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2013. 176 с.
335. Культурне будівництво в Українській РСР (1917–1927). Київ : [б. в.], 1929. 96 с.
336. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали. Т. 2. 1953–1966 / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Київ : Наук. думка, 1995. 919 с.
337. Кульчицький С. В. Спроби реформ (1956–1964). *Укр. іст. журн.* 1998. № 2. С. 102–114.
338. Кульчицький С. В. Утвердження незалежної України : перше десятиліття. Укр. іст. журн. 2001. № 2. С. 3–22.
339. Кульчицький С. Ціна «великого перелому». Київ : Дух і літера, 1991. 306 с.
340. Кульчицький С. В. Хроніка державотворчого процесу. *Історія України*. 2001. № 11. С. 43–52.
341. Кума Х. О национальных школах. *Декоратив. искусство СССР*. 1976. № 3. С. 40.
342. Кума Х. У львовских керамистов. *Декоратив. искусство СССР.* 1967. № 9. С. 42–44.
343. Курносов Ю. Інакомислення в Україні (60-ті – перша пол. 80-х роківХХ ст.) / Ін-т історії України НАН України. Київ, 1994. 222 с.
344. Курчатов О. Тарас Бульба. *Правда.* 1941. 27 берез. С. 2.
345. Кучеренко З. В. Вадим Меллер. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с.
346. Кучеренко З. Вадим Меллер. *Хроніка 2000.* 1997. № 19/20. С. 325–344.
347. Лавренко Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура.* 1938. № 2. С. 10–14.
348. Лагутенко О. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. 168 с.
349. Лагутенко О. Неовізантизм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. № 1. С. 87–97.
350. Лагутенко О. У вирі мистецьких імпрез. *Образотвор. мистецтво*. 2001. № 3. С. 68–69.
351. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
352. Лакуш З. В. Мистецтво періоду Великої Вітчизняної війни (1941–1945). *Історія українського мистецтва*. [В 6 т.]. Т. 6. Радянське мистецтво 1941–1967 / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; голова редкол. М. П. Бажан. Київ, 1968. С. 15–58.
353. Лансере Є. В шуканні реалістичного образу. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 8 (серп.). С. 5–7.
354. Лань О. Станіслав Вольський. Я біжу за Фаберже. *Високий замок.* 2001. № 12. С. 2–3.
355. Ларинено Г. Молоді творці. *Малярство і скульптура*. 1938. № 2. С. 10–14.
356. Ласовський В. Зауваги про сучасне мистецтво. *Карби. Орган "РУБу"*. 1932. С. 14–16.
357. Лащук Ю. Дещо проукраїнську кераміку. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 60–76.
358. Лащук Ю. Кераміка. *Історія українського мистецтва*. [В 6 т.]. Київ, 1970. Т. 4. Кн. 2.С. 340–350.
359. Лащук Ю. Українське гончарство – феномен народного мистецтва слов'янського світу. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 371–379.
360. Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX– XX вв. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 1971. 46 с.
361. Лащук Ю. Ф. Украинская народная керамика XIX–XX вв. : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Львів, 1969. 526 с.
362. Лащук Ю. Художня спадщина і сучасна творча практика в гончарстві України. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 32–34.
363. Лащук Ю. П. Розвиток орнаментики опішнянської кераміки. *Нар. творчість та етнографія.* 1963. № 4. С. 68–73.
364. Лебедев Г. Крестьянский санаторий в Одессе. *Строительство и архитектура.* 1970. № 6. С. 29–30.
365. Лебедев Г. Украинская архитектура 1920 – начало 1930 годов (основные тенденции развития) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения / науч. консультант канд. архитектуры П. Г. Юрченко ; М-во высш. и среднего спец. образования СССР ; Москов. архитектур. ин-т. Киев, 1971. 23 с.
366. Левада М. Всеукраїнська художня виставка. Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). *Рад. мистецтво*. 1928. № 6. С. 6.
367. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки про іншого / пер. з фр. В. Куринський ; ред. М. Погребинський [та ін] ; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : Дух і Літера : Задруга, 1999. 291 с.
368. Ленин В. Ленин о литературе и искусстве. Москва, 1965. 519 с.
369. Ленін В. Повне зібрання творів. Т. 12. Київ : Політвидав України, 1970. 539 с.
370. Либкнехт В. Знание – сила, сила – знание! *Социализм и культура*. Москва – Ленинград, 1926. С. 84–87.
371. Лисенко Л., Протас М. Скульптура. *Історія українського мистецтва* : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 578–626.
372. Литвиненко Сергій – скульптор / за заг. ред.: С. Гординського, В. Січинського, М. Гоція, М. Островерхи. Нью-Йорк, 1956. С. 15–16.
373. Лифшиц М., Рейнгарт Л. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арт. М. : Искусство, 1968. 132 с.

374. Личковах В. Неокласицизм та утопізм соцреалізму. Міфи про міф. *Соціалістичний реалізм і українська культура* : матеріали наук. конф. Київ, 1999. С. 36–40.
375. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов. Від джерел соцреалізму до 1980-х років. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу.* Київ, 1998. 320 с.
376. Лоповик Л. Кілька слів про сучасну архітектуру та її критиків. *Нова генерація.* 1928. № 5. С. 37.
377. Лотман Ю. Избранные статьи : [в 3 т.]. Т. 3. Таллинн : Александра, 1992. 480 с.
378. Лук'янчук Н. Українська народна глиняна іграшка у збірці Художньо-педагогічного музею іграшки АПН СРСР. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 358–359.
379. Лукин Ю. А., Дмитриев В. А., Грибанов М. А. Искусство и идеологическая работа / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. Москва : Мысль, 1976. 351 с.
380. Луначарский А. Воспоминания и впечатления. Москва : Сов. Россия, 1968. 376 с.
381. Луначарский А. Ленин и искусство: Ленин о культуре и искусстве. Москва : Искусство, 1956. 572 с.
382. Лучинський О. Відділ художнього металу. Карби. *Образотвор. мистецтво*. 2002. № 1. С. 57.
383. Лучков А. Сомнения об архитектурном стиле. *Архитектуроведческие этюды.* Киев, 1996. 104 с.
384. Львівський С. За лаштунками великої виставки. *Наші дні.* 1943. Ч. 1. С. 4–5.
385. Майстренко І. Історія мого покоління. Спогади учасника революційних подій в Україні. Едмонтон, 1985. 228 с.
386. Максисько Т. Львівська художня школа. *Жовтень.* 1968. № 9. С. 133–137.
387. Максисько Т. Львівське училище прикладного мистецтва ім. І. Труша. *Українська радянська енциклопедія.* Київ, 1981. Т. 6. С. 275.
388. Малаков Д. В. Київ 1939–1945 : фотоальбом. Київ : Кий, 2015. 464 с.
389. Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта : один из путей к соцреализму. *Соцреалистический канон* / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 183–192.
390. Манин В. В спорах о соцреализме. *Декоратив. искусство СССР*. 1988. № 4. С. 18–19.
391. Манин В. Искусство в резервации (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 264 с.
392. Манин В. История из истории. *Творчество.* 1989. № 7 (3). С. 12–15.
393. Манучарова Н. Д. Художні промисли Української РСР. Київ : Вид-во Акад. архітектури Укр. РСР, 1953. 82 с.
394. Манучарова Н. Д. Художня промисловість України / Н. Д. Манучарова. – Київ : Вид-во Акад. архітектури УРСР, 1949. 93 с.
395. Мардер А. Эстетика архитектуры. Теоретические проблемы архитектурного творчества. Москва : Стройиздат, 1988. 216 с.
396. Маркевич О. Безрідні космополіти в образотворчій критиці. *Київ. правда.* 1949. 2 берез. С. 2.
397. Маркин Ю. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза. *Художественные модели мировоздания.Кн. 2. XX век* / под общ. ред. В. П. Толстого. Москва, 1999. С. 121–137.
398. Маркин Ю. Искусство Третьего рейха. *Декоратив. искусство.* 1989. № 3/4. С. 30–38.
399. Маркин Ю. П. Искусство Третьего рейха. Москва : РИП-холдинг, 2012. 382 с.
400. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения : [в 50 т.]. Т. 29. Москва : Политиздат, 1962. 768 с.
401. Марочко Т. Стан економіки України наприкінці 50-х – поч. 60-х рр. *Історія України.* 1999. № 17. С. 10–11.
402. Мартыненко Н. Живопись США XX века. Київ : Наук. думка, 1989. 205 с.
403. Матушкин М. О вечном конструктивизме. *А.С.С.* 2000. № 3. С. 104–105.
404. Медведєва Л. В. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х років XX ст. *Україна : національна ідея*. Київ, 2003. С. 351–364.
405. Медведєва Л. В. Стильова еволюція творчості В. І. Зарецького в контексті мистецького нонконформізму 60–80-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Київ, 2003. 18 с.
406. Медведєва Л. Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. XX ст. *Мистецтвознавчі записки.* Київ, 2002. Вип. 1. С. 100–115.
407. Медвідь Л. Нонконформізм як явище культури 60-х років. *Сучасність.* 2002.– № 12. С. 132–139.
408. Менцель Б. Традиции и новаторство. *Соцреалистический канон :* [сб. статей] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 492–501.
409. Миргородський керамічний технікум : історія, діячі, навч. процес. *Матеріали ювілейної наукової конференції.* Миргород, 1996. 98 с.
410. Мистецтво Львова першої половини XX століття : [кат. вист.]. *Концепція та реалізація виставки і каталога О. Ріпко.* Львів, 1996. 134 с.
411. Мисюга Б. Олександр Архипенко і проблема національного мистецтва в Галичині у 1930-і роки. *Олександр Архипенко і світова культура XX ст.* : матеріали наук. конф. Київ, 2001. С. 40–42.
412. Митрофанов К. М. Современная монументально-декоративная керамика / К. М. Митрофанов. Ленинград ; Москва : Искусство, 1967. 182 с.
413. Митці України : [енциклопед. довід.] / за ред. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

414. Михайло Жук : [альбом] / авт.-упоряд.: І. І. Козирод, С. С. Шевельов. Київ : Мистецтво, 1987. 120 с.
415. Михайлов М. Изоискусство реконструктивного периода. Москва ; Ленинград : Изогид, 1932. 208 с.
416. Михайлов Н. Социалистический реализм в архитектуре. *Архітектура Рад. України.* 1940. № 5. С. 12–15.
417. Михайлова Р. Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с.
418. Мілош Ч. Поневолений розум (розділи з книги). / пер. Богдана Струмінського. *Всесвіт.* 1991. С. 45–64.
419. Міфологічний простір і час у сучасній культурі : матеріали Міжнар. наук. конф. Київ, 2003. 62 с.
420. Мішутіна Н. Кераміка в колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва УРСР. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 345–349.
421. Міщенко Г. І ще раз – бойчукісти і наш час. *Образотвор. мистецтво*. 1997. № 1. С. 43–45.
422. Міщенко І. Буковинська графіка першої половини ХХ століття (до 1940 р.). *Мистецтвознавство України.* Київ, 2003. Вип. 3. С. 43–46.
423. Міщенко І. Діяльність мистецьких об'єднань на теренах Буковини у 1895–1910-х роках (за матеріалами Державного архіву Чернівецької області). *Вісн. Львів. акад. мистецтв.* Львів, 2000. Вип. 11. С. 51–62.
424. Міщенко І. Мистецьке життя Буковини (1900–1940 рр.). Спроба реконструкції за публікаціями в періодичних виданнях краю. *Чернівецький обласний художній музей* : річник. 2002. Чернівці, 2003. Вип. 1. С. 7–18.
425. Могилевський В. Декоративно-ужиткове мистецтво та дизайн. *Культура і життя*. 1999. № 2. (28 серп.). С. 3.
426. Молева Н. Когда отшумела оттепель… Москва, 1991. 165 с.
427. Моран А. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. Москва : Искусство, 1982. 577 с.
428. Моренець М. Етюдна виставка студентів. *Образотвор. мистецтво.* 1939. № 5. С. 26–28.
429. Моріц Уманський : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. З. Кучеренко. Київ : Спілка художників Укр. РСР, 1982. 48 с.
430. Морозов А. И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. 223 с.
431. Морозов А. И. Соцреализм и реализм. Москва : Галарт, 2007. 271 с.
432. Музей історичних коштовностей України [Електронний ресурс]. URL: http://www.miku.org.ua/ (дата звернення: 20.06.2021).
433. Музей українського народного декоративного мистецтва Української РСР : [буклет]. Київ : Мистецтво, 1970. 19 с.
434. Муравін Л. Молоді кадри скульпторів. *Образотвор. мистецтво.* 1939. № 1. С. 28–29.
435. Муріна Є. Проблеми синтезу просторових мистецтв. Москва : Архітектура, 1982. 127 с.
436. На антипатріотичних позиціях. *Рад. мистецтво.* 1949. 23 лют. С. 3.
437. На піднесенні. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ-Харків»*. 1934. С. 1.
438. Надточий Є. Друк, товарищ и Барт. *Даугава*. 1989. 43 с.
439. Найден А. Социальная матрица для метода : материалы «круглого стола» «Соцреализм: мифы и реальность». *Философская и социологическая мысль*. 1995. № 7/8. С. 47.
440. Найден О. Українська народна іграшка. Смислові та образні основи. *Образотвор. мистецтво.* 1991. № 3. С. 20.
441. Найден О. Українське народне мистецтво ХХ ст. *Нар. мистецтво*. 2001. № 1/2. С. 12.
442. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття : у 2 кн / ІПСМ АМУ ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. 544 с.
443. Нариси з історії Північної Буковини / відп. ред. Ф. П. Шевченко. Київ : Наук. думка, 1980. 338 с.
444. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / редкол. П. М. Жолтовський та ін. Львів : ВЛУ, 1969. 191 с.
445. Нариси з історії українського мистецтва / за заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ : Мистецтво, 1966. 669 с.
446. Народна керамічна скульптура Радянської України. Київ : Наук. думка, 1970. 87 с.
447. Народне мистецтво і художники авангарду. *Нар. мистецтво.* 2001. № 3/4. С. 14–17.
448. Народні художні промисли : [довідник]. Київ : Наук. думка, 1986. 143 с.
449. Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. *Материалы Всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции* / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. 378 с.
450. Наум Федорович Соболь : [кат. вист. творів] / авт. вступ. ст. М. В. Чернова. Харків : Прапор, 1965. 30 с.
451. Небесник І. Художня освіта в Закарпатті. Передумови та розвій. *Вісн. Львів. акад. мистецтв.* Львів, 1997. Вип. 8. С. 44–45.
452. Недошивин Г. Очерки теории искусства. Вопросы искусства социалистического реализма. Москва : Искусство, 1953. 339 с.
453. Некрасова М. Народное искусство и экология культуры. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций* : материалы Всесоюз. с междунар. участием научно-творч. конф. Москва, 1991. С. 4–19.
454. Неллі В. Моріц Уманський. Київ : Мистецтво, 1966. 32 с.

455. Непорожній П. Україна будує : [альбом]. Київ : Державне вид-во літ. з будівництва і архітектури УРСР, 1957. 220 с.
456. Нестеровська Г. Леонід Писаренко. Заслужений художник Української РСР : [кат. вист. творів] / [авт. вступ. ст. та упоряд. В. Т. Габелко] ; Спілка художників УРСР, Київ. орг. Спілки художників УРСР. Київ : [б. в.], 1977. 42 с. : іл.
457. Никорак О., Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво ХХ ст. У пошуках «великого стилю». Київ : Либідь, 2005. 280 с.
458. Ницше Ф. Антихристианин. *Сумерки богов.* Москва : Изд-во полит. лит., 1990. С. 17–93.
459. Ніколаюк Т. Соціалістичне мистецтво у 1930-ті роки як засіб ідеологічного впливу держави. Київ, 2003. № 10/12. С. 28.
460. Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ, 1997. 20 с.
461. Нірод Ф. Художник в театре. *Правда Украины.* 1957. 11 черв. С. 3.
462. Нітгам Д. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ ст. *Альманах 94 :* мистець. наук.-попул. іл. щорічник. Львів, 1995. С. 170–173.
463. Новицька О. Кризові та актуальні явища народного мистецтва. *МІСТ :мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] Київ, 2003. № 1. С. 112–121.
464. Новицька О. Народна творчість і соціалістичний реалізм. *Мистецтвознавство* 2000. Львів, 2001. С. 115–129.
465. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 рр. Львів : Укр. технології, 2006. 263 с. : іл.
466. О партийной й советской печати : [сб. док.]. Москва : Правда, 1954. 690 с.
467. Олександр Ацманчук : [альбом] / авт.-упоряд. Л. І. Турунова. Київ : Мистецтво, 1980. 27 с. : іл.
468. Олександр Хвостов-Хвостенко. Сценограф, живописець, графік / авт.-упоряд. Д. Горбачов. Київ : Мистецтво, 1987. 128 с.
469. Олексій Олійник : [альбом] / авт.-упоряд. Л. О. Лисенко. Київ : Мистецтво, 1984. 87 с. : іл.
470. Олексій Шовкуненко та його учні : [альбом] / заг. ред. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. 168 с. : іл.
471. Оліва А. Б. Культурний номадизм та діаспора : лекція. Київ : ЦСМС, 1996. 25 с.
472. Орлова Т. І. Естетика синтезу : категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості / Т. І. Орлова. Київ : Абрис, 2002. 160 с.
473. Ортега-і-Гасет, Х. Вибрані твори. Київ : Основи, 1994. 424 с.
474. Основы марксистско-ленинской эстетики. Москва : Гос. изд-во полит. лит., 1960. 638 с.
475. Отрощенко Сергей – художник [Електронний ресурс]. URL: http://artru.info/ar/art/223/1/ (дата звернення: 21.01.2015).
476. Павельчук І. Витоки абстрактної творчості Карла Звіринського. *Образотвор. мистецтво.* 2010. № 1. С. 74–77.
477. Павлинская А. Пути нашей кераміки. *Декоратив. искусство СРСР*. 1984. № 5. С. 24–25.
478. Павлов В. П. Еммануїл Мисько. Київ : Мистецтво, 1978. 115 с.
479. Пайпс Р. Россия при большевиках. Москва : Росспэн, 1997. 662 с.
480. Паламарчук О. ...А музи не мовчали. Львів. 1941–1944 роки. Львів : Зерна, 1996. 96 с.
481. Панфілова М. Федір Нірод. Київ : Мистецтво, 1969. 82 с.
482. Паперный В. Культура Два. Москва : Новое лит. обозрение, 1996. 384 с.
483. Паперный В. Соцреализм в советской архитектуре. *Соцреалистический канон* : [сб. статей] / под общей ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 132–138.
484. Партійне керівництво розвитком промисловості України (1917–1975 рр.). Київ : Вища шк., 1976. 343 с.
485. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. № 4. С. 65–84.
486. Пащенко О. За високу ідейність, художню зрілість образотворчого мистецтва. *Рад. мистецтво.* 1949. 9 бер. С. 2.
487. Пащенко О. Лауреати Сталінських премій. *Образотвор. мистецтво*. 1941. № 3. С. 4–10.
488. Пелех У. Від розстріляного до замученого відродження : 1920–1960–1980 роки в укр. літ. :огляд життя і творчості вибраних авторів. Торонто : [б. в.] ; Вінніпеґ : Видавнича фундація Гуменюків, 1988. 266 с. : іл.
489. Перець О. Національне середовище – мотив, тема, жанр сучасного українського мистецтва. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва АМУ. Київ, 2006. Вип. 3. С. 259–269.
490. Перець. 1946. № 12.
491. Перець. 1946. № 1.
492. Перець. 1946. № 11.
493. Перець. 1946. № 14.
494. Перець. 1946. № 21.
495. Перець. 1946. № 4.
496. Перець. 1947. № 7.
497. Перець. 1955. № 12.
498. Перець. 1957. № 12.
499. Перець. 1957. № 22.
500. Петрицкий А. Оформление оперы «Черевички». *Совет. артист.* 1940. 20 дек. (№ 47). С. 4.
501. Петрицький А. Високе покликання художників. *Рад. мистецтво.* 1953. 4 листоп. (№ 46). С. 2.
502. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії : історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. Київ : КМ Академія, 2004. 400 с. : іл.

503. Петрова О. Ноїв ковчег. Живопис України другої половини ХХ ст. Тенденції. *Мистецтво України ХХ століття*. Київ, 1998. С. 117–151.
504. Петрова О. Про сприйняття художньої спадщини професійним художником. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 5. С. 12.
505. Петрова О. Соцреалізм у типологічній системі стилів: зміна парадигми чизаміщення понять. *Матеріали наукової конференції [«Соціалістичний реалізм» і українська культура]*. Київ, 1999. С. 52–53.
506. Петрова О. Третє Око : мистец. студії / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с. : іл.
507. Петрякова Ф. Фарфору України – 200 років. *Образотвор. мистецтво*. 1991. № 4. С. 32.
508. Побожій С. До проблеми вивчення творчої спадщини «забутих» художників. *Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ, 2000. С. 71–84.
509. Подерв'янський Сергій. Живопис. Графіка : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1986. 109 с. : іл.
510. Поль Д. Полтавщина : [енциклопед. довід.] / за ред. А. Кудрицького. Київ : Укр. енциклопедія, 1992. 1024 с. : іл.
511. Попова Л. Молодість, талант, труд. *Літ. газ.* 1957. 12 берез. С. 3.
512. Попович М. Соціалістичний реалізм як соціокультурне явище. *Український театр ХХ століття.* Київ, 2003. С. 199–276.
513. Популярная художественная энциклопедия / под ред. Полевого В. М. Москва : Совет. энциклопедия, 1986. 432 с.
514. Портнов Г. Вища якість образотворчого мистецтва. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 6. С. 4–8.
515. Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 года «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 32.
516. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели от 10 февраля 1948 г. *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 112.
517. Постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года года о журналах «Звезда» и «Ленинград». *Сборник документов 1941–1960* : [в 2 т.]. Київ, 1961. Т. 1. С. 31.
518. Пошивайло О. Гончарні осередки України : від зеніту до заходу. *Укр. керамол. журн.* 2002. № 4. С. 3–8.
519. Пошивайло О. Гончарство як індикатор етносуспільних пріоритетів. *Укр. керамол. журн.* 2004. № 1. С. 7–14.
520. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства : Лівобережна Україна. Київ : Молодь, 1993. 404 с.
521. Пошивайло О. Зберегти надбання українського гончарства. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 82–93.
522. Пошивайло О. Збереження визначних центрів народної художньої культури українців : уроки історії і шлях реанімації. *Українська керамологія* : нац. наук. щорічник. Опішне, 2002. Кн. 2. С. 5–11.
523. Пошивайло О. Консервація і реставрація гончарських раритетів в Україні. *Укр. керамол. журн.* 2004. № 2/3. С. 7–22.
524. Пошивайло О. Спадкоємність гончаротворення України. *Укр. керамол. журн.* 2002. № 2. С. 5–10.
525. Пригов Д. Пролегомены неведомые к чему. *Художеств. журн.* Москва, 2001. № 36. С. 77–81.
526. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві та етнології / відп. ред. М. Селівачов. Київ : Редакція вісн. «Ант», 2002. 264 с. : іл.
527. Промова В. М. Молотова на ювілейній сесії Верховної ради УРСР у день 30-ліття Радянської України. *Правда.* 1948. 25 січ. С. 1.
528. Протас М. Становлення української школи скульптури першої третиниХХ ст. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. Київ, 2006. Кн. 1. С. 292–400.
529. Пучков А. Нарис історії архітектурознавства / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 196 с. : іл.
530. Пучков А. Три парадокса тоталитарных сред. *А.С.С.* 1998. № 2. С. 34.
531. Пучков А., Сімакова С. Стильоспадкоємність радянської архітектури. *Архітектурна спадщина України.Вип. 4 : Проблеми стильового розвитку архітектури України* / за ред. В. Тимофієнка. Київ, 1997. С. 152–159.
532. Рабин О. Три жизни. Книга воспоминаний. Париж ; Нью-Йорк : Третья волна, 1986. 180 с.
533. Рабінович І. К. Меньє. *Образотвор. мистецтво. Альм. 2 «Київ-Харків»*. 1934. С. 91–143.
534. Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование : Письмо с Украины. *Искусство.*1938. № 5. С. 23–28.
535. Раєвський В. Венеційське бієнале 24 квітня 1924 р. *Інтервали.Космізм в українському мистецтві ХХ століття.* Київ, 2000. 262 с.
536. Раєвський С. Викорінити рецидиви українського буржуазного націоналізму в образотворчому мистецтві. *Рад. мистецтво*. 1947. 8 жовт. С. 3.
537. Разумный В. О партийности искусства. Полемические очерки. Москва : Изобразит. искусство, 1971. 198 с.
538. Райх В. Психология масс и фашизм. Санкт-Петербург : Унив. кн., 1997. 381 с.
539. Раппопорт С. Х. Неизобразительные формы в искусстве. Москва : Совет. художник, 1968. 271 с. : ил.
540. Реализмы двадцатого века (1916–1970) : [альбом] / авт. текста А. К. Якимович. Москва : Галарт : Олма-пресс, 2000. 176 с.

541. Редько К. Дневники, воспоминания, статьи. Москва, 1974. С. 56–57.
542. Ремезова Е. ВХУТЕМАС / ХИСИ : композиционная подготовка архитектора. *А.С.С.* 2000. № 3. С. 90–91.
543. Республіканська виставка творів художників театру і кіно Української РСР : [каталог] / упоряд. З. Фогель. Київ :[б. в], 1956. 55 с.
544. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сб. док. за 50 лет. 1917–1967 гг. : [в 5 т.]. Т. 3 : 1941–1952. Москва : Политиздат, 1968. 751 с.
545. Решения партии и правительства по хозяйственным вопросам : сб. док. за 50 лет. 1917–1967 гг. : [в 5 т.]. Т. 2 : 1929–1940. Москва : Политиздат, 1967. 798 с.
546. Риклин М. Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общей ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 815–829.
547. Рильський М. Творчий успіх нашого театру. *Рад. Україна*. 1945. № 123. 22 черв. С. 2.
548. Рікель П. Навколо політики. Київ : Дух і літера, 1995. 346 с.
549. Ріпко О. Мистецьке життя Львова 1920–1930-х років. *Жовтень*. 1989. № 4. С. 69–82.
550. Ріпко О. У пошуках страченого минулого : ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів : Каменяр, 1996. 62 с.
551. Роготченко А. Гуру ювелирного искусства. *Журнал о металле* : Всеукр. специализир. журн. о кузнечном искусстве. Донецк, 2006. № 1 (7). С. 68–69.
552. Роготченко А. Киевская организация НСХУ. *Искусство наций*. Москва, 2012. Вып. 11. С. 277–279.
553. Роготченко А. Кованный металл глазами искусствоведа. *Журнал о металле* : Всеукр. специализир. журн. о кузнечном искусстве. Донецк, 2006. № 2 (8). С. 32–26.
554. Роготченко А. Орнаментальное кузнечество посттоталитарного периода : украинский путь развития. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв* : *Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2011. № 2. С. 138–142.
555. Роготченко О. Бієнале'55 як лакмус сучасного концепту. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва, Акад. мистецтв України. [Харків], 2005. Вип. 2. С. 64–71.
556. Роготченко О. Будинок творчості в Седневі. *Образотвор. мистецтво*. 1984. № 2. С. 14–18.
557. Роготченко О. Вітчизняна культура періоду створення спілок радянських письменників, художників, композиторів : складові становлення. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 10. С. 117–125.
558. Роготченко О. Вітчизняний мистецький супротив 1950–1960-х. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 15. С. 103–110.
559. Роготченко О. Графіка Буковинської України як модель нищення образотворчого мистецтва в умовах тоталітарної сваволі (1930–1950 рр.). *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 2. С. 31–47.
560. Роготченко О. Думай з почуттям, відчувай з розумом… *Образотвор. мистецтво*. 2007. № 4. С. 108–110.
561. Роготченко О. Іван Аполлонов : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1985. 108 с. : іл.
562. Роготченко О. Іван Аполлонов, заслужений художник Української РСР : художнє скло : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, КОСХУ. Київ : Київ. фабрика друк. реклами, 1984. 36 с. : іл.
563. Роготченко О. Керамічна веселка. *Вечір. Київ*. 1970. № 188. С. 3.
564. Роготченко О. Керамічна веселка. *Декоратив. искусство СССР*. 1978. № 250. С. 5–17.
565. Роготченко О. Київський завод художнього скла : [каталог-проспект]. Київ : Вид-во М-ва промисловості будівельних матеріалів, 1977. 6 с.
566. Роготченко О. КОНСХУ : шляхи розвитку і становлення. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 215–235.
567. Роготченко О. Крістіан Шад – дадаїст. *Художня культура. Актуальні проблеми :* наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 8. С. 323–334.
568. Роготченко О. Круглий стіл, розповідь про О. Стасюка. *Ковал. майстерня*. 2006. № 1 (3). С. 85.
569. Роготченко О. Методи боротьби офіційного державного апарату з представниками творчої української інтелігенції 1940–1960-х / Олексій Роготченко. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 184–197.
570. Роготченко О. Микола Моргун – спомин юності бешкетної. *Образотвор. мистецтво*. 2013. № 3. С. 54–55.
571. Роготченко О. Мистецтво другої половини 1930-х – першої половини 1950-х років. Графіка. *Історія українського мистецтва* : [у 5 т.] / НАН України ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. С. 308–348.
572. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1930-х років (Графіка. Живопис). *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.* : [у 2 кн.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2006. Кн. 1. С. 401–462.
573. Роготченко О. Мистецтво радянської України 1940-х років (живопис, графіка). *Художня куль-*

тура. Актуальні проблеми : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2006. Вип. 3. С. 401–462.

574. Роготченко О. Мистецьке життя Закарпатської України після приєднання до СРСР. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2006. № 6. С. 113–118.
575. Роготченко О. Митець від Бога : Тетяна Нилівна Яблонська. *Україна*. 2005. № 6/7. С. 17.
576. Роготченко О. Мій і Ваш соціалістичний реалізм, або Невивчена власна історія. *VI Міжнародний конгрес україністів, Донецьк, 26.06–1.07.2005 р.* : доп. та повідомл. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Міжнар. асоц. україністів, Міжнар. асоц. етнологів. Донецьк, 2005. Кн. 1 : Етнологія. Фольклористика. Культурологія. С. 286–292.
577. Роготченко О. Народні таланти. Майстер кераміки Володимир Борозенець. *Нар. творчість та етнографія*. 1983. № 1. С. 36–38.
578. Роготченко О. Незабуті імена. *Галерея.* [Київ], 2006. № 1/2 (25/26). С. 40–42.
579. Роготченко О. Незбудовані площі. *Укр. мистецтво.* 2008. № 4. С. 88–96.
580. Роготченко О. Ніна Косарєва, заслужений майстер народної творчості УРСР : [каталог] / Чернівец. орг. Спілки художників УРСР. Київ : Реклама, 1985. 36 с. : іл.
581. Роготченко О. Ніхто не забутий : Анатоль Навроцький – нетипове явище соцреалістичної пори. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 278–288.
582. Роготченко О. Нове прочитання соцреалістичної доктрини як обов'язкового стилю художнього життя до- і повоєннної доби СРСР–УРСР. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 14. С. 169–174.
583. Роготченко О. Нонконформізм першої фази в образотворчому мистецтві України. 1930–1950-ті (на прикладі школи М. Бойчука). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 4. С. 105–110.
584. Роготченко О. Олександр Міловзоров : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, Галерея сучас. декоратив. мистецтва «Триптих». Київ : Поліграфкн., 1991. 48 с. : іл.
585. Роготченко О. Особливості розвитку образотворчого мистецтва Галицької України повоєнного періоду (1945–1960 рр.). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2006. Вип. 8. С. 130–142.
586. Роготченко О. Перекличка деспотій. *Україна.* 2007. № 10. С. 90–91.
587. Роготченко О. Петро Петрович Печорний : [кат. вист. творів] / Спілка художників України, КОС-ХУ. Київ : Поліграфкн., 1988. 64 с. : іл.
588. Роготченко О. Пластична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 279–306.
589. Роготченко О. Реалістичний не реалізм родини Надеждіних : нотатки глядача. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 282–294.
590. Роготченко О. Розповідь про неспокій (соціальні явища у формуванні елітарної науки) : Мистецтвознавство. *Укр. керамол. журн.* 2003. № 2/4. С. 121–126.
591. Роготченко О. Скульптор Іван Макогон. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 323–331.
592. Роготченко О. Современное искусствоведение как наука об искусстве. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.].* Харків, 2010. № 2. С. 70–76.
593. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.
594. Роготченко О. Соціалістичний реалізм : інфляція ідеї чи золотий запас? *Образотвор. мистецтво.* 2005. № 3. С. 53–54.
595. Роготченко О. Соціокультурне тло 1945–1960 років Радянської України (як модель нищення вільної думки). *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура* : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 3. С. 89–93.
596. Роготченко О. Союз користі і краси. *Образотвор. мистецтво*. 1983. № 1. С. 28–29.
597. Роготченко О. Спомин про вчителя : Леонід Владич. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2010. Вип. 7. С. 599–609.
598. Роготченко О. Творчий процес на Слобожанщині в умовах становлення соціалістичного реалізму. *Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв* : [зб. наук. пр.]. Львів, 2005. Вип. 16. С. 143–154.
599. Роготченко О. Творчі засади вітчизняної металопластики 1940–1960-х : нищення національних традицій та перші спроби відродження мосяжництва. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2015* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 29–37.
600. Роготченко О. Театрально-декоративне мистецтво як феномен супротиву офіційній доктрині соціа-

лістичного реалізму. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура :* [зб. наук. пр.]. Харків, 2005. Вип. 1. С. 77–86.
601. Роготченко О. Традиції та новації, сучасне та надсучасне в творчості Євгена Матвєєва. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 10. С. 205–211.
602. Роготченко О. Унікальність вітчизняної мистецької непокори 1940–1960-х. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. вісн. / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2015. Вип. 11. С. 225–336.
603. Роготченко О. Чинники впливу на українську образотворчість періоду першої фази розвитку соціалістичного реалізму (1930–1950-ті). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2014* : [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2014. Вип. 6 (17). С. 143–148.
604. Роготченко О. Школа М. Бойчука як контркультура соцреалізму першої фази. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2005. Вип. 3. С. 217–128.
605. Роготченко О. Шлях у прірву чи позасвідомість нездійснених ілюзій. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. [Харків], 2005. Вип. 2. С. 64–71.
606. Роготченко О. Щедре мистецтво народу. *Вечір. Київ.* 1970. № 184. С. 4.
607. Роготченко О. Ювелірне мистецтво України: радянський період. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, 2013. Вип. 9. С. 117–127.
608. Роготченко О. Юрій Савченко : кат. творів. Київ : ВХ[студіо], 2004. 36 с. : іл.
609. Роготченко О., Бурдук В., Руденко І. Художнє ковальство України. Кн. 1 : Відродження. Донецьк : Регіон, 2007. 120 с. : іл.
610. Роготченко С. В. Художнє ковальство Києва та Київщини 1970-х – початку 2020-х років: соціокультурний аспект : дис. на здобуття ступеня д-ра філософії : 034 «Культурологія». Київ, 2023.
611. Розенталь Б. Соцреализм и ницшианство. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 109–118.
612. Романец Т. О роли исторических исследований в деле возрождения и развития традиций народного искусства. *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций :* материалы Всесоюз. с междунар. участием научно-творч. конф. / под. ред.: М. А. Некрасовой, К. А. Макарова. Москва, 1991. С. 275–286.
613. Романова Т. Експериментальна майстерня Ніни Федорової. Творчий осередок : до 100-річчя Ніни Федорової. Київ : Ньютон Продакшн, 2007. 48 с.
614. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. Москва : ОГИ, 2000. 152 с.
615. Рубан В. Василь Кричевський і українська художня культура XX століття. Київ : Криниця, 2004. 704 с.
616. Рузин М. В стороне от жизни. *Правда Украины*. 1946. 28 сент. С. 4.
617. Русначенко А. М. Національно-визвольний рух в Україні (середина 1950-х – початок 1990-х років). Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 720 с.
618. Ряжба Яків. Скульптура : кат. вист. творів / авт. вступ. ст. та упоряд. Л. В. Владич. Київ : Вид. Спілки художників України, 1988. 55 с. : іл.
619. Савостьянов Е. Единство познания и творчества в искусстве : проблемы социалистического реализма. Москва : Изобразител. искусство, 1977. 121 с.
620. Сак Л. М. Макс Гельман. Київ : Мистецтво, 1975. 80 с. : іл.
621. Сакович І. В. Народні традиції в українській художній промисловості. Київ : Наук. думка, 1975. 183 с. : іл.
622. Самокиш М. Народ і художник. *Малярство і скульптура*. 1938. № 5. С. 2–3.
623. Саппа Н. Харьковщина заповедная. Харків : Прапор, 1987. 98 с.
624. Сарабьянов Д. Любовь Попова. Москва : Галарт, 1994. 48 с.
625. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. Москва : Искусство, 1993. 110 с.
626. Сварник Г. Листи Олександра Архипенка до брата Євгена Архипенка в Національній бібліотеці у Варшаві. *Збережено в Україні : Олександр Архипенко :* [матеріали конф. «О. Архипенко і світова культура XX століття» 14 груд. 2001 р.]. Київ, 2001. С. 57–58.
627. Светлов А. Глухой переулок. *Вечер. известия*. 1929. 23 окт.
628. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : [б. в.], 1926. 34 с.
629. Селівачов М. Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. Київ : Наук. думка, 1981. 137 с.
630. Селівачов М. Самодіяльна наука : за і проти. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2003. № 1. С. 181–184.
631. Семикін М. Український ампір. *Архітектура Рад. України.* 1940. № 3. С. 41–45.
632. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. Київ : Друга рука : Фенікс, 1993. 312 с. : іл.
633. Сенів І. В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ : Вид-во АН Укр. РСР, 1961. 179 с.
634. Сидор-Гібелинда О. Смерть реалізму. *Галерея.* 2002. № 9. С. 37.
635. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. Розви-

ток візуального мистецтва України XX–XXI століть / ІПСМ АМУ. Київ : ВХ студіо, 2008. 188 с. : іл.
636. Сидоренко В. До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці. *Сучасне мистецтво* : [наук. зб.] / ІПСМ НАМ України. Київ, 2012. Вип. 8. С. 309–320.
637. Синявський А. (Абрам Терц). Что такое социалистический реализм? [Електронний ресурс] URL: https://protivpytok.org/dissidenty-sssr/sinyavskij-a-d/abram-terc-chto-takoe-socialisticheskij-realizm (дата звернення: 20.06.2023).
638. Сирота Н. Розвиток культури Радянської Буковини. Станіслав : Станіслав. обл. кн.-газ. вид-во, 1961. 105 с.
639. Січинський В. Українська академія мистецтв. *Українське мистецтво.* Львів : Падолист, 1989. С. 51–53.
640. Скляренко Г. Авангард в Україні : обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідж., рец.* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
641. Скляренко Г. Відблиск великих ілюзій. *Київ.* № 6. С. 183–187.
642. Скляренко Г. Між історією та географією (до питання періодизації українського мистецтва XX ст.). *Студії мистецтвознавчі.* Київ, 2003. № 3. С. 7–15.
643. Скорський М. А. Хмельницький театр ім. Г. І. Петровського. Київ : Мистецтво, 1981. 102 с. : іл.
644. Скрипник М. За самоусвідомлення та пролетарське настановлення в образотворчому мистецтві. Харків : [б. в.], 1931. 56 с.
645. Скуратовский В. Объективно изучать ретроспективу. *Философская и социологическая мысль.* 1995. № 7/8. С. 47–53.
646. Словарь иностранных слов русского языка [Електронний ресурс].URL: http://surl.li/uldrq (дата звернення: 20.12.2021).
647. Словарь терминов Московской концептуальной школы [Електронний ресурс]. URL: http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm(дата звернення: 15.02.2021).
648. Словник художників України. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1973. 267 с.
649. Слотердайк П. Критика цинічного розуму. Київ : Тандем, 2002. 538 с.
650. Смирна Л. Ідеологічний фактор стилістичної класифікації українського мистецького нонконформізму. *Мистецтвознавство України* : [зб. наук. пр.] / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2008. Вип. 9. С. 300–314.
651. Смирна Л. Іконографія нонконформізму. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 269–279.
652. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм. Ч. 1 [Електронний ресурс]. *Art Ukraine.* 2016. URL: http://surl.li/uldye (дата звернення:14.06.2021).
653. Смирна Л. Український мистецький нонконформізм. Ч. 2 [Електронний ресурс]. *Art Ukraine*. 2016. URL: http://surl.li/uldzc (дата звернення:14.06.2021).
654. Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест. *Вісн. Кн. палати* : наук.-практ. журн. 2013. № 5. С. 40–44.
655. Смирна Л. Художественный нонконформизм Украины 1970-х – начала 1980-х : «Стиль с половиной». *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.]. Київ, 2015. Вип. 11. С. 217–235.
656. Смирнов И. Соцреализм : антропологическое измерение. *Соцреалистический канон* : [сб. науч. тр.] / под. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 16–30.
657. Смолич Ю. К. Твори. У 8 т. Т. 7.Розповіді про неспокій / упоряд. О. Г. Смолич ; ред. тому й авт. прим. К. П. Волинський. Київ : Дніпро, 1986. 702 с.
658. Смолінський С. Деякі питання розвитку сучасного гончарства. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 36.
659. Сморж Л. Завтрашній день опішнянської кераміки. *Нар. творчість та етнографія.* 1968. № 4. С. 47–52.
660. Сморж Л. Роль мистецтва в гармонізації і духовному оздоровленні сучасної людини. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 94–104.
661. Советское декоративное искусство: 75 : [сб. ст.] / сост.: Н. Степанян, Н. Николаева, К. Рождественский. Москва : Совет. художник, 1976. 191 с.
662. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2002. 223 с. : іл.
663. Соловйов В. До проблеми відродження народного мистецтва. (Канон і свобода. Співробітництво художньої інтелігенції з майстрами народного мистецтва. *Українське гончарство* : нац. культурол. щорічник : наук. зб. за минулі літа. Київ ; Опішне, 1993. Кн. 1. С. 279–281.
664. Сопоцинский О. Образ нашей Родины в советской живописи. Москва : Изд-во Акад. художеств СРСР, 1963. 56 с.
665. Соціалістичний реалізм і українська культура : матеріали наукової конференції 3 березня 1999 року. Київ : Нац. худож. музей України, 1999. 74 с.
666. Соціологія : короткий енциклопед. слов. / уклад. В. І. Воловича ; Соціол. асоц. України. Київ : Укр. центр духов. культури, 1998. 728 с.
667. Соціологія : терміни, поняття, персоналії : [навч. слов.-довід. для студентів] / уклад.: В. М. Піча, Ю. В. Піча, Н. М. Хома ; (голов. ред. В. М. Піча) ; Соціол. асоц. України. Київ : Каравела ; Львів : Новий світ, 2000. 476 с.
668. Сталин И. Вопросы ленинизма. Москва : Госполитиздат, 1933. 612 с.

669. Сталін Й. Нова обстановка – нові завдання господарського будівництва : промова на нараді господарників 23 чер. 1931 р. *Повне зібрання творів :[у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т. 13. 415 с.
670. Сталін Й. Політичний звіт на 16 З'їзді ЦК ВКП (б). *Повне зібрання творів : [у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т.12. 391 с.
671. Сталін Й. Про політичні завдання Університету народів Сходу (промова на зборах студентів КУТС. 18 травня 1925 р.) *Повне зібрання творів : [у 13 т.]*. Київ : Укр. вид-во політ. літ., 1948. Т.13. 415 с.
672. Станіслав Вольський : ювелірна пластика, об'ємно-просторові композиції, живопис в емалі / авт. вступ. ст. Р. Шмагало. Львів : Колір ПРО, 2008. 72 с.
673. Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. 139 с.
674. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. 278 с.
675. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр. (1917–1967) : нариси історії. Київ : Наук. думка, 1970. 289 с. : іл.
676. Степанян Н. Заметки об изучении «соцреализма» в конце XX века. *Пути и перепутья : материалы и исслед. по отечественному искусству XX в.* Москва, 2001. С. 8–38.
677. Степанян Н. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. Москва : ЕКСМО-Пресс, 1999. 316 с.
678. Степовик Д. В. Скульптор Лео Мол : життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1995. 224 с. :іл.
679. Степовик Д. В. Скульптор Михайло Паращук : життя і творчість. Едмонтон ; Торонто ; Київ : Канад. ін-т укр. студій ; Альберт. ун-т, 1994. 229 с.
680. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка : іст. нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 274 с.
681. Сучасне мистецтво : [наук. зб.] / ІПСМ АМУ ; редкол. В. Д. Сидоренко (голова) та ін. Київ, 2004. Вип. 1. 288 с. : іл.
682. Сучасний ювелірний ринок України : [інтерв'ю з В. М. Абрамовим]. *24карати. Мода, стиль, коштовності.* 1999. № 2. С. 32–35.
683. Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство. Москва : Искусство, 1978. 46 с. : ил. Библиогр.: с. 227–228.
684. Тарахан-Береза З. Василь Кричевський і національний музей-пам'ятник. *Образотвор. мистецтво*. 1998. № 1. С. 27–28.
685. Тарнашинська Л. Шістдесятництво. Філософія покоління як «публічна свідомість». *Сучасність*. 2005. № 4. С. 105–117.
686. Творческие Союзы в СССР. Москва : Юридич. лит., 1970. 287 с.
687. Тихонова В. Хотелось бы всех поименно назвать… Падалка И. И. *ДИ СССР.* 1990. № 392. С. 13.
688. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. Спогади про Миколу Садовського. Київ : Мистецтво, 1981. С. 182.
689. Тоталитаризм как исторический феномен / под ред. А. А. Кара-Мурзы. Москва : Филос. о-во СССР, 1989. 395 с.
690. Трагедия советской деревни. Коллективизация и раскулачивание : [в 2 т.]. Т. 2. Москва: РОССПЭН, 2000. 131 с.
691. Тугендхольд Я. Искусство народов СССР. *Печать и революция.* Москва, 1927. С. 46–58.
692. Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград : Академия, 1930. 199 с.
693. Україна будує : [альбом] / за ред. П. Непорожнього. Київ, 1957. 72 с.
694. Україна в період розгорнутого будівництва комунізму. Розквіт культури : [вид. в 5 кн.]. Київ : Наук. думка, 1967.
695. Українська радянська графіка / упоряд. І. Врона. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 196 с.
696. Український драматичний театр. Нариси історії : [в 2 т.]. Т. 2. Радянський період / ред. М. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1959. 647 с.
697. Український театр XX століття. Київ : ЛДЛ, 2003. 511 с.
698. Ушакова Н. Проблемы искусствознания в трудах Ф. И. Шмита. *Вопросы отечественного и зарубежного искусства* : сб. ст. Ленинград, 1982. Вып. 2 : Проблемы искусствознания и художественной критики.
699. Федір Нірод : [альбом] / авт. вступ. ст. І. М. Вериківська. Київ : Мистецтво, 1988. 160 с.
700. Федорук О. Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки). *Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів* : XI Міжнар. з'їзд славістів. Братислава, 30 серп. – 8 вер. 1993 р. Київ, 1993. 43 с.
701. Федорук О. К. Ґрафіка як вид образотворчого мистецтва : [10 репродукцій і бр. з пояснюв. текстом]. Київ : Мистецтво, 1983. 10 с.
702. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Видавн. дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с. : іл.
703. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Фенікс, 2007. Кн. 2 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 360 с. : іл.
704. Федорук О. К. Перетин знаку : [вибр. мистецтвознав. ст. : у 3 кн.] / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2008. Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. 416 с. : іл.
705. Фельзенштейн В., Мельхингер З. Беседы о музыкальном театре / пер. с нем. и примеч. С. Барского. Ленинград : Музыка, 1972. 78 с.

706. Фиалко В. А. Режиссура и сценография: пути взаимодействия. Київ : Мистецтво, 1989. 150 с. : ил.
707. Филлер В. Современный польский театр. Варшава : Интерпресс, 1977. 124 с.
708. Фіголь Л. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття : [корот. нарис]. Київ : Мистецтво, 1974. 56 с.
709. Фінберг Л. Попередження Ханни Арендт. *Джерела тоталітаризму*. Київ, 2002. С. 6–8.
710. Фісан Г. А. Дмитро Овчаренко : [нарис]. Київ : Мистецтво, 1972. 47 с. : іл.
711. Франко І. Твори : [у 20 т.]. Т.17. Київ, 1955. 314 с.
712. Фрейд З. Психоаналитические заметки об автобиографическом описании случая паранойи. *Психоанализ.* 2003. № 2. С. 42–93.
713. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». Будущее одной иллюзии. Москва : АСТ : Астрель, 2011. 188 с.
714. Френкель М. А. Современная сценография. (Некоторые вопросы теории и практики). Київ : Мистецтво, 1980. 132 с. : ил.
715. Фромм Э. Психоанализ и религия / пер. с англ. А. Дванова. Москва : АСТ, 2010. 153 с.
716. Фюре Ф. Минуле однієї ілюзії : нарис про комуністичну ідею у XX столітті / пер. с фр. В. Каденко. Київ : Дух і літера, 2007. 810 с.
717. Хабермас Ю. Отношение между системой и жизненным миром в условиях позднего капитализма. *THESIS.* 1993. Т. 1, вып. 2. С. 123–136.
718. Хайдеггер М. Время и бытие : ст. и выступления : пер. с нем. Москва : Республика, 1993. 447 с.
719. Хайт В. Об архитектуре, ее истоках и проблемах. Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. Москва : УРСС, 2003. 453 с.
720. Ханко В. Виставка кераміків. *Комсомолець Полтавщини*. 1978. № 118. 30 вер. С. 3.
721. Ханко В. Дух порцеляни Івана Віцька. *Образотвор. мистецтво*. 2000. № 1/2. С. 92–93.
722. Ханко В. Кераміка на виставці. *Прапор перемоги*. 1978. № 46. 21 берез. С. 3.
723. Ханко В. Миргородський вернісаж. *Зоря Полтавщини*. 1998. № 149. 16 верес. С. 4.
724. Ханко В. Мистецтво і ширвжиток. *Полтав. вісн.* 1992. № 14. 3–9 квіт. С. 5.
725. Ханко В. На виставку в Лос-Анджелес. *Зоря Полтавщини*. 1977. № 155. 3 лип. С. 4.
726. Ханко В. Обрії порцеляни Івана Віцька. *Зоря Полтавщини.* 1997. № 26. 18 лют. С. 2.
727. Ханко В. Порцеляна і гобелен на виставці. *Миргород.* 1998. 18 верес. С. 3.
728. Ханко В. Порцелянова веселка. *Ленін. шляхом*. 1982. № 53 (269). С. 4.
729. Ханко В. Роздуми-болі гончаря Михайла Хлоня і завтрашній день : відгук на статтю В. Данилейка «Оживіте, народні ремесла!». *Зоря Полтавщини.* 1989. № 15. 18 січ. С. 2–4.
730. Ханко В. Розумом і серцем. *Прапор перемоги.* 1989. № 90. 7 черв. С. 3.
731. Ханко В. Фарфор И. Вицько и ковры Л. Товстухи. *Советское декоративное искусство.* Москва,1983. Вып. 6. С. 274–275.
732. Хан-Магомедов С. Две концепции авангарда : конструктивизм и супрематизм. *Архитектура СССР*. 1990. № 3. С. 12–19.
733. Хан-Магомедов С. Творческие течения, концессии и организации советского авангарда. Москва, 1997. 216 с.
734. Хан-Магомедов С. Уроки неистовых двадцатых. *Архитектура* : прил. к «Строительной газете». 1988. № 7 (671). С. 4–5.
735. Херсонский И. Тоталитаризм внутри нас. *Психоанализ.* 2003. № 2. С. 150–155.
736. Хижинський В. Становлення львівської школи професійної кераміки (1940–1960 рр.). *Вісн. ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 134–136.
737. Холостенко М. Міс Ван-Дер-Рое. *Нова генерація*. 1928. № 10. С. 264–265.
738. Хомутецкий Н. Архитектура эпохи империализма : конспект лекций 1939–1940 гг. Ленинград : б. и.], 1939. 32 с.
739. Хохлова Е. Н. Современная керамика и народное гончарство. Москва : Легкая индустрия. 1969. 152 с. : ил.
740. Художник М. Г. Дерегус : [нарис] / ред. Г. Н. Логвин. Київ : Мистецтво, 1963. 73 с.
741. Художники об искусстве керамики. Современная художественная керамика 1954–1964 гг. / сост.: В. А. Попов, К. Н. Пруслина. Москва : Искусство.1971. 310 с. : ил.
742. Художні промисли України : альбом / упоряд. Н. М. Кісельова. Київ : Мистецтво. 1979. 255 с.
743. Художні промисли: теорія і практика : зб. наук. пр. / голов. ред. О. К. Федорук. Київ : Наук. думка, 1985. 130 с.
744. Художня кераміка : [буклет]. Київ : Реклама, 1970. 42 с.
745. Художня обробка металу в навчальних закладах України. *Ковал. майстерня.* 2006. № 3 (5). 212 с.
746. Цапенко М. Идеализм и формализм архитектурной эстетики И. В. Жолтовского. *Архитектура и строительство*. 1949. № 4. С. 2–6.
747. Цапенко М. О национальной форме в советской архитектуре. *Архитектурное творчество* : [сборник]. Київ, 1953. С. 33–68.
748. Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. Москва : Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1952. 395 с.
749. Це нас стосується! Вандали в музеї. *Жовтень.* 1989. № 4. С. 13–15.
750. Цельтнер В. Валентин Гаврилович Литвиненко. Москва : Совет. художник, 1971. 142 с.
751. Цельтнер В. Дорожня пісня. *Молодь України*. 1957. 16 трав. С. 3.
752. Цеткин К. Воспоминания о Ленине. Москва : Госполитиздат, 1955. 524 с.

753. Цибенко П. А. Г. Петрицький : нарис про театрально-декораційну творчість. Київ : Мистецтво, 1951. 36 с. : іл.
754. Циганко О. П. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
755. Чаговець В. Живопис на фанері. *Вечер. Киев.* 1929. № 24. С. 2.
756. Чегусова З. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен. Київ : Атлант ЮЕмСі, 2002. 512 с.
757. Чепелєв В. Про одну скульптурну ідею. *Образотвор. мистецтво*. 1939. № 10. С. 20–25.
758. Чепелик В. Теоретична спадщина українського архітектурного модерну. *Архітектурна спадщина України. Вип. 1. Маловивчені проблеми історії архітектури та містобудування* / за ред. В. Тимофієнка ; НДІТІАМ. Київ, 1994. С. 162–180.
759. Чепелик В. Український архітектурний модерн у дзеркалі епохи. *Архітектурна спадщина України. Вип. 3. Ч. 1. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури.* Київ, 1996. С. 198–221.
760. Череватенко Л. «Промовте – життя моє – і стримайте сльози». Спогади О. Павленко. *Наука і культура.* 1987. Вип. 21. С. 376–377.
761. Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике. *Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов* / под ред.: В. Ванслова, Л. Денисовой. Москва, 1977. С. 250–318.
762. Черкасова Е. Новое строительство Харькова 1920–30-х гг. : революция и конформізм. *А.С.С.* 2000. № 3. С. 95–97.
763. Чернова З. Тоталітаризм та українське мистецтво 1930-х років : статус митця, уніфікація творчості. *Третій міжнародний конгрес україністів. 26–29 серп. 1996 р. Філософія. Історія культури. Освіта. Доповіді та повідомлення.* Харків, 1996. С. 16–17.
764. Чернова М. Микола Рябінін. Київ : Мистецтво, 1973. 80 с.
765. Чечель Н. П. Українське театральне відродження. Київ : Наук. думка, 1993. 143 с.
766. Шаповал Ю. Маршрутами історії. Київ : Політвидав, 1990. 665 с.
767. Шаповал Ю. Україна. ХХ століття : особи та події в контексті важкої історії. Київ : Генеза, 2001. 558 с.
768. Шафран Р. Особливості професійного ювелірного мистецтва Львова кінця ХХ ст. *Вісн. ЛНАМ.* 2008. Спецвип. С. 80–103.
769. Швидковский О. Прикованный Прометей. *Ле Корбюзье. Творческий путь* / предисл. Мориса Жардо ; пер. Ж. Розенбаума. Москва : Изд-во лит. по строительству, 1970. С. 5–26.
770. Шевченко Л. А. Хрущовська «відлига» у культурно-мистецькому житті України. *М. С. Хрущов і Україна*. Київ, 1995. С. 113–120.
771. Шевчук О. А. Український національно-культурний рух (друга половина 50-х – початок 90-х рр. ХХ ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 07.00.01. Запоріжжя, 1998. 18 с.
772. Шишко Сергій Федорович : [кат. вист. творів]. Київ, 1981. 83 с. : іл.
773. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України ХХ століття : інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси : [у 2 кн.]. Кн. 2. Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. Київ : День печати, 2013. 400 с. : іл.
774. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму : монографія. Київ : Всесвіт, 2000. 240 с.
775. Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру АН УРСР / голов. ред. М. Йосипенко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Мистецтво, 1980. 343 с.
776. Шмагало Р. Авангард і українська кераміка : дотичні і паралелі. *Український авангард 1907–1917*. Львів, 1994. С. 55–57.
777. Шмагало Р. Аналіз художніх особливостей творів гончарних промислів. *Українська керамологія.* Опішне, 2001. Кн. 1. С. 128–153.
778. Шмагало Р. Гончарний промисел і підприємництво: погляд крізь століття. *Народознав. зошити*. Львів, 2004. № 1/2. С. 110–115.
779. Шмагало Р. Зруйновані гончарні осередки Наддніпрянщини. *Артанія.* Київ, 1995. С. 48–50.
780. Шмагало Р. Львівська академія мистецтв : історичний матеріал. Львів : Малті-М, 1998. С. 4–47.
781. Шмагало Р. Професійна художня кераміка України на виставках. *Вісн. Львів. акад. мистецтв.* Львів, 1995. Вип. 6. С. 49–56.
782. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу : [у 3 т.]. Т. 2. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Львів : Апріорі, 2015. 276 с. : іл.
783. Шмагало Р. Українська кераміка ХХ ст. поза Батьківщиною. *Українська керамологія* : нац. наук. щорічник. 2002. Кн. 2. С. 244–276.
784. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта : бібліографія, документи, теорія. Львів : ЛНАМ, 2013. 520 с. : іл.
785. Шмагало Р. Т. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст. : структурування, методологія, художні позиції. Львів : Укр. технології, 2005. 528 с. : іл.
786. Шовкуненко О : [альбом] / упоряд. І. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1994. 166 с.
787. Шпаков А. П. Олександр Олександрович Мурашко. Київ : Держмузвидав, 1959. 27 с. : іл.
788. Шпаков А. Станкова і книжкова графіка. *Історія українського мистецтва :* [у 6 т.]. Т. 5. Київ, 1967. С. 302–323.

789. Шпаков А. Художник і книга. Українська радянська книжкова графіка, шляхи становлення і розвитку. Київ : Мистецтво, 1973. 252 с. : іл.
790. Шпара П. Е. Записки архітектора. Київ : Будівельник, 1988. 88 с. : іл.
791. Шпеер А. Воспоминания : пер. с нем. Смоленск : Русич ; Москва : Прогресс, 1997. 696 с.
792. Щелков К. Лени Рифеншталь. *Бульвар*. 2003. № 12. С. 6–7.
793. Эггелинг В. Политика и культура при Хрущеве и Брежневе 1953–1970 гг. / [пер. с нем. Л. Молчанов] ; Ассоц. исслед. рос. о-ва XX века, Ин-т рус. и сов. культуры им. Лотмана при Рурском ун-те в Бохуме. Москва : АИРО-XX, 1999. 310 с.
794. Эдуард Гудзенко : [каталог] / авт. вступ. ст. А. Боровский и др. ; Рус. музей. Санкт-Петербург : Place Editions, 2014. 259 с. : ил.
795. Ювелір Експо Україна '2002. *АНТ : Археологія, мистецтво, культура*. 2003. № 7/9. С. 55–56.
796. Ювелірна промисловість, ювелірне мистецтво. *Українська радянська енциклопедія* : [у 17 т.]. Київ, 1981. Т. 12. С. 465.
797. Юзовский Ю. Патетическая соната. *Лит. газ.* 1932. 4 янв. С. 3.
798. Юнг К. Психология бессознательного. Москва : Мир, 1994. 264 с.
799. Юстус У. Возвращение в рай : соцреализм и фольклор. *Соцреалистический канон* : [сб. ст.] / под общ. ред.: Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург, 2000. С. 70–80.
800. Юхимець Г. М. Українське радянське мистецтво 1941–1960 років. Київ : Мистецтво, 1983. 157 с. : іл.
801. Яблонська Тетяна : [кат. вист. етюдів]. Київ : Мистецтво. 1981. 59 с. : іл.
802. Яковлева Г. Массовое сознание и «третья реальность». *Творчество*. 1991. № 6. С. 48–52.
803. Якущенко Г. Леопольд Іванович Левицький : нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 72 с.
804. Янко Д. Г. Творець краси (до 90-річчя від дня народження скульптора Олександра Ковальова). *Дніпро*. 2005. № 11/12. С. 117–123.
805. Янко Д. Людина-таїна. *МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія :* [зб. наук. пр.] / Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. Київ, 2008. Вип. 4/5. С. 395–398.
806. Янко Д. Памятники и монументы Украины 1811–1982 : [альбом]. Київ : Мистецтво, 1982. 63 с. : іл.
807. Яценко Володимир : [кат. вист. творів]. Київ : Реклама, 1986. 63 с. : іл.
808. Яців Р. Сценографічні шкіци Пронашків : львівська колекція. *Просценіум*. 2003. № 2 (6). С. 9–16.
809. Bilocerkowycz J. Soviet Ukrainian Dissent. A study of political Alienation. Boulder : Westview Press, 1988. 242 p.
810. Bown M. Socialists Realist Painting. London, 1998. 506 p.
811. Farmer K. C. Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era : Myth, Symbols, and Ideology in Soviet Nationalities Policy. The Hague, 1980. 241 p.
812. Golomstock I. Tonalitarian Art. London,1990. 306 p.
813. Herbert A. Simon. Models of Man. New York : John Wiley and Sons, 1957. 279 pp.
814. Hryciuk G. Ukrainizacja Lwowa. *Odra*. 1997. № 6. P. 9–10.
815. Malia M. The soviet Tragedy. 1917–1991. The Free Press, 1994. 402 p.
816. Marcuse H. One-Dimensional Man: Studies in ideology of advanced industrial Society. Taylor & Francis, 2002. 336 p.
817. Ostrowski G. Epilog polskiego życia artystycznego we Lwowie. *Odra*. 1992. № 12. P. 46.
818. Parchomenko W. Soviet Images of Dissidents and nonconformists. New York, 1986. 380 p.
819. Pohl D. Stalinistishe Massenverbrechen in der Ukraine 1936–1953. Mannheim, 1997. 336 p.
820. Simon G. Nationalismus und Nationalitaten politik in der Sowjetunnion. Baden-Baden, 1986. 326 p.
821. Ukraine after Shelest / ed. by Bohdan Krawchenko. Edmonton, 1983. P. 52–72.
822. Unofficial Art in the Soviet Union / Sjeklocha P., Mead I. Berkeley ; Los Angeles, 1967. 432 p.

Архівні джерела

823. АЛНАМ (Архів Львівської національної академії мистецтв). Ф. Р-1653.Оп. 2-ОС. Спр. 3. Арк. 1–24, 37–50, 41–55.
824. АЛНАМ. Ф. Р-1653.Оп. 2-ОС. Спр. 260. 30 арк.
825. АЛНАМ. Ф. Р-1653.Оп. 2-ОС. Спр.1. 296–304 арк.
826. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 10. Арк. 318–327.
827. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1304. 1–24 арк.
828. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 143. 30 арк.
829. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 149. 40 арк.
830. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 153. 19 арк.
831. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1559. 21 арк.
832. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 1587. 19 арк.
833. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 170. 15 арк.
834. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 195. 28 арк.
835. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 2. Арк. 60–83, 152–160.
836. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 245. 17 арк.
837. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 289. 27 арк.
838. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 302а. Арк. 57–59.
839. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 36. 45 арк.
840. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 4. Арк. 103–128, 423–451.
841. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 49. 30 арк.
842. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 51. 32 арк.
843. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 52. 12 арк.
844. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 52. 12 арк.
845. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 576. С. 513–517.
846. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 6–19. 17 арк.
847. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 6–23. 15 арк.
848. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 63. 27 арк.
849. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 73. 27 арк.
850. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 8. Арк. 93–110.
851. АЛНАМ. Ф. Р-1653. Оп. 2-ОС. Спр. 9–4. Арк. 74–101.
852. Архів КОНСХУ.Ф. 798.Оп.1.Од. зб. 274.[1965–1981 рр.].
853. Архів Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Спр. 19. 1756 арк.
854. Архів УКООПХУДОЖНИК. Ф. 488. Оп. 1. Спр. 9. 342 арк.
855. Архів Федора Рибачука. *Приватний архів В. Мельниченка*.
856. ДАПО. Ф. 8762. Оп. 1. Спр. 774. 87 арк.
857. Державний архів Харківської області. Ф. Р-3188. Оп. 1. Спр. 1. 461 арк.
858. Державний архів Чернівецької області.Ф. Р-16. Оп. 1. Спр. 10. 43 арк.
859. Дирекція художніх виставок України Міністерства культури і мистецтв України.Ф. 665. Оп.1, 2. Од. зб. 761. [1944–1985 рр.].
860. Документи діячів літератури і мистецтва з відомчих архівів прокуратури, суду і органів КДБ УРСР. Ф. 1196. Оп. 1, 2. Од. зб. 36. [1917–1990 рр.]. 21 док.
861. Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2004. 2 лют. Касета 3.
862. Інтерв'ю з В. Микитою / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2003. 6 трав. Касета 1.
863. Інтерв'ю з графіком В. Куткіним / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора.* 2001. 12 верес. С. 3.
864. Інтерв'ю з Є. Чеканюк / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2010. 8 верес. С. 3.
865. Інтерв'ю з Л. Євтушенком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 1986. 2 листоп. С. 3.
866. Інтерв'ю із сином художника І. Штільмана – А. І. Штільманом / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2001. 4 лип. С. 2.
867. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора.* 2014. 17 лют. С. 4.
868. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2014. 2 листоп. С. 3.
869. Інтерв'ю з художником В. Мельниченком / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 22 лип. С. 8.
870. Інтерв'ю з художником О. Артамановим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора.* 2002. 7 верес. С. 1.
871. Інтерв'ю з художником О. Міловзоровим / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 2015. 11 лип. С. 2.
872. Інтерв'ю з Ю. Малишевським / записав О. Роготченко. *Приватний архів автора*. 1974. 2 листоп. С. 3.
873. Колекція творів образотворчогомистецтва з художніх виставок України.Ф. 700. Оп. 1. Од. зб. 557. [1924–1985рр.].
874. Колекція театральних афіш і програм. Ф. 540. Оп. 1. Од. зб. 131.[1918–1982 рр.]. 90 док.
875. ХДАДМ. Ф. 1. Оп. 5. Спр. 2. 29 арк.
876. «Фонд» Спілки художників України. Ф. 487. Оп. 1. Од. зб. 1099.[1944–1980 рр.].
877. ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Нестеровська Г. А.].
878. ЦДАМЛМУ. Ф. 1073. Оп. 1. [Писаренко Л. П.].

879. ЦДАМЛМУ. Ф. 1159. Оп. 1. [Шишко С. Ф.].
880. ЦДАМЛМУ. Ф. 117. Оп. 1. [Пащенко О. С.].
881. ЦДАМЛМУ. Ф. 1205. Оп. 1. [Зарецький В. І.].
882. ЦДАМЛМУ. Ф. 1257. Оп. 1. [Братченко Л. С.].
883. ЦДАМЛМУ. Ф. 1258. Оп. 1. [Шифрін Н. А.].
884. ЦДАМЛМУ. Ф. 126. Оп. 1. [Козюренко О. Г.].
885. ЦДАМЛМУ. Ф. 1276. Оп. 1. [Кричевський В. Г.].
886. ЦДАМЛМУ. Ф. 1282. Оп. 1. [Замирайло В. Д.].
887. ЦДАМЛМУ. Ф. 1284. Оп. 1. [Нарбут Д. Г.].
888. ЦДАМЛМУ. Ф. 1308. Оп. 1. [Радиш М.].
889. ЦДАМЛМУ. Ф. 1354. Оп. 1. [Нірод Ф. Ф.].
890. ЦДАМЛМУ. Ф. 196. Оп. 1. [1925–1970, Касіян В. І.].
891. ЦДАМЛМУ. Ф. 229. Оп. 1. [Драк М. І.].
892. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 176. 1 арк.
893. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 261. 1 арк.
894. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2. Спр. 268. 2 арк.
895. ЦДАМЛМУ. Ф. 237. Оп. 2.Спр. 270. 3 арк.
896. ЦДАМЛМУ. Ф. 290. Оп.1. [Комашка А. М.].
897. ЦДАМЛМУ. Ф. 339. Оп. 1. [Греченко В. М.].
898. ЦДАМЛМУ. Ф. 423. Оп. 1.[Сальман О. В.].
899. ЦДАМЛМУ. Ф. 434. Оп. 1. [Цапок Г. А.].
900. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 143. 2 арк.
901. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 144. 8 арк.
902. ЦДАМЛМУ. Ф. 49. Оп. 2. Спр. 147. 1 арк.
903. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Борисовець В. П.].
904. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Гавриш О. С.].
905. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Грущенко С. О.].
906. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Джаман Я. Н.].
907. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Зарицький О. Б.].
908. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Іваницький М. Б.].
909. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Космина Л. І.].
910. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Лисак Є. М.].
911. ЦДАМЛМУ. Ф. 524 К. Оп. 1. [Щеглов О. М.].
912. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 126 а. Арк. 184.
913. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 128. Арк. 1.
914. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 128. Арк. 7–10.
915. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 533. Арк. 15.
916. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 98. Арк. 1.
917. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 126. Арк. 26–27.
918. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 253. Арк.1.
919. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 526.Арк. 1–58.
920. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 963. Арк.1–41.
921. ЦДАМЛМУ. Ф. 581, Оп. 1. Од. зб. 253. Арк. 9–22.
922. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 342. 3 арк.
923. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 367. 4 арк.
924. ЦДАМЛМУ. Ф. 59. Оп. 1. Спр. 344. 1 арк.
925. ЦДАМЛМУ. Ф. 61. Оп. 1, 2. [Трохименко К. Д.].
926. ЦДАМЛМУ. Ф. 626. Оп. 1. [Григор'єв С. О.].
927. ЦДАМЛМУ. Ф. 658. Оп. 1. [Шовкуненко О .О.].
928. ЦДАМЛМУ. Ф. 708. Оп. 1. [Кипріян М . В.].
929. ЦДАМЛМУ. Ф. 731. Оп. 1. 1945–1958. [Яблонська Т. Н.].
930. ЦДАМЛМУ. Ф. 778. Оп. 1. [Толкачов З. Ш.].
931. ЦДАМЛМУ. Ф. 924. Оп. 1. [Фатальчук В. Д.].
932. ЦДАМЛМУ. Ф. 924. Оп. 1. [Юнан О. І.].
933. ЦДАМЛМУ. Ф. 931. Оп. 1. [Келл О. О.].
934. ЦДАМЛМУ. Ф. 581. Оп. 1. Од. зб. 526. Арк. 75–91.

ЗОЛОТА МЕДАЛЬ

Рішенням Президії
Національної академії мистецтв України
нагороджується

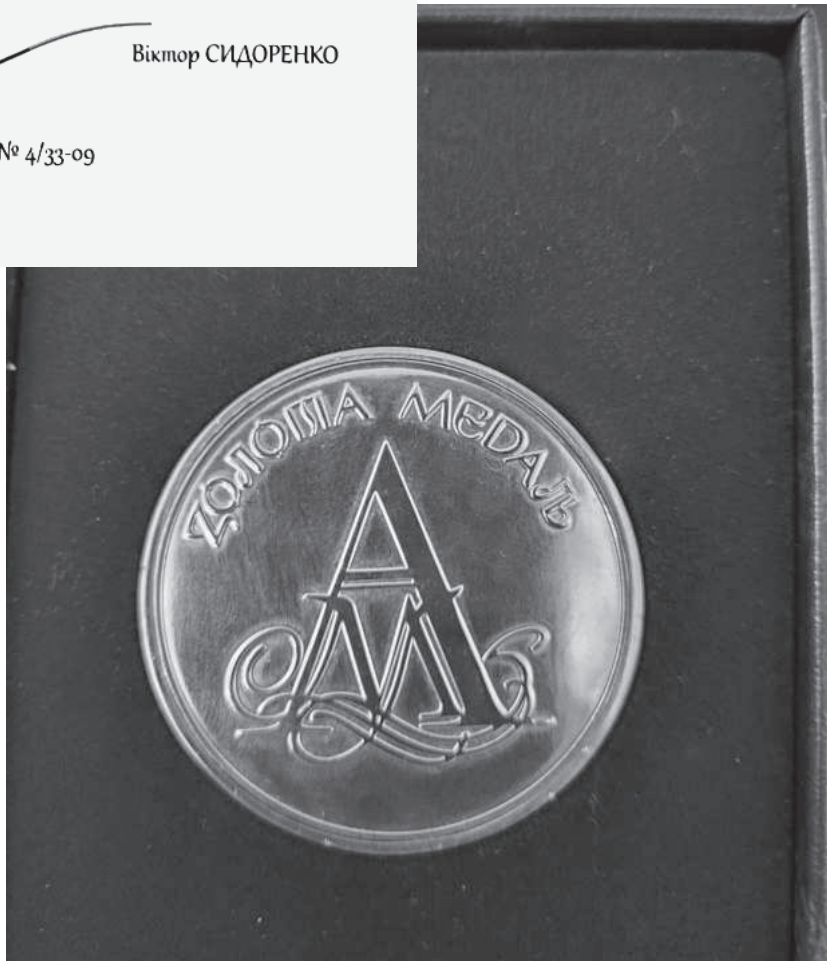
Олексій Олексійович
РОГОТЧЕНКО

за вагомий внесок у розвиток вітчизняної науки
про мистецтво і культуру, плідну діяльність
у підготовці наукових кадрів та багаторічну
волонтерську роботу

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ
Ідентифікаційний код 21661312
м КИЇВ

Президент
Національної академії мистецтв України
Віктор СИДОРЕНКО

Київ, 18 квітня 2024 року, № 4/33-09





Світлана й Олексій Роготченки. Перші дні війни. Київщина. Загін самооборони. Фото А. Котлярчук. 2022

Наукове видання

Олексій РОГОТЧЕНКО

ШІСТДЕСЯТ ТОТАЛІТАРНИХ РОКІВ: ЗОБРАЖАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ

Книга 1

Редагування та коректура
Світлана Лавренюк

Дизайн та верстка
Олена Григоренко

На обкладинці
скульптурна композиція Н. Морозова «Родина». Гіпс. 1940

Підписано до друку 17.11.2024
Формат 60x84/8
Папір офсетний. Гарнітура Minion Pro.
Обл.-вид. арк. 30,53
Ум.-друк. арк. 29,76

Виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net