

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

МУЗЕЙ ІСТОРІЇ МІСТА КИЄВА

МУЗЕЙ АВАНГАРДУ

AVANT-GARDE KYIV FEST '2025

Століття АРМУ І СЬОГОДЕННЯ



РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Юрій Комельков (*голова*)

Остап Ковальчук, Вікторія Муха, Андрій Пучков

Андрій Сидоренко, Аліна Сушко

Варвара Войтенко (*секретар*)

СТОЛІТТЯ АРМУ І СЬОГОДЕННЯ

**Збірник
публікацій, републікацій і першодруків
до AVANT-GARDE KYIV FEST '2025**

Автор ідеї та укладач
Юрій Комельков

За загальною редакцією
Андрія Пучкова

Київ
Видавець Віктор Бихун
2025

Рекомендовано до друку Президією НАМ України
(постанова Президії НАМ України від 27.11.2025 № 12/71-09)

Рецензенти:

почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України,
доктор філософських наук, професор **Ольга Петрова**
почесний академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства **Олеся Авраменко**

С812 **Століття АРМУ і сьогодення: Збірник публікацій, републікацій і першодруків до AVANT-GARDE KYIV FEST '2025 / НАМ України; Музей історії міста Києва; Музей авангарду; Авт. ідеї та уклад. Ю. Комельков; За заг. ред. А. Пучкова; Редкол.: Ю. Комельков (гол.), Ост. Ковальчук, В. Муха та ін. – Київ: Вид. В. Бихун, 2025. – 376 с.: 93 іл.**

ISBN 978-617-7699-99-5

Збірник є науково-документальним проектом, що осмислює досвід діяльності Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ, 1925–1932) та її місце в формуванні українського модернізму. В розділі «А. Публікації» подано дослідження про витоки, ідеологію, персоналії АРМУ: від ролі І. Врони як реформатора художньої освіти до розвідок про В. Пальмова, В. Меллера, В. Єрмилова, про М. Бойчука і бойчукістів та впливи європейського авангарду. Розділ «В. Републікації» повертає до наукового обігу програмні тексти 1920-х, в яких зафіксовано становлення художнього об'єднання як форми культурної самоорганізації. У «С. Першодруках» уперше публікуються архівні матеріали: листи, спогади, тексти А. Іванової, Іг. Диченка, інших, які розкривають тканину мистецького процесу, карбують людський вимір історії українського авангарду.

Видання поєднує дослідницьке – історичне й теоретичне – занурення, джерельну автентичність і теперішній погляд на спадщину АРМУ як на актуальне підґрунтя становлення українського мистецького сьогодення.

УДК 7.036(477)«19–20»

© Автори статей, 2025
© Ю. О. Комельков, авт. ідеї, уклад., 2025
© А. О. Пучков, заг. ред., 2025
© НАМ України, 2025
© ГО «Музей авангарду», 2025
© В. Ю. Бихун, видавець, 2025

ISBN 978-617-7699-99-5

ЗМІСТ

<i>Віктор Сидоренко.</i> Український авангард упродовж століття.....	7
--	---

А. Публікації	11
----------------------------	----

<i>Андрій Сидоренко.</i> Засновки формування і діяльність АРМУ часів непу й українізації	13
---	----

<i>Людмила Соколюк.</i> Бойчукісти в АРМУ	38
---	----

<i>Дмитро Горбачов.</i> Київський Баугаус і Віктор Пальмов	68
--	----

<i>Остан Ковальчук.</i> Іван Врона, ідеолог АРМУ та реформатор української художньої школи	97
---	----

<i>Андрій Пучков.</i> Вибрані місця з біографії Івана Врони	113
---	-----

<i>Остан Ковальчук.</i> Кольоропис-спектралізм Віктора Пальмова і український авангард	159
---	-----

<i>Остан Ковальчук.</i> Майстерня театального мистецтва під керівництвом Вадима Меллера: Конструктивізм і новий український театр	170
---	-----

<i>Ольга Лагутенко.</i> Творчий шлях Василя Єрмилова в поліфонії авангардних художніх течій	175
--	-----

<i>Остан Ковальчук.</i> Митець і педагог Володимир Татлін в часи становлення українського авангарду (період викладання в КХІ)	210
---	-----

<i>Ярослав Кравченко.</i> Паризький період у творчості Михайла Бойчука (1907–1910 роки):	
---	--

Група «Renovation Bizantine» в мистецькому просторі європейського авангарду	224
<i>Андрій Пучков.</i> Концепція Вільгельма Воррінгера і концепт естетичного предмета: До сприйняття абстрактного	245
<i>Наталія Кривда.</i> Супротив часу і досвід АРМУ	249
<i>Юрій Комельков.</i> Український авангард: мистецтво як боротьба за майбутнє	257
В. РЕПУБЛІКАЦІЇ	267
<i>Василь Афанасьєв.</i> Змістовний документ	271
<i>Василь Седляр.</i> АХРР та АРМУ (1926)	286
<i>Іван Врона.</i> Мистецтво революції і АРМУ (1926)	311
<i>[Іван Врона.]</i> Декларація АРМУ в справі утворення Всеукраїнської федерації радянських художників (1928)	347
С. ПЕРШОДРУКИ	355
I. Листи Оксани Павленко до Ігоря Диченка	357
II. Про телефільм, присвячений Оксані Павленко	362
III. <i>Ігор Диченко.</i> Про оформлення майстернею Михайла Бойчука фойє Київського оперного театру 1919 року	364
IV. Антоніна Іванова про Михайла Бойчука: <i>Фрагменти спогадів</i>	367
V. Свідок Антоніни Іванової про закінчення УАМ	369
Перелік аббревіатур і скорочень	371
Про авторів	374

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД УПРОДОВЖ СТОЛІТТЯ

Віктор СИДОРЕНКО

президент Національної академії мистецтв України

Авангардне мистецтво України поступово набуває чіткіших обрисів і переконливіших фактологічних підтверджень: з кожним роком усе більше імен повертається з забуття, а постаті, що творять славу українського мистецтва ХХ століття, здобувають зацікавлених дослідників, розгорнуті біографії, гідну репрезентацію в сучасному виставковому просторі та увагу глядачів.

Українська мистецька спільнота повсякчас прагнула всесвітнього визнання нашого художнього доробку 1920-х саме як українського. Парадоксально, але цього успіху вдалося частково досягти лише в останні роки під тиском реальності, яку оголило повномасштабне вторгнення. Саме воно змусило провідні музеї й світові наукові інституції переосмислити усталені класифікації, коригувати власну колекційно-виставкову і дослідницьку політику: те, що десятиліттями подавалося як «російське» або знеособлено «радянське», нарешті почали визнавати українським мистецтвом. Нещодавно, до століття Жовтневого перевороту 2017 року, в кількох музеях світу відбулося пропагандистське виставкове турне проекту під гаслом «російський авангард»; тритомна «Енциклопедія російського авангарду» (2013–2014) стала інструментом чергової хвилі культурної експансії – все це спроби традиційно привласнити явища та імена, які фактично належать іншим культурам, насамперед українській. Але світ змінюється, світова музейна карта поступово коригується, митці українського модернізму ХХ століття посідають у міжнародних експозиціях ті місця, які відповідають їхньому реальному внеску. Українське мистецтво, довго затінене імперськими наративами, повертає собі правдиву історію та власну видимість.

Та й усередині країни доба, коли твори українського авангарду завдяки зусиллям небайдужих мистецтвознавців, колекціонерів і музейників якимось дивом зберігалися в радянських запасниках, давно в минулому. Сьогодні ці твори постають у новому висвітленні як свідчення художніх відкриттів, які сформували неповторне обличчя українського мистецтва в європейському контексті.

Сьогоднішні митці, мистецтвознавці й глядачі відчують вдячність тим, хто попри заборони, репресії, роки забуття, зберіг твори й імена наших авангардистів. Завдяки саме їхнім зусиллям можемо бачити як самі твори, так і архівні документи, дослідження, які повертають український авангард у коло активної культурної пам'яті. Ми шануємо митців авангарду за їхню сміливість мислити по-новому, ламати традиційні форми, експериментувати з кольором, формою, рухом. Вони залишили нам не лише художній спадок, а й приклад артистичної незалежності, сьогодні як ніколи актуальний.

Український авангард ХХ століття це свідчення потужного культурного вибуху на теренах України. Імена Казимира Малевича, Олександри Екстер, Олександра Архипенка, Василя Єрмилова, Анатолія Петрицького, Олександра Богомазова, Вадима Меллера, Володимира Татліна, Соні Делоне, Віктора Пальмова, Бориса Косарева, Михайла Андрієнка-Нечитайла, багатьох інших, є культурним кодом, адже саме вони утвердили Україну на мапі світового модернізму. Відчуття самоцінності додає й те, що в їхніх пошуках відчутна енергія українського коріння: колорит народного мистецтва, архітектоніка вишивки, ритміка орнаменту, які трансформувалися в нову візуальну мову. Тому утвердження авангарду це утвердження власної ідентичності, що виявилася здатною розмовляти на рівних із провідними європейськими художніми школами.

Сила українського авангарду полягає в його невичерпному потенціалі впливу на сучасне візуальне мистецтво, дизайн, театр, кінематограф. Це сила ідей, які не втратили актуальності, адже нагадують про творчість як акт свободи. Авангардне мистецтво є важливим елементом сучасної української культури: воно вчить не боятися експерименту, протистояти шаблонам, шукати власну путь. У цьому полягає міць нації – в здатності творити нове, спираючись на глибинність традицій.

Імперська ідеологія породила безліч штампів, від яких необхідно звільнитися, адже відмінності між українським і російським напрямками модерного мистецтва XX століття не вигадані, вони справді існують. Якщо твори російського авангарду мають виразне політичне забарвлення, то українські авангардисти 1920-х, з одного боку, хоч і змушені віддавати данину політичним мотивам, значно більше дбають про довершеність форми, а з другого, – розробляють теми, пов’язані з етнічною традицією, ставлячи художню якість формотворення на перше місце. Про ці та інші особливості йдеться у пропонованій колективній монографії.

Авангард 1920-х – живе, динамічне художнє явище, яке й сьогодні зберігає внутрішню енергію новаторства. Він не є даниною минулому чи жестом пошани, а радше джерелом імпульсів, подекуди справді революційних, які надихають сучасних митців. Його форми, принципи, експериментальний дух продовжують працювати в теперішньому часі, відкриваючи путь переосмисленню образності, новому художньому мисленню. Саме тому авангард є не музейним експонатом, а живою традицією, яка пов’язує покоління творців через спільне прагнення до пошуку і свободи форми, через реальну практику художнього руху.

Водночас саме сьогодні, коли проблематика українського авангарду постає з новою гостротою, важливо враховувати її дискусійний характер: змінюються підходи, переглядаються погляди на окремі імена, твори, явища, переосмислюється їхнє місце в національному і світовому контекстах. Така відкрита наукова дискусія є невід’ємною умовою глибшого й відповідальнішого прочитання або перечитання нашої модерністичної спадщини.

Вітаючи й підтримуючи зусилля упорядників, авторів і редакторів цього збірника, покликаного сприяти дальшому утвердженню авангардних пошуків в українському мистецтві, від імені Національної академії мистецтв України щиро вітаю організаторів і кураторів проекту AVANT-GARDE KYIV FEST ’2025, в межах якого – з нагоди сотої річниці заснування Асоціації революційного мистецтва України – відбувається такий нині потрібний процес повернення до первісних джерел нашого модернізму, осмислення витоків українського авангарду як живої традиції, що надихає сучасність.

Художній фестиваль, який відбувається під егідою Київської міської державної адміністрації, є не лише святом мистецької та мистецтвознавчої думки, а й важливою платформою для діалогу між поколіннями митців, дослідників, глядачів. Саме в таких ініціативах формується нове усвідомлення ролі авангардного мистецтва України в світовому контексті – як явища, що утверджує креативний потенціал української культури.

A handwritten signature in black ink, reading "Олесь Вовняк" (Olesya Voznyak). The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending to the right.

А. ПУБЛІКАЦІЇ

Андрій Сидоренко

Людмила Соколюк

Дмитро Горбачов

Остап Ковальчук

Андрій Пучков

Ольга Лагутенко

Ярослав Кравченко

Наталія Кривда

Юрій Комельков

ЗАСНОВКИ ФОРМУВАННЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ АРМУ ЧАСІВ НЕПУ Й УКРАЇНІЗАЦІЇ

Андрій СИДОРЕНКО

Заснування АРМУ відбувалось у суперечливий період часткової лібералізації культурного життя між ‘червоним терором’ і ‘сталінськими репресіями’. Причини та вплив цієї лібералізації, пік якої припадає на середину 1920-х, не є повною мірою проаналізованими в контексті історичної ролі АРМУ, тому варто на них зупинитись окремо.

Насамперед слід зазначити, що після встановлення радянської влади на теренах України більшовики намагались якомога швидше усунути продовольчу кризу й відновити промисловість після наслідків Першої світової війни та ‘визвольних змагань’¹. Однак методи військового комунізму, а саме продрозкладка й примусова експропріація власності селян, замість очікуваної більшовиками користі, швидко вводили економіку в глибоку кризу. Голод почав загрожувати не тільки населенню, а й Червоній армії, а це вже стало небезпечним для існування радянської влади. Крім того, зростала кількість невдоволених новим режимом, особливо серед селян, яких численно було більше, ніж військових і пролетарів, на яких спирались більшовики. З цих причин Володимир Ленін був вимушений відкласти свої військово-комуністичні експерименти та запровадити на територіях, окупованих більшовиками, Нову економічну політику (неп), яка частково відновила ринкові відносини, допомогла залучити іноземну гуманітарну допомогу та інвесторів².

¹ *Кульчицький Ст.* Червоний виклик: Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі. Київ, 2013. Кн. 2. С. 45

² Там само. С. 36, 41.

Попри те, що це ідеологічно суперечливе рішення виявилось ефективним, – адже за кілька років розпочало економічний та культурний розвиток, – значна частина більшовиків була розчарована, адже вважала запровадження неп ідеологічною поразкою комуністичних принципів перед капіталістичними¹.

Початок 1920-х став періодом переходу влади, в який Ленін у зв'язку із хворобою все більше втрачав владу, а Сталін навпаки ставав одноосібним диктатором. Користуючись своїм повноваженням впливати на склад комуністичної партії, Сталін оновив її таким чином, що це дозволило йому за підтримки вірних йому більшовиків подолати інших претендентів на керівництво: Льва Троцького, Льва Каменєва, Григорія Зінов'єва, інших. Зміцнення його диктатури відбувалось поетапно, відповідно до його перемог над лідерами різних ухилів усередині компартії, тому згортання непу та лібералізації суспільних відносин розтяглось у часі, аж до кінця 1920-х².

Ще до смерті Леніна компартія прийняла ще кілька рішень, які в часи правління Сталіна були скасовані або повністю знівельовані. Йдеться про статус України як окремої республіки в складі СРСР та про українізацію.

Поставши перед фактом, що чисельність росіян не набагато переважає чисельність інших народів на територіях, підконтрольних радянській владі, її керівництво дійшло думки, що лояльність неросійськомовного населення до комуністичної ідеології легше буде досягти політикою коренізації, яка в Україні мала назву 'українізація'. Окрім перекладу радянської пропаганди різними мовами, коренізація передбачала, що в місцевій виконавчій владі та партійних структурах має побільшати представників різних етнічних і мовних меншин. Крім того, планувалось, що зазначені дії допоможуть швидше ліквідувати неписьменність, адже навчити людей писати легше тією мовою, якою вони вже спілкуються³.

Розуміючи також, що в Україні в зв'язку із її географічним розташуванням (на кордоні із європейськими капіталістичними країнами) потенційно може виникнути нова війна із західними державами,

¹ Там само. С. 39, 42.

² Там само. С. 254.

³ Там само. С. 88–89.

керівництво радянської влади дійшло думки, що рішення про збереження УСРР¹ як окремої республіки в складі СРСР та українізація стануть запобіжниками, які не дозволять ворогам більшовиків заручитись підтримкою всіх, хто підтримував національно-визвольний рух українського народу². Крім того, Ленін не втрачав надію на все-світню пролетарську революцію і згаданий вище статус УСРР в його планах мав стати показовим прецедентом для комуністичних рухів на Заході, доказом того, що країни, в яких вони переможуть з допомогою більшовиків, зможуть доєднатись до СРСР в статусі республік, не втративши при цьому ні своєї мови, ні особливостей національної культури.

Про позитивний вплив поєднання непуги та українізації в УСРР свідчить поява великої кількості нових україномовних періодичних видань, та активізація авангарду у літературі, театрі, кіно, архітектурі та зображальному мистецтві³. Однак не тільки непу й українізація вплинули на активізацію авангарду в УСРР. Визначну роль у цьому відіграла і конкретна особистість, а саме нарком освіти РСФРР Анатолій Луначарський, який в той період мав найбільші управлінські преференції в сфері освіти та культури на всій території, підконтрольній більшовикам.

За час його діяльності з 1917 по 1929 рік Луначарським було запущено реформу художньої освіти, в розробці та імплементації якої взяло участь багато діячів лівого ухилу мистецтва⁴. В Україні згадану реформу підтримали Михайло Бойчук, Олександр Богомазов, Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Микола Прахов, інші. У відповідності до неї 1922 року Українська академія мистецтв (УАМ) ре-

¹ Аббревіатуру 'УСРР' було замінено на 'УРСР' (як і 'РСФРР' на 'РРФСР') після прийняття «сталінської» Конституції СРСР 30.01.1937.

² *Кульчицький Ст.* Червоний виклик... С. 83.

³ *Сокирко А.* Парти́но-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.) // *Сторінки історії.* 2016. № 41. С. 67.

⁴ *Заламбани М.* Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / Пер. с итал. Москва, 2003. С. 188. Лівий ухил мистецтва – мистецький рух, адепти якого відкидали реалізм і академічні принципи викладання, підтримували продовження творчих пошуків, розпочатих модерністськими течіями кінця XIX – початку XX століття.

організувалася у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), а 1924-го – у Київський художній інститут (КХІ), на чолі якого постав Іван Врона¹. За задумом Луначарського, реформа художньої освіти мала допомогти наблизити мистецтво до виробництва, тобто сприяти появі нових спеціалістів: дизайнерів та інженерів-винахідників, які зможуть підвищити ефективність праці, поліпшити якість, зручність, зовнішній вигляд нових речей побуту. Така мета реформи була викликана прагматичною потребою швидко відновлювати промисловість після війн і відповідно, вимагала збільшення в художніх закладах викладання технічних дисциплін і зменшення традиційних, таких як малювання, живопис, графіка, скульптура. В результаті затребуваними як викладачі стали фізики, хіміки, інженери, а також художники модерністського скерування, які зазвичай легко оперували як фігуративними, так і абстрактними формами, що виявилось корисним у створенні програм з технічної естетики та конструювання². Однак реформа зустрічала не лише підтримку, а і рішучий протест, особливо з боку представників реалістичної школи, які відчували себе найбільш від неї постраждалими.

Ці обставини поглибили конфронтацію прибічників лівого та правого ухилів у мистецтві по всьому СРСР, підштовхнули їх до створення відповідних мистецьких об'єднань для захисту своїх інтересів. На просторі СРСР з 1922 року така ідеологічна боротьба в зображальному мистецтві найгостріше виокремилась між об'єднаннями ЛЕФ та АХРР. Але врешті їхня конкуренція розповсюдилась і в Україні. Так, вже з 1923 року почали з'являтися осередки АХРР в Харкові та Полтаві. У 1924 році в Одесі був заснований ЮгоЛЕФ³.

Особливо активним у цьому напрямі виявилася АХРР, яка претендувала на розширення впливу саме як російського об'єднання на

¹ Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії ' 2016–2017. Київ, 2017. Вип. 8–9. С. 36.

² Заламбани М. Искусство в производстве... С. 31.

³ Там само. С. 70, 285; Хан-Магомедов С. О. Творческие течения, концепции и организации советского авангарда: В 7 т. Москва, 2000. Т. 7: Юго-Леф и конструктивизм (по материалам архива Н. Соколова). 228 с.: ил.

території України. Ще кілька років, і філії АХРР могли б з'явитись у всіх найбільших містах УСРР, а митці українського походження автоматично ставали би російськими, та на заваді стала поява українських республіканських об'єднань. Спочатку АРМУ (1925), потім АХЧУ (1926), ОСМУ (1927) УМО (1929) та ОММУ (1929). Ці об'єднання, які репрезентували достатньо широкий діапазон напрямів і течій, змогли акумулювати в своїх лавах більшість українських професіональних митців.

Сприятливим чинником у створенні цих об'єднань виявились художні навчальні заклади, такі як КХІ, МХКТ, ОПОМ, ХХТ тощо. Саме вони забезпечили швидке їх наповнення новими членами із числа викладачів і студентів у великих містах України. В заснуванні АРМУ вирішальним став КХІ, який з 1924-го по 1930 рік очолював Врона¹. Всього лише за рік до створення АРМУ Врона встиг запросити до викладання П. Голуб'ятникова, В. Пальмова, Іл. Плещинського, В. Татліна, М. Тряскіна, інших митців, які перед цим працювали в РСФРР², чим значно підсилив спільноту лівого ухилу в КХІ, в якій до цього вже перебували: О. Богомазов, М. Бойчук, В. Меллер, С. Налепинська-Бойчук, Є. Сагайдачний, А. Таран, інші.

Заснування АРМУ відбулося у Києві 25 серпня 1925 року³, і вже 30 листопада того ж року⁴ був затверджений статут, який підписали М. Бойчук, Б. Кратко, В. Меллер, Є. Сагайдачний, В. Седляр, А. Таран, В. Татлін та інші митці⁵, серед яких переважали викладачі КХІ⁶. Ідео-

¹ Пучков А. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. Київ, 2009. Вип. 6. С. 340.

² Врона І. Київський художній інститут // Мистецько-технічний ВИШ: Збірник Київського художнього інституту. Київ, 1928. Вип. 1. С. 23–26.

³ ЦДАВО. Ф. 166, оп. 6, од. зб. 594, арк. 47.

⁴ Там само. Од. зб. 417, арк. 2–3.

⁵ Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ, 1967. С. 78.

⁶ Афанасьєв В. Мистецьке життя України першої третини ХХ століття: Утворення Української академії мистецтв // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / Наук. ред. О. Авраменко; ІПСМ АМУ: У 2 кн. Київ, 2006. Кн. 1. С. 39–40.

логічним та організаційним ядром асоціації були І. Врона, М. Бойчук, В. Седляр, П. Горбенко.

З 1926 року починається формування регіональних філій у Харкові, Одесі, Дніпропетровську й Артемівську. За даними Анастасії Сокирко:

На початок 1926 року до АРМУ вже входило більше 100 осіб. На чолі Асоціації були: голова Центрального та Київського Бюро – І. Врона; відповідальний секретар – В. Седляр; заступник голови – Б. Кратко; Бюро Київської філії: І. Врона, П. Горбенко, Б. Кратко, В. Седляр, А. Таран, М. Бойчук, В. Татлін; Бюро Харківської філії: М. Бурачек, П. Горбенко, О. Довженко, Дрюченко, Шаропов [М. Шаронов]; Бюро Одеської філії: М. Жук, М. Сирота, Г. Довженко, Є. Шатов, Г. Комар; Бюро осередку Артемівська: Матвієнко, Літвер¹.

Також членами асоціації пізніше стали І. Бабій, Ж. Діндо, М. Глущенко, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов, інші.

За словами наркома освіти УСРР Миколи Скрипника, «коли б не було АРМУ, не було б дальшого шляху розвитку, не було б взагалі інших шляхів. АРМУ відіграло велику роль. Воно виступило на розпорошене поле образотворчого мистецтва і викинуло гасло об'єднання – там, де спершу нічого не було»². Справді, на відміну від Росії в Україні з 1917 по 1924 рік не з'явилося жодного мистецького об'єднання республіканського значення, і очевидно, це гальмувало розвиток художнього життя в УСРР. Однак варто зазначити, що потреба у створенні таких об'єднань виникла саме в умовах відміни капіталістичних відносин.

Якщо до жовтневого перевороту митці мали змогу продавати твори приватним колекціонерам, отримувати допомогу від меценатів і товариств, то з настанням радянської влади джерела їхніх прибутків стали повністю залежати від працевлаштування й державних замовлень. Навіть в часи непу держава через підконтрольні їй структури залишала за собою монопольне право на дозвіл проведення виставок

¹ Сокирко А. А. Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті – початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст: Дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 / КНУ. Київ, 2018. С. 125.

² Скрипник М. Наші завдання в образотворчому мистецтві // Скрипник М. Література й мистецтво. Харків, 1930. С. 182.

і придбання творів мистецтва. Вільний ринок зображального мистецтва в цей період вже не міг би відновитись на дореволюційному рівні, адже після більшовицьких погромів часів 'червоного терору' проти так званих ворогів пролетаріату та конфіскації майна заможних сімей, більшість колекціонерів або іммігрували закордон, або були знищені.

Таким чином, у нових політекономічних умовах становище митців залишалось достатньо невизначеним. Лише найавторитетніші митці та їхні однодумці мали змогу працювати викладачами в закладах художньої освіти і виконувати державні замовлення. Всі решта опинились у доволі скрутному становищі випадкових підробітків. Виставкова діяльність із державними закупівлями теж була рідкістю.

За таких умов у митців просто не було іншого шляху, крім об'єднання для консолідованого захисту власних життєвих і творчих інтересів. Прототипами більшості республіканських художніх об'єднань до 1925 року були Пролеткульт¹ та Робмис, однак вони були організаціями надто широкого профілю і переважно сприяли діяльності літераторів, театралів, музик. Крім того, Пролеткульт, який особливо підтримував творчу самодіяльність серед робітників, втрачав популярність після критики Леніна та саботажу українізації, а профспілка Робмис зарекомендувала себе як негнучка бюрократична організація, яка попри свої декларовані функції не захищала інтереси професійних митців, а навпаки втручалась у їхню творчість і здійснювала над ними ідеологічний контроль².

У цьому контексті засновані в РСФРР 1922 року АХРР та ЛЕФ стали об'єднаннями абсолютно нового типу, які фактично ставили

¹ Пролеткульт – просвітницька організація, заснована А. Луначарським в РСФРР, ідеологічний фундамент якої складала класова концепція Олександра Богданова про «пролетарську культуру», яка мала утворитись після революції, стати відмінною від культур, сформованих під впливом буржуазії й аристократії. З 1917 по 1921 Пролеткульт активно діяв як в РСФРР, так і в УСРР, однак після критики Леніна почав втрачати популярність і був ліквідований 1932-го.

² Мовчан О. Ілюзія «оробітничення» радянської культури: Радянський міф про класовий контроль «червоних» профспілок // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвідомч. зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 10. С. 114.

собі за мету поліпшення умов праці та можливостей самореалізації митців у нових соціально-економічних умовах. В УСРР схожі об'єднання теж мали б з'явитись досить швидко, однак у 1922–1924 роки тодішнього наркома освіти УСРР Володимира Затонського більше цікавила централізація влади, ніж інтереси митців, тому утворення українських республіканських об'єднань прискорилося тільки після того, як на цю посаду призначили Олександра Шумського.

Перші відомості про перебіг заснування АРМУ містять статті 1925 року в газетах «Пролетарська правда»¹ та Вісти ВУЦВК², в яких повідомляється про основні завдання, які ставить перед собою нове об'єднання. Більш детально програмні принципи асоціації були опубліковані в статтях Івана Врони та Василя Седляра. Серед них «АРМУ і культура революційного мистецтва» в журналі «Життя й революція», брошура «Мистецтво революції й АРМУ» Врони³, а також «АХРР та АРМУ» Седляра⁴ (іл. 1).

Значної уваги ідеологи АРМУ приділили критичним зауваженням стосовно поширення АХРР в УСРР. Як зазначав Врона, «перші роки після Жовтня ([19]18–[19]19–[19]20 рр.) мистецьке життя й робота керувалась від т. зв. «лівих», з [19]21–[19]22 рр. маятник різко хитнувся вправо, і стерном заволоділи АХРР-івці, викидаючи всіх лівих за борт. Гегемонія АХРР'у панує й досі, принаймні в РСФРР, з претензіями на дальше поширення»⁵.

Небезпека від цього російського об'єднання походила більш реальна, ніж від ЛЕФу, адже ставало очевидно, що АХРР має неофіційну державну протекцію в РСФРР⁶. Про таку протекцію красномовно свідчили виставки АХРР у просторах приміщеннях Москви,

¹ Врона І. АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) // Пролетарська правда. 1925. 2 серп. № 175. С. 5.

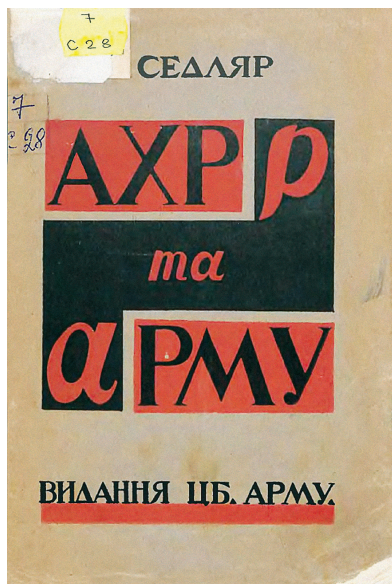
² Горбенко П. Асоціація революційних митців // Вісти ВУЦВК. 1925. 13 груд. № 46. С. 3.

³ Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. Київ, 1926. 62 с.

⁴ Седляр В. «АХРР та АРМУ» / Обклад. худ. Ів. Падалки. Київ, 1926. 25 с.

⁵ Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. С. 22. – Брошури Седляра і Врони републіковані в цьому виданні, див. розділ другий: стор. 277 sqq.

⁶ Афанасьєв В. А. Змістовний документ // Українське мистецтвознавство: Міжвідомч. зб. наук. праць / ІМФЕ. Київ, 1993. Вип. 1. С. 157–159. – Документ теж републіковано, див. розділ другий: стор. 263–277.



1. *Іван Падалка*. Обкладинка книжки: **В. Седляр**. АХРР та АРМУ. Київ: Вид. ЦБ АРМУ, 1926. 25 с.
2. *Костянтин Єлева*. Голова чоловіка. Кінець 1920-х. Полотно, олія. НХМУ. Київ
Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: Каталог
/ Авт.-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ, 2016

на яких нерідко можна було побачити найвище керівництво СРСР¹. Крім того, діяльність АХРР широко висвітлювалась на сторінках радянських періодичних видань. Однак на цьому неофіційна підтримка держави не закінчувалася, вона також стосувалася щедрих замовлень і закупівель, які створювали спокусу приєднання митців до АХРР та реалістичної школи живопису. Отже згадані вище факти загрожували одночасно як розвитку модернізму в Україні, так і створювали небезпеку розчинення української культури в російській.

¹ *Комашика А.* За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві: Процеси мистецького руху в УСРР відбудовного періоду. Шляхи розвитку просторового мистецтва реконструктивного періоду. Харків, 1931. С. 14.

Той факт, що АРМУ з самого початку формувалась як об'єднання, яке протидіє поширенню АХРР в Україні чітко підтверджують не тільки вже згадані критичні статті, а й меморандум 1926 року¹, ініційований членами АРМУ на ім'я наркома Шумського, в якому висловлене занепокоєння з приводу спроб АХРР встановити колишню гегемонію російської культури в Україні. Меморандум підтримали 44 відомих діячі культури, зокрема: С. Бондарчук, М. Біляшівський, М. Бойчук, М. Бурачек, В. Василько, О. Довженко, І. Врона, Ф. Ернст, М. Жук, Б. Кратко, Л. Курбас, В. Пальмов, М. Семенко, А. Середа, В. Татлін, інші².

Цей меморандум свідчить про консолідацію двох спільнот. До першої належали ті, хто прагнув зміцнення модерністського руху (Пальмов, Татлін, Семенко), до другої ті, хто окрім цього також прагнув захистити еволюцію української мистецтва від впливу російської культури (Бойчук, Врона, Курбас, Біляшівський). Подальше розгортання подій засвідчило, що ця консолідація була, з одного боку, сміливою, з другого – хиткою, адже дуже скоро між цими спільнотами теж виникли істотні непорозуміння.

Прагнення культурної автономії УСРР всередині 1920-х³ поділяли не тільки представники художньої спільноти, а й окремі урядовці, зокрема згаданий вище нарком освіти Шумський, на ім'я якого був адресований меморандум. Не буде перебільшенням сказати, що його підписанти наперед знали про позитивну реакцію Шумського, адже багатьом була відома його політична позиція⁴.

Справа в тім, що на хвилі українізації до КП(б)У увійшло багато проукраїнських соціалістів та комуністів, які починали революційну діяльність ще на початку ХХ століття окремо від більшовиків. Серед таких осередків були і боротьбисти, які відкололись від Української партії соціал-революціонерів. Підтримуючи радянську армію під час національно-визвольних змагань, вони водночас із самого початку

¹ ЦДАВО. Ф. 166, оп. 8, од. зб. 598, арк. 208–218.

² *Афанасьєв В.* Мистецьке життя України першої третини ХХ століття... С. 38.

³ *Кульчицький Ст.* Червоний виклик... С. 67.

⁴ Там само. С. 94.

прагнули в разі їхньої спільної перемоги боротися за максимальну автономізацію України, збереження та розвиток її мови та культури¹.

Отже призначення 'боротьбиста' Шумського на посаду наркома освіти УСРР у добу непу і українізації стало знаковою подією, яка додатково спонукала частину творчої інтелігенції до більш сміливих дій із захисту українського мистецтва від розчинення в російській культурі.

Символічно, що меморандум був створений якраз під час відомої літературної дискусії 1925–1928 років, розпочатої Миколою Хвильовим, в якій він піднімав питання щодо вибору між російським і західним векторами еволюціонування української культури.

Антиколоніальний проєвропейський вектор ведення думки простежується і в програмних тезах АРМУ в редакції Врони. Так, у третьому пункті зазначено, що «задачу повинно скерувати на вивчення, розвиток і піднесення українських форм мистецтва, що були занедбані в минулому і затримані на кустарному рівні через великодержавну політику царату»². Такі думки підтримує й інше його висловлювання:

Українську радянську культуру ми мислимо як частку інтернаціональної культури, що має устремління в процесі свого розвитку до світового синтезу всіх національних культур³.

Знаковою подією в контексті проєвропейських настроїв стала поїздка у 1926–1927 роках членів АРМУ та викладачів КХІ Бойчука, Налепинської, Тарана і Седляра до країн центральної та західної Європи, упродовж якої вони відвідали Академію графічних мистецтв у Лейпцигу та Баугаус у Веймарі⁴.

У зв'язку з процесом відкриття філій, публічним обговоренням подальших шляхів еволюціонування мистецтва та роботі митців над новими творами, організація дебютної виставки АРМУ затягнулась у часі та відкрилася в Києві тільки 4 січня 1927 року; пізніше вона

¹ Там само. С. 146.

² Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. С. 57.

³ Там само. С. 53.

⁴ Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. 1927. № 4–5. С. 19.

була також презентована в Дніпропетровську (лютий) та Харкові (березень)¹. Успішна виставкова діяльність АРМУ спонукала багатьох митців до активних творчих пошуків у дусі модернізму, навіть тих, хто перед цим тяжів до академізму².

Мистецькі пошуки АРМУ на виставках, з одного боку, визначали бойчукісти, з другого, – авторитетна, але не така численна група митців, які орієнтувались на експресіонізм, футуризм і постімпресіонізм. Серед відомих бойчукістів, окрім засновника школи, в АРМУ були: О. Бізюков, К. Бородіна, В. Бура, К. Гвоздик, О. Довгаль, Г. Довженко, А. Іванова, К. Єлева (*ил. 2*), С. Колос, М. Котляревська, О. Кравченко, О. Мизін, І. Липківський, С. Налепинська-Бойчук, О. Павленко, І. Падалка (*ил. 3*), М. Рокицький, Є. Сагайдачний, О. Сахновська, В. Седляр, Є. Холостенко, М. Шехтман, інші³. Більш виражений лівий ухил репрезентували в АРМУ О. Богомазов (*ил. 4*), В. Пальмов, П. Голуб'ятников, А. Таран в Києві, а також В. Єрмилов, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, Г. Цапок у Харкові⁴.

Внутрішня боротьба за лідерство всередині АРМУ зрештою призвела до ідеологічних суперечок і демаршу частини митців, які 1927-го заснували ОСМУ на чолі із Пальмовим, Тараном і Шароновим, до яких приєдналися І. Жданко, А. Петрицький, Л. Крамаренко, Ю. Садиленко, Д. Шавикін⁵.

1927-й рік став дуже насиченим на масштабні виставки, адже саме цього року радянська влада відзначала десятирічний ювілей. У Москві до цієї річниці була організована «Ювілейна виставка мистецтв народів СРСР», в якій АРМУ репрезентувала «290 експонатів

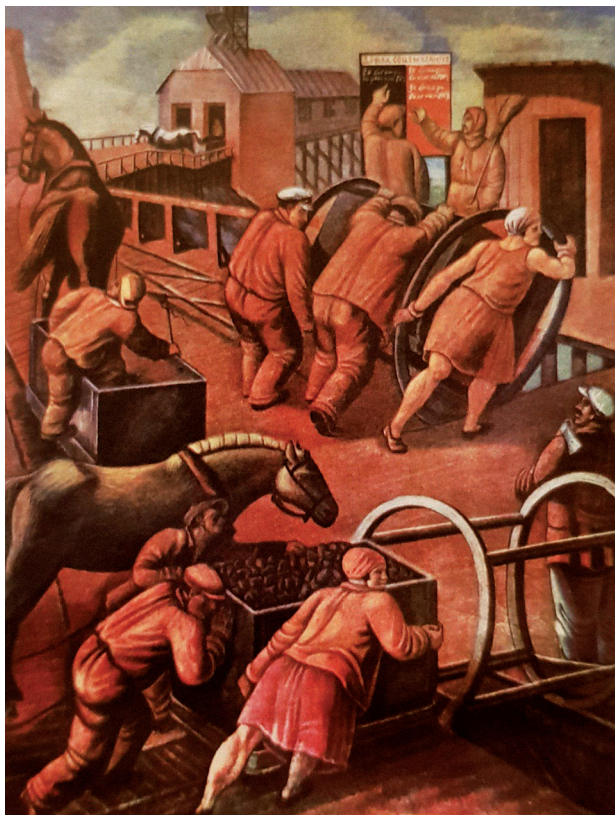
¹ Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика): Дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / ХДАДМ. Харків, 2007. С. 110.

² Сидоренко А.В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму: Дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.05 / НАОМА. Київ, 2021. С. 119–120.

³ Кравченко Яр. Школа Михайла Бойчука: Тридцять сім імен Київ, 2010. 400 с.: іл.

⁴ Пагора М. Виставка в Харкові // Всесвіт. 1927. № 14. С. 10–11.

⁵ Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір / ІК АМУ. Київ, 2008. С. 87.



3. Іван Падалка. В шахті. 1920-ті, ЦДАМЛМ. Київ

Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ, 2017

у відділах малярства, графіки, скульптури»¹, а в столиці УСРР Харкові відкрилась всеукраїнська художня виставка «10 років Жовтня», організатором якої був НКО УСРР. Харківська виставка супроводжувалась величезними вуличними рекламними конструкціями члена АРМУ Василя Єрмилова (*ил. 5*), які були виконані в дусі конструктивізму, як і будинок Держпрому, в якому, власне, й експонувалися тво-

¹ Сокирко А. А. Діяльність об'єднань художників УСРР... С. 171

ри митців різних об'єднань¹. На думку Федора Ернста, «основна риса виставки – це рішуча сутичка між старими та новими напрямками. На двох крайніх полюсах стоять дві організації — АХЧУ й ОСМУ», а «між цими двома організаціями стоїть АРМУ»².

За словами Уляни Мельникової, виставкова діяльність Асоціації була дуже успішною: крім виставок у межах СРСР, члени АРМУ (переважно графіки і дизайнери) репрезентували УСРР у Кельні (1928), Амстердамі (1929), Лондоні (1930), Львові (1932)³. Однак, очевидно, найважливішою була участь членів АРМУ М. Бойчука, В. Касіяна, О. Довгаля та І. Падалки на Венеційських бієнале у 1928–1930 роках⁴.

Важливою відмінністю АРМУ від інших художніх об'єднань 1920-х була переконлива орієнтація на підтримку концепції зближення мистецтва і виробництва. Якщо в РСФРР ця концепція стала асоціюватись із ЛЕФом та їхньою програмною відмовою від станкового живопису на користь графічного та промислового дизайну (виробниче мистецтво), – в УСРР ідеологи АРМУ інтерпретували її в дусі принципів бойчукізму як рівність всіх видів мистецтва і дизайну. Причини такої відмінності зрозумілі, члени об'єднання ЛЕФ сприймали цю концепцію через призму футуризму, якому притаманна тенденція до оспівування технологічного прогресу, відхід од інтимного психологізму й натуралістичної описовості, натомість – з позицій бойчукістів – не мистецтво має уподібнитись механістичному характеру виробництва, а навпаки: виробництво має позбутися рис суворой функціональності завдяки мистецтву. Крім того, Врона і Седляр покладали надії на те, що проголошений Луначарським курс на «зближення мистецтва і виробництва», по-перше, допоможе зміцню-

¹ *Холостенко Є.* Всеукраїнська виставка «Десять років Жовтня» // Молодняк. 1927. № 12. С. 98.

² *Ернст Ф. Л.* На всеукраїнській художній виставці: Нотатки // Пролетарська правда. 1928. 2 бер. // ЦДАМЛМ. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»), оп. 1, од. зб. 233, арк. 2.

³ *Мельникова У. П.* Мистецькі об'єднання в Україні... С. 129, 142.

⁴ *Островерха М.* У просторах сонця та моря // Діло. 1930. 26 серп. № 188. С. 3. *Сидор[-Гібелінда] О.* Українці на Венеційській бієнале: сто років присутності. Київ, 2008. 306 с.: іл.



4. Олександр Богомазов. Правка пил. 1927. Полотно, олія. НХМУ. Київ
Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: Каталог
/ Авт.-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ, 2016

вати виробництво в самих закладах художньої освіти¹, а, по-друге, сприятиме залученню викладачів і студентів до виконання монументальних розписів на заводах та фабриках, облаштування побуту індустріальних робітників новими речами, які оздоблені в єдиному стилі незалежно від техніки виконання. Зазначена концепція позначилася і на тематиці творів, в яких з'явилося більше сюжетів з працівниками заводів, фабрик, шахт (ил. 3, 6). Щоби підкреслити, що членами

¹ Седляр В. Художня освіта і промисловість // Література, наука, мистецтво. 1924. 23 листоп. № 46. С. 4.

АРМУ є не тільки митці зображального мистецтва, на її виставках були окремі відділи відповідно до фаху: живопис, скульптура, графіка, театр, архітектура, ужиткове мистецтво, фотографія¹. Для порівняння: інші об'єднання АХЧУ та ОСМУ виставляли переважно живопис, графіку, скульптуру.

Широка програма діяльності Асоціації пояснюється також тим, що ідеологи АРМУ не виключали можливість, що в подальшому їхнє об'єднання трансформується у свого роду федерацію, що об'єднає більшість українських митців та їхніх осередків, якщо інші об'єднання не зможуть утворитись або будуть маловпливовими. На це вказує восьмий пункт програмних тез АРМУ:

Асоціація, являючи собою доброхітну федерацію художників і митців різних напрямів і угруповань, ставить умовою своєї праці безкомпромісний критицизм щодо мистецтва минулого и сучасності та рішучий перегляд усіх форм мистецтва в плані підготовки до прийдешніх синтетичних досягнень...²

Наведена цитата розкриває ще один важливий факт: АРМУ мала на меті залучити до свого складу як лівих, так і правих митців, за умови якщо вони погоджуються із програмою Асоціації, спрямованою на творчі пошуки нової образності. Саме з цих причин серед членів Асоціації була невелика кількість митців реалістів, зокрема: Ю. Бершадський, С. Кишинівський, С. Прохоров, І. Северин, М. Шаронов³. Однак враховуючи, що серед ідеологів і фундаторів АРМУ переважали модерністи, це означало, що саме митці правого ухилу мають приєднатись до лівих, а не навпаки, адже Врона не приховує, що попри широку платформу, в АРМУ буде домінувати пошук нової форми, а отже – лівий ухил мистецтва. Про це зазначено в 5 пункті програмних тез АРМУ: «як чергове і актуальне завдання сучасності висуває боротьбу за мистецьку форму й за роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору»⁴. Під-

¹ Пагора М. Виставка в Харкові...

² Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. С. 58–59.

³ Історія українського мистецтва: У 6 т. / Гол. ред. М. П. Бажан, ред. Я. П. Затенанський. Київ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. С. 17.

⁴ Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. С. 58.



5. *Василь Єрмилов. Рекламна конструкція для виставки «10 років жовтня».*
Колекція К. Григоришина

Василий Ермилов. 1894–1968: Каталог виставки
/ Сост. и науч. ред. А. Парнис. Москва, 2011. С. 28–29

тримку лівого ухилу підтверджує і позитивна оцінка футуризму як орієнтиру в пошуках нового синтетичного напрямку:

Прогресивно-творча аналітична й технологічна робота над словом, ритмом, лінією, об'ємом, кольором, розложення мистецтва на елементи – ось те, що зробив футуризм не тільки для нашого сьогодні, а і для нашого завтра¹.

¹ Там само. С. 28.

Варто зазначити, що Врона і Седляр у своїх брошурах намагаються не просто догматично проголошувати якусь мистецьку програму, а й наводити аргументи висунутих принципів. Така аргументація була адресована як художникам, які потенційно можуть приєднатися до Асоціації, так і компартії, адже ще існувала хитка надія на те, що обґрунтована позиція матиме якусь вагу в прийнятті рішень першими особами держави.

Таку хибну надію підживлювали не тільки неп й українізація, а і постанова Політбюро ЦК РКП(б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 18 червня 1925 року¹, де проголошено:

Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту будь-якого літературного твору, то у нього ще немає таких же певних відповідей на всі питання щодо художньої форми», крім того був проголошений принцип «за вільне змагання різних угруповань і течій»².

Ця постанова створила враження, що держава нібито сприймає на рівних ліві та праві осередки в літературі й зображальному мистецтві і дає їм можливість через конкуренцію та прозору аргументацію переконати компартію в тому, яка саме форма найбільше відповідає потрібному суспільно-політичному змісту. Однак згадані формулювання постанови відображали хіба що погляди Луначарського, який попри протидію у 1925 році все ще мав вплив на культурну політику. В цілому ж, у цей час набувала міцності зовсім інша тенденція, адже компартія ставала все більш лояльною до Сталіна і його художніх смаків.

Розмови про форму в той час переважно стосувалися головного питання, яке розділяло представників лівих і правих ухилів мистецтва, – ставлення до реалізму. Цікавою в цьому контексті є аргументація Седляра проти спроб АХРР закріпити так званий героїчний реалізм³ як справжній «стиль» пореволюційної радянської доби. На

¹ Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті... С. 99.

² Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов, О. Наумов. Москва, 1999. С. 55.

³ Седляр В. АХРР та АРМУ. С. 12.

його думку, «АХРР підмінив стиль стилізацією, і це мусило неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. А АХРР оголосив війну формальним шуканням»¹. Теза членів АХРР про те, що їх громадянським обов'язком є документальна фіксація історії та сучасності, свідчить про їхню спробу за допомогою станкового живопису змагатися із фото- й кінотехнікою² у технології відтворення дійсності, в якій нівелюються ті специфічні можливості створення художнього образу, які є виключно в живописі, скульптурі або графіці. За словами Сідляра, «коли так підходити, то чим не стиль героїчного реалізму у фотографа, що сфотографує багатьох героїв-червоноармійців?»³.

Термін 'соціалістичний реалізм' ще тоді не увійшов у широке вживання, це станеться після 1932 року, однак варто зазначити, що 'героїчний реалізм' як назву мистецького стилю використовувало не тільки об'єднання АХРР, а й керівництво нацистської Німеччини.

Не розуміючи повною мірою, куди насправді рухається політика СРСР, Врона і Седляр здійснювали у зображальному мистецтві практично те саме, що Хвильовий у літературі. Якщо Хвильовий наважився припустити, що європейський вектор ближче для української культури, то ідеологи АРМУ знайшли корисне в футуризмі і шкідливе в експансії російського об'єднання АХРР, яке підтримує верхівка комуністичної партії.

Хибні надії на діалог творчої інтелігенції із владою почав розвиватись після звільнення Шумського та початку згортання непу 1927-го. Призначений на його місце Скрипник проводив досить суперечливу культурну політику: з одного боку, він боровся із тими, хто прагнув більшої автономії УСРР, з другого, – не тільки не зупинив українізацію, а й підсилив її. Під час своєї каденції він спочатку дотримувався принципу плюралізму, про що засвідчує виставка «10 років жовтня», однак пізніше його діяльність стала більш авторитарною. Перехід до авторитарного стилю управління засвідчила Друга всеукраїнська виставка НКО УСРР 1929 року, яка вочевидь мала намір показати митцям, що платою за розпалювання й участь у конфліктах між об'єднаннями буде усунення їх від участі в виставках.

¹ Там само. С. 13.

² Там само. С. 12.

³ Там само. С. 13–14.

На ці зміни досить різко відреагував Врона. В статті «Без керма і вітрил: Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв» він де факто наважився на непрямую критику НКО УСРР. За його словами, зазначена виставка виявилась слабо організованою, нерепрезентативною. На ній не були представлені такі відомі митці як: В. Меллер, В. Єрмилов, І. Падалка, В. Седляр, М. Бойчук, В. Касіян, С. Налепинська-Бойчук, К. Єлева, О. Мизін, О. Довгаль (іл. 7), І. Липківський, О. Рубан, О. Хвостенко-Хвостов – з АРМУ; А. Таран, Л. Крамаренко, А. Петрицький, О. Шаронов, Д. Шавикін, О. Усачов, В. Юнг – з ОСМУ; Ю. Михайлів, М. Жук, – з АХЧУ, а також брати Кричевські. На відміну від «10 років жовтня», в експозицію згаданої виставки потрапило в три рази менше творів¹, а митці брали в ній участь як окремі автори, тобто існування об'єднань було грубо проігноровано.

Критика Врони виявила, по-перше, погіршення його стосунків із НКО УСРР, по-друге, що Скрипник почав підігравати митцям правого ухилу та молоді, адже найбільше від цього урядового волюнтаризму постраждали досвідчені члени АРМУ і ОСМУ. Водночас зазначені обставини стали вигідними для АХЧУ та студентів, які були поза об'єднаннями.

Наприкінці 1920-х боротьба Сталіна з формалізмом² продовжує вестись приховано, однак державний протекціонізм після 1927 року став агресивнішим. Логічним політичним кроком у цьому протекціонізмі стало усунення 1929 року Луначарського з поста наркома просвіти РСФРР³. Після цього процес згортання модернізму в СРСР став ще активнішим, однак у Росії він відбувався швидше, ніж в Україні.

З 1929 по 1930 рік в УСРР ще видаватися періодичні видання лівого ухилу мистецтва: «Нове мистецтво», «Авангард», «Нова генерація», в останніх двох друкувалися українською статті Казимира Малевича, який у цей період проживав у Києві і викладав в КХІ разом із іншими модерністами. Водночас спільнота лівого ухилу мистецтва в Україні стала слабкою, дезорганізованою, всередині неї почалися ідеологічні розколи. Наприклад, митці та письменники журналу

¹ Там само. С. 13–14.

² 'Формалізм' – політичне кліше, яке більшовики використовували для означення діяльності спільноти лівого ухилу мистецтва.

³ Заламбани М. Искусство в производстве... С. 195.



6. Олена Сірякова. Текстильниці. 1931. Полотно, олія. НХМУ. Київ

Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: Каталог
/ Авт.-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ, 2016

7. Олександр Довгаль. Стайня. 1927.

Лінорит, акварель. НХМУ. Київ

Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ, 2017

«Нова генерація», зокрема, Михайль Семенко¹, Гео Шкурупій², Анатоль Петрицький³ з 1929 по 1930 рік взяли участь у літературній дискусії про бойчукістів та їхні твори, критикуючи їх за традиціоналізм, домінування селянської тематики. Такі претензії до бойчукістів були поширені і раніше серед різних митців, особливо з ОСМУ, однак так відверто й розгорнуто вони ще в друкованих мас-медіа не висловлювались. Приводом стала викривально-критична стаття

¹ Семенко М. Ще про бойчукістів // Нова генерація. 1930. № 3. С. 53.

² Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. С. 26–34.

³ Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони // Нова генерація. 1929. № 6. С. 56.

«Живопись на фанере» Василя Чаговця¹ в російськомовній газеті «Вечерний Киев» за 6 квітня 1929 року. Якщо прихильники АХРР, користуючись зручним політичним моментом, хотіли в цій дискусії помститись бойчукістам, АРМУ та Вроні за протидію експансії російської культури в УСРР, то критики від «Нової генерації» доєднались до неї, оскільки давно не поділяли мистецьких поглядів Бойчука, і вочевидь уважали його участь у Венеційській бієнале 1928 року великою помилкою. Однак, як свідчить історія, літературна критика проти бойчукістів нікому не допомогла виглядати перед владою політично благонадійнішим, адже жодні літературні дискусії не могли би вплинути на плани більшовиків зі згорання українізації й лівого ухилу в УСРР. Таку думку підтверджує і те, що менш ніж за рік після останньої статті із псевдо-викривальною критикою Бойчука журнал «Нова генерація» припинив існування.

Згадана літературна дискусія свідчить, що наприкінці 1920-х відновилася нездорова атмосфера пошуку ідеологічних ворогів, що панувала до впровадження непу. Варто зазначити також, що в цей час в умовах дезінформації і пропаганди відбувалась примусова колективізація, яка де факто була санкціонованим державою погромом проти забезпечених українських селян². Тож момент для критики бойчукістів було обрано не випадково, зважаючи на те, що більшість з них походили з селян. Критика бойчукістів у таких культурно-політичних обставинах негативно вплинула і на популярність АРМУ.

Дискредитацію бойчукістів як ідеологічно підозрілих митців прагнув допомогти призупинити Скрипник своїми висловлюваннями на пленумі АХЧУ 1930 року³, однак цього явно було не достатньо. Зрозумівши, що більшість конфліктів мистецьких об'єднань зароджуються у стінах КХІ, а Врона на це не може впливати, оскільки сам належить до АРМУ, Скрипник вирішив продовжити авторитарну практику, яку було застосовано щодо організації Другої всеукраїнської виставки. В 1930-му він усунув Врону з посади ректора і реорганізував КХІ у Київський інститут пролетарської мистецької

¹ Чаговец В. Живопись на фанере // Вечерний Киев. 1929. 6 апр.

² Після 1927 року забезпечених селян в СРСР було прирівняно до класового ворогу пролетаріату, в радянській пропаганді для них використовувалась лайлива назва – «куркуль».

³ Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків, 2014. С. 327.

культури (КІПМК). В результаті заклад залишили митці, які зробили заклад одним із передових у СРСР, зокрема, М. Бойчук, Ф. Кричевський, Л. Крамаренко, П. Голуб'ятников, К. Малевич, М. Тряскін, Л. Чуп'ятов. На додачу до цього ситуацію ускладнили передчасні смерті Віктора Пальмова (1929) й Олександра Богомазова (1930).

За таких умов реорганізація КХІ 1930 року мала абсолютно деструктивний вплив, який позначився на всьому мистецькому житті УСРР. Найбільш очікуваним став процес розпаду та нівелювання мистецьких об'єднань, які втрачали міцну підтримку з боку художніх закладів. Цього ж року конфлікти всередині Асоціації спричинили вихід Бюро київської філії АРМУ та заснування разом із частиною митців ОСМУ об'єднання «Жовтень», яке, не проіснувавши і року, самореорганізувалося у Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників¹.

На початку 1930-х боротьба із формалізмом набуває статусу офіційної культурної політики СРСР, а 23 квітня 1932 під ЦК ВКП(б) ліквідувала всі мистецькі об'єднання². З того часу постав тривалий процес утворення 1957 року загальнодержавної Спілки радянських художників³, членство в якій прирівнювалось до права легально працювати в СРСР художником.

Для того щоб унеможливити інакомислення, радянська влада почала переслідувати всіх, хто активно сприяв підйому української культури в 1920-ті. Внаслідок нестерпного морального пресингу з боку урядових структур і заляканого владою суспільства 1933 року Хвильовий і Скрипник були доведені до самогубства. Із сучасних досліджень, присвячених українському мистецтву 1910–1930-х, відомо:

серед творчої інтелігенції, пов'язаної із бойчукістами, АРМУ та першим вищим державним закладом художньої освіти (УАМ, КІПМ, КХІ),

¹ Комашка А. За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві... С. 65.

² Власть и художественная интеллигенция... С. 172.

³ Перша виставка товариства «Союз радянських художників» відкрилася 15.04.1931 в Москві в приміщенні виставкового залу товариства «Художники». На підставі постанови Політбюро ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 у різний час утворилися спочатку республіканські Спілки радянських художників (Спілка радянських художників УРСР – на Першому з'їзді художників УРСР 27.10.1938). Єдина Спілка художників СРСР створена лише 1957 року.

радянськими каральними органами були знищені: М. Бойчук, С. Гіляров, Д. Дяченко, Ф. Ернст, М. Івасюк, М. Касперович, І. Липківський, С. Матушевський, Ю. Михайлів, О. Мурашко, С. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, Г. Пустовіт, О. Рубан, В. Седляр, К. Сліпко-Москальців, Ф. Шміт, І. Шульга, Д. Щербаківський та інші <...> Повернулися після репресій: О. Бізюков, І. Врона, К. Гвоздик, О. Кравченко. Невідомою є доля члена ЦБ АРМУ П. Горбенка. Варто зауважити, що репресивна машина радянської влади була нерозбірливою, адже вона знищила не тільки бойчукістів, а і їхніх критиків від держави – В. Затонського та А. Хвилю, а також окремих членів ворожого щодо АРМУ об'єднання АХЧУ (В. Сільвестрова, М. Попова, І. Шульгу та інших)¹.

Також були знищені критики бойчукізму від лівого ухилу мистецтва – авангардисти Михайль Семенко та Гео Шкурuppій.

Здійснений аналіз дозволяє дійти думки, що поява АРМУ була викликана потребою митців самоорганізуватись і протидіяти бездіяльності уряду УСРР у вирішенні проблем, які склались в галузі зображального мистецтва станом на 1925 рік. Художня спільнота особливо потребувала прозорих механізмів улаштування виставок і закупівель, що в радянських умовах повністю залежало від держави. Найбільш сприятливі умови для митців на той час склались у закладах художньої освіти, саме тому вони стали опорою для збільшення особового складу й матеріальної бази Асоціації. В цьому контексті КХІ, який вів свою історію від Української академії мистецтв, став найбільш вдалим місцем для начал формування нового всеукраїнського об'єднання.

Зважаючи на те, що погляди ректора КХІ Врони від початку багато в чому збігались із поглядами Бойчука, ядром АРМУ стали бойчукісти, до них також приєдналися інші модерністи, які викладали в КХІ.

АРМУ поліпшила комунікацію та синергію митців модерністського руху, які викладали в художніх закладах Києва, Харкова, Одеси, Дніпропетровська, що дозволило організовувати виставки в кожному із цих міст, а також за межами УСРР. Сприятливі обставини для заснування й подальшої діяльності АРМУ багато в чому визначили поєднання непу та українізації в УСРР, а також діяльність наркома освіти РСФРР Луначарського.

¹ Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті... С. 110.

Дослідження АРМУ допомагає уточнити значення В.Татліна, О.Богомазова, В.Єрмилова, В.Меллера, П.Голуб'ятникова та В.Пальмова в українському мистецтві, зважаючи на те, що вони викладали в українських закладах художньої освіти та були членами об'єднання, в назві якого ясно читаються останні слова «мистецтва України». Щодо Голуб'ятникова та Пальмова, які не зішлись поглядами із бойчукістами, то вони залишили АРМУ 1927 року і стали співзасновниками нового об'єднання, яке не менш промовисто свідчить про їхнє ставлення до українського мистецтва: «Об'єднання сучасних митців України».

Факти щодо відносин членів АРМУ з членами російського об'єднання АХРР свідчать, що АРМУ об'єднала в собі найбільш активних діячів зображального мистецтва, які протидіяли законспірованій політиці Сталіна із згортання модернізму в УСРР у другій половині 1920-х. Також АРМУ стало найпотужнішим об'єднанням антиколоніального проєвропейського руху в зображальному мистецтві України, яке варто розглядати в одному контексті з аналогічними літературними і театральними об'єднаннями – ВАПЛІТЕ та «Березіль».

Злочини більшовиків призвели до загибелі десятків тисяч представників української інтелігенції, мільйонів робітників і селян під час 'червоного терору', колективізації, Голодомору України та більш ніж двох десятиліть сталінських репресій. Ці злочини проти українського народу були визнані як в Україні, так і в більшості інших країн світу. Однак це не тільки природний наслідок припинення існування СРСР. Міжнародне визнання цих злочинів, викриття хибних уявлень, посяяних пропагандою тоталітарних режимів, є результатом десятиріч часто недооціненої праці істориків, письменників, митців, мистецтвознавців, архівістів, музейників, юристів, дипломатів, представників інших професій зі всього світу, яка ведеться ще з часів радянської влади¹. Завдяки їхнім зусиллям історія АРМУ повертається із забуття так само, як і розуміння, яким був український модернізм у зображальному мистецтві 1920-х – початку 1930-х.

¹ Серед дослідників, які сприяли реабілітації й реставрації історії АРМУ: С. Білокінь, Д. Горбачов, О. Кашуба-Вольвач, Яр. Кравченко, Л. Ковальська, Остап Ковальчук, О. Лагутенко, Ю. Литвинець, У. Мельникова, М. Мудрак, Н. Присталенко, О. Ріпко, Г. Романенко, А. Сокирко, Л. Соколюк, В. Сусак, О. Федорук, М. Шкандрій, інші.

Бойчукісти в АРМУ

Людмила СОКОЛЮК

Створена 1925 року АРМУ стала другим професійним об'єднанням серед представників художньої спільноти на теренах підрадянської України після АХЧУ, що виникла у 1923 році.

Певному поживленню інтересу до мистецьких проблем сприяло деяке поліпшення економічного стану і народного життя в Україні за кілька років непу. Яким бути мистецтву пролетаріату? Яким шляхом воно розвиватиметься за нових історичних умов?

Така проблема з усією гостротою постала в українському мистецтві середини 1920-х.

Всім відомі численні спроби визначити суть і шляхи нового мистецтва, мистецтва пролетаріату: безкінечні «ізми», що мінялися як в калейдоскопі, протягом довгих років, суперечки з приводу «пролетарського мистецтва» і пролетарської культури, боротьба й зміна напрямків, угруповань, течій. Тепер уже можна підсумувати увесь цей етап, можна оцінити спроби й наслідки всіх шукань на сьогоднішній день, –

писав 1926 року ректор Київського художнього інституту Іван Врона¹.

Утім зміна суспільно-політичної ситуації не порушила співіснування реалістичних і модерних тенденцій, що було притаманним і художньому процесу попереднього десятиліття, а формування їх новітніх форм відбувалося надзвичайно складним і суперечливим шляхом.

Характерним явищем художнього життя України 1920-х стало виникнення нових мистецьких угруповань. Становлення АХЧУ, що

¹ Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція (Київ). 1926. № 4. С. 91.

розпочалося з 1923 року, збігається з початком виставкової діяльності та її активізацією в Україні АХРР. Заснування у 1925 році АРМУ, подібно до АХЧУ, було реакцією на намагання АХРР затвердити свою гегемонію в Україні. І АХЧУ, і АРМУ розглядали себе як всеукраїнські мистецькі об'єднання з розгалуженою мережею філій у різних українських містах.

Головним ідеологом АРМУ став ректор Київського художнього інституту Іван Врона (*ил. 1*), який у виступах в пресі «намагався підвести міцний марксистський фундамент під діяльність асоціації і представити її діяльність як таку, що найбільше відповідає тій добі – добі «війн і революцій, соціалістичного перевороту»¹. Виходячи з основних положень марксизму, Врона розглядав мистецтво як додаток ідеології, акцентуючи на його виховній ідеологічній функції та віддаючи їй перевагу перед суто естетичною, як це було за доби модерну. Ядром цього мистецького об'єднання стали представники школи Михайла Бойчука, або бойчукісти, як їх починали називати, а основними теоретиками, окрім Врони, – Василь Седляр та Павло Горбенко.

Окрім «марксівського світогляду», Врона серед програмних засад АРМУ передбачав «поширення мистецької роботи на організацію всієї матеріальної культури нового суспільства (архітектура, мебля, посуд, тканини: одіж, килими й т. ін.), себто максимальної індустріялізації мистецтва, що цілком занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму, як вищої форми мистецтва»². Це об'єднувало АРМУ і з ідеями «виробничого» руху, і з напрямом діяльності школи Бойчука.

Однак цей програмний принцип АРМУ йшов урозріз з настановами російської АХРР, що, обравши для себе за орієнтир мистецтво російських передвижників і потіснивши «лівих», встановила власну гегемонію, «принаймні в РСФРР, з претензіями дальшого поширення», як відзначав Врона³. Перед українським мистецтвом постала ре-

¹ Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика): Дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / ХДАДМ. Харків, 2007. С. 10.

² Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва... С. 91.

³ Там само. С. 92.

альна загроза нової хвилі русифікації, що несло небезпеку для національного культурного відродження. Задля збереження національної самобутності українського мистецтва необхідно було обрати незалежний від такого впливу шлях розвитку. На нього і ступила АРМУ, ставши, по суті, антиподом АХРРу.

Очолив АРМУ комуніст Іван Врона (1887–1970), який з 1 лютого 1924 року став ректором Київського художнього інституту. Сформувавшись у роки великих соціальних потрясінь, пройшовши шляхом революційної боротьби, він, хоч і не отримав класичної художньої академічної освіти, проте, закінчивши Московський університет і повчившись у 1918–1919 роках в УАМ (в майстернях Федора Кричевського і Михайла Бойчука), «набув глибокої ерудованості» і виробив «власні погляди на роль мистецтва в соціумі»¹.

Керуючись патріотичними принципами, Врона поставив за мету реформувати цей навчальний заклад, максимально наблизивши його до завдань часу і потреб української художньої культури. Ще перебуваючи на посаді заступника інспектора Худвідділу при Наркомосі України перед тим, як очолити вищу мистецьку освіту, він ставить питання про необхідність розв'язання проблеми наукового марксистського підходу до розбудови системи мистецької освіти², про її переорієнтацію на художньо-технічний профіль. На цей шлях вже на початку 1920-х спрямовуються усі три українські мистецькі вищі – в Києві, Харкові й Одесі. Ще при реорганізації УАМ у КППМ українським Наркомосом було сформульовано концепцію освіти, що надавав цей виш: мистецтво розглядалося як «класово-ідеологічна соціальна сила, що організує і оформлює побут і класову суспільну свідомість через матеріально-предметне оформлення його»³, тобто

¹ Ковальчук О. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці. Спецвип.: До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва / НАОМА. Київ, 2010. С. 87.

² Нікуленко С. І. Становлення вищої мистецької школи в Україні (1919–1934): Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05 / НАОМА. Київ, 1997. С. 9, 11, 16.

³ Матеріали про стан учбово-виховної роботи Київського інституту пластичного мистецтва в 1922/1923 навч. році (виписки і протоколи, допо-



1. *Василь Касіян. Портрет І. Врони. 1928. Папір, графітний олівець.
Друкарський відбиток*

2. *Василь Седляр. Фото. 1920-ті. Архів авторки*

наголошувалося на зв'язку мистецтва з матеріальним виробництвом. А навчальний процес був скерований на підготовку фахівців, здатних виконувати завдання промисловості.

То були передові ідеї часу, спрямовані на союз мистецтва і промисловості, що все більше поширювались в Європі і втілювались в системі навчання створеного в 1919 році німецького Баугаусу. Схожі розвідки відбувались і в заснованому роком пізніше московському ВХУТЕМАСі. Майбутня картина перетворення світу в засновників Баугаусу органічно витікала з філософських й естетичних концепцій модерну, які продовжували розвиватися в умовах індустріального суспільства. В Росії після шалених революційних потрясінь проблема «мистецтво і промисловість» розглядалася насамперед у контексті марксистської ідеології: як частина загальної системи суспільного

відні записки, учбові плани, програми, листування) // ЦДАВО. Ф. 166 (Народний комісаріат освіти Української РСР), оп. 2, од. зб. 1551, арк. 15.

виробництва. З'явилася навіть теорія «виробничого мистецтва», філософське обґрунтування якої здійснив науковий співробітник Пролеткульту Борис Арватов. Він доводив, що, здійснюючи історичну місію, розбудовуючи нове суспільство, пролетаріат створює власне, нове, революційне мистецтво – «пролетарську художню інженерію».

Ідеї «виробничого мистецтва» виявилися близькими російському наркомуну освіти Анатолію Луначарському. «Врешті-решт, – писав він у 1922 році в статті «Мистецтво як виробництво», – це перебудова усього оточуючого нас природного середовища. Звичайно, зараз ми надзвичайно бідні <...> але з цього ще не витікає, щоб ми могли пройти байдуже повз виробничі завдання мистецтва. Навпаки, нам доводиться зайнятися ними зараз же і серйозно»¹. Знаний російський художній критик Яків Тугендхольд згадував:

Це були роки, коли всупереч блокаді, злидням і голоду здавалося, що мистецтво відразу ж зможе приступити до створення нового середовища, нової життєвої обстановки, нового оформлення «побуту»².

Ідеї «виробничників» мали чималий вплив на становлення ВХУТЕМАСу.

Соціально-реформістські ідеї «виробничого мистецтва», спрямовані на всезагальне перетворення довкілля, його естетичну організацію, тодішнім директором Київського художнього інституту Вроною не розглядалася відокремлено від потреби в новому сучасному національному стилі, який зберігав би зв'язок зі своїми історичними коренями, мистецькими традиціями. Ці ідеї збігалися з попередніми мистецькими прагненнями Бойчука, який продовжував мріяти про повернення мистецтву втраченої цілісності, про максимальне включення його в усі сфери життя народу.

Мистецтво має бути виявом духовної якості як митця, так і народу, до якого він належить, – заявляв він, – але для цього воно повинно бути втілене в усі форми життя, задовольняти повсякденні потреби. Треба художньо оформити не лише будинки ззовні і зсередини, а й усі дрібниці побуту, все мусить милувати око людини³.

¹ Луначарский А. В. Об искусстве: В 2 т. Москва, 1982. Т. 2. С. 102.

² Тугенхольд Я. А. Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград, 1930. С. 16.

³ Вигнанець І. Михайло Бойчук // Арка (Мюнхен). 1947. Жовт. С. 24.



3. Плесканець. Межигірський керамічний технікум. 1922. НМДМУ

Бойчук та його учні, йдучи в ногу з часом, активно залучилися до виконання поставлених перед ними завдань: створення нового середовища шляхом художнього оформлення побуту. Василь Седляр (*іл. 2*), один із перших учнів Бойчука, писав тоді з цього приводу, що для майстра сучасного стилю все одне, що робити, «гличик чи попільницю, піджак чи архітектуру, плакат чи портрет»¹.

У 1923 році Седляр, який роком раніше закінчив УАМ, став директором Межигірського керамічного технікуму. Основну частину педагогічного колективу, його педагогічні принципи, було націлено на виховання різнобічного фахівця, який би добре знав технологію керамічного виробництва, розумів взаємозв'язок між формою і матеріалом, формою і декором тощо. Виключалась підготовка тільки суто декоратора керамічних виробів. Серед виробів, зроблених у Межигірському технікумі в 1922 році, привертає увагу плесканець

¹ Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник: Революції року VII: 1917–1924. Київ, 1924. С. 151.

краплеподібної форми в експозиції НМДМУ (ил. 3). Краплеподібність форми підкреслює і композиція розпису з характерними для представників школи Бойчука стилістикою і мотивом (зображена жінка, яка сіє). Про вміння гармонійно поєднати зображення з формою посудини, про тонке відчуття ритміки кола свідчить таріль цього ж року із зображенням жінки з коромислом, що викликає асоціації з українською народною піснею «Несе Галя воду». Особливою задушевністю, музичністю звучання притягує декоративна таріль П. Іванченка «Задрімала».

Седляр за нових історичних обставин продовжив розвиток і теоретичне обґрунтування засад школи Бойчука, став рупором ідей вчителя. Бойчук, як відомо, уникав публічних виступів, і причина, очевидно, не тільки в особливостях характеру, а і в біографії: меценатство митрополита Андрія Шептицького, робота в релігійному малярстві, що, з погляду класового підходу, упровадженею новою владою, та боротьби з релігією надавало рис «неповноцінності» мистецькій діяльності засновника школи.

У лютому–березні 1926 року Седляр на дискусіях у Києві, Харкові, Одесі оголосив доповідь «АХРР та АРМУ», видану згодом окремою брошурою. Обкладинку до цього видання виконав бойчукіст Іван Падалка (ил. 4–5), відобразивши полемічний характер тексту відповідними художніми засобами: напруженість передається зигзагоподібним рухом площин. До речі, членами АРМУ стали такі відомі його учні в ХХТ, де з 1925 року викладав Падалка, як Б. Бланк, В. Вовченко, О. Довгаль, М. Зубар, М. Котляревська, М. Фрадкін.

У книжці «АХРР та АРМУ» Седляр, виступаючи, з одного боку, теоретиком школи Бойчука, з іншого – всієї асоціації українських митців, які обрали для себе шлях розбудови нового, революційного мистецтва в суспільстві, що націлювалося на будівництво комунізму, перш за все попереджував, що накреслити перспективу розвитку художньої культури, передбачити її майбутнє це актуальна, але нелегка задача. Зробити це можна, лише спираючись на правильну оцінку сучасного стану, який навряд чи можна визнати задовільним, оскільки через «відсутність постійного художнього виробництва» художники, які пережили роки революції, «значно знизилися в своєму фаховому поступі»¹.

¹ Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ, 1926. С. 16.

З'їзд членів Асоціації Революційного Мистецтва України



В липні місяці в Харкові відбувся Перший Всеукраїнський З'їзд Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ). За майже рік організаційної роботи було охоплено цілу Україну. Філії ячeyки АРМУ є у Київi, Одесі, Харкові, Катеринославі, Артемівську, Сталіно. АРМУ робить велике діло організації активних митців образотворчого мистецтва для розрішення актуальних завдань радянської культури й мистецького будівництва. На знімковій групі новообраного ЦБ АРМУ та членів організації: 1. Врона І. І., голова ЦБ (Київ); 2. проф. Таран, заступник голови ЦБ (Київ); 3. Селяр В., генеральний секретар Асоціації (Межигір'я); 4. проф. Фроєрман, член ЦБ (Одеса); 5. проф. Кратко, чл. АРМУ, скарбник (Київ); 6. т. Рабінович, член ЦБ, (Одеса); 7. т. Резнік, чл. ЦБ (Дніпропетровське); 8. т. Довженко, секретар Одеської філії АРМУ, 9. т. Довгаль, чл. АРМУ (Харків); 10. т. Падалка, чл. АРМУ (Харків); 11. т. Прохоров, чл. АРМУ (Харків); 12. т. Янушевський, чл. АРМУ (Київ).

4. ЦБ АРМУ та члени Асоціації.

Фоторепродукція в журн.: Всесвіт. 1926. № 15 (38). 15 серп. С. 4.

Ба більше, намагаючись окреслити розвій української художньої культури в новому «безкласовому» суспільстві, Седляр звертається не стільки до позиції Леніна, який, знайшовши «слизьке місце» у пролеткультів про заперечення класичної спадщини, підніс його в абсолют, не зрозумівши їхніх багатьох цінних ідей, зокрема «виробничої» теорії Арватова. Увагу Седляра притягує стаття опонента Леніна з питань державного будівництва і культури Льва Троцького «Искусство революции и социалистическая культура», в якій останній писав, що «мистецтво майбутнього буде не прикрашаючим, а формуючим». Розвиваючи цю думку, Троцький підкреслював, що це «не значить, що зникне станкове малярство, але на перший план виступить мистецтво, зв'язане з усіма розгалуженнями техніки, в повнім контакті з тенденціями індустріальної культури»¹. Одним словом, Троцький передбачав особливе значення художньо-промислових форм, або, звертаючись до сучасної термінології, – дизайнерської діяльності, в системі мистецтв новітньої цивілізації, що обумовлено технічним прогресом. Зрозуміло, що така позиція АРМУ в подальшому відіграє свою роль, коли міжпартійна боротьба в колишньому СРСР в 1930-ті завершиться ствердженням сталінського режиму, політикою фізичного винищення усіх сталінських опонентів.

Нагальну потребу в розвитку художньо-промислових форм Седляр пов'язував з проблемою глядача, якому це мистецтво адресується, підкреслюючи, що «не на індивідуальне споживання мусимо ми рахувати, а на колектив, на масу. Колектив же і маса може користуватись мистецтвом або ж монументальним, або ж мистецтвом, злитим з виробництвом». Уявляти «наближення мистецтва до мас лише через музеї неможливо», «утопія»², – наголошував він. У цих засадах АРМУ, спрямованих проти культу станковізму, сфокусована «історія думок» протягом довгих років щодо шляхів розвитку новітнього українського мистецтва Бойчука.

Підкреслюючи важливу соціальну роль мистця у розбудові мистецької культури для народних мас у зв'язку з новими формами побуту, АРМУ, як зауважує Седляр, не заперечує станковізм, але вважає, що суто зображальне мистецтво так само необхідно пристосувати

¹ Там само.

² Там само.

до нових форм життя, побуту. Але особливе значення надаватиметься «виробничим» формам. Це зовсім не «прикладництво, фахівців для якого підготувляла Строганівська школа в Москві, як уявляють “АХРРівці”, а продукти мистецької праці, що йдуть в масу (робітничу, селянську) через різні галузі виробництва (книжка, ілюстрація, плакат, посуд, ситець чи інший крам, будинок робітничого поселення)». Це буде глибока й особлива культура, яку, за словами Седляра, можна «як форму ідеології протиставити європейській буржуазній мистецькій культурі»¹.

Як найавторитетніший орієнтир для себе АХРРівці обрали мистецтво російських передвижників, оголосивши зміст ознакою справжнього твору та ігноруючи значення нових формальних пошуків. Як зауважував Врона, коментуючи такі настанови, «пиши на революційний сюжет і все гаразд»². Седляр теж вбачав у подібних заявах наміри повернутися до вже пройденого шляху під прикриттям революційних фраз, що простежується вже в самій назві «стилю героїчного реалізму».

Як же з'являється стиль героїчного реалізму АХРР? – запитував він і відповідав, іронізуючи: – А це видно з платформи їх, де ми знаходимо таке:

Революційний день – героїчний день,
революційний мент – героїчний мент,

ну а далі вже само собою і «герої труда» і «герої Червоної Армії», то і не дивно, що висновок ми бачимо такий, – як усе це «героїчне», то і «мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания»³.

Розкриваючи наївність трактування поняття стилю «АХРРівцями», Седляр подає його розуміння представниками АРМУ. Стиль епохи, як це уявляв Бойчук, створюється протягом не одного десятиріччя і не однією генерацією художників. Нова історична доба соціалізму, – стверджував Седляр, – витворить свій стиль і форми. Винайти стиль – значить визначитися з формою, адже стиль у пластичних мистецтвах насамперед сприймається через форму, тобто є категорі-

¹ Там само. С. 23.

² Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва... С. 95.

³ Седляр В. АХРР та АРМУ. С. 13.

єю формальною, що, до речі, доводять і сучасні дослідники¹. Тож, відмежовуючись од формальних шукань і разом з тим претендуючи на новий стиль, АХРР міг лише скористатися готовою формою, яку він і намагався перейняти без усяких коректив і змін: «натуралізм передвижників»². На початку другої половини 1920-х Седляр ще міг вільно робити такі заяви: зберігалась толерантність до митців, які прагнули нового художньо-образного мислення, просякнення в таємниці форми та її елементів.

На той час лідери лівих течій, представники молодії професури в Баугаусі, ВХУТЕМАСі навчали студентів на рівні абстрагованих побудов відкривати нові принципи формоутворення, спираючись на такі елементи, як лінія, форма, колір, фактура тощо. Складовою частиною навчання в КХІ став цикл художньо-технічних дисциплін (фортех), розрахований на виховання в студентської молоді відчуття узагальненої форми, її розташування й взаємодії в просторі тощо. Проблема форми не втрачала актуальності й для АРМУ. Седляр як ідеолог Асоціації наголошував на необхідності розвитку і піднесення українських форм мистецтва, «занедбаних в минулому і затриманих на кустарному рівні через великодержавну політику царату»³, хоча до конкретизації поняття не вдавалися ні він, ні Врона, який очолив АРМУ.

Однак, критикуючи 1926 року АХРР, і Врона, і Седляр навряд чи могли здогадуватись, що успіхи українського культурного відродження вже непокоїли партійну верхівку в Москві. Не можна не погодитися з думкою Мирослава Шкандрія, що в той час як «Хвильовий закликав українських поетів відкинути російські стилі і орієнтуватись на Західну Європу, АРМУ дотримувалася такої ж точки зору щодо мистецтва»⁴. І вже 1926 року з Москви до Києва надійшов лист Сталіна «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК

¹ *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки, история, проблемы. Москва, 1989. С. 19.

² *Седляр В.* АХРР та АРМУ. С. 17.

³ Там само. С. 8.

⁴ *Shkandrij M.* The Future Art: Theories of the Avant-Garde // *Shkandrij M.* Modernists, Marxists and the Nation: The Ukrainian Literary Discussion of the 1920-s. Edmonton, 1992. P. 165.



5. Василь Седляр. АХРР та АРМУ.
Обкладинка Івана Падалки. Київ. 1926. Друкарський відбиток

6. Михайло Бойчук. Біля буфету. 1926–1927.
Репродукція в кн.: *Сліпко-Москальців О. (К.) Михайло Бойчук*. Харків, 1930. Табл. IX

КП(б)У»¹, в якому засуджувався «хвильовизм» в особі Миколи Хвильового, який, висунувши гасло «Геть від Москви!», обстоював європейський рівень української літератури, виступав проти масовізму, просвітництва, епігонського наслідування російської літератури. І вже в червні 1926 року пленум ЦК КП(б)У виніс спеціальну постанову про Хвильового:

Кинуті в пресі гасла орієнтації на Європу, «геть од Москви» і т. ін. в значній мірі показні <...> Такі гасла можуть бути прапором для української буржуазії, що зростає на ґрунті непу, бо вона під орієнтацією на Європу безперечно розуміє: *відмежування від фортеці міжнародної революційної столиці СРСР – Москви*².

¹ Сталин И. Тов. Кагановичу и другим членам ПБ ЦК КП(б)У // *Сталин И. Сочинения*: [В 13 т.] Москва, 1948. Т. 8. С. 149–154. Лазар Каганович у 1925–1928 роках – перший секретар ЦК КП(б)У.

² Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.): Жертви більшовицького терору. Київ, 1992. С. 42–43.

Невдовзі розпочнеться широкомасштабна критика «хвильовизму» як начало наступу на новітню українську культуру. Однак на той час ні представники школи Бойчука, ні такі майстри авангардного мистецтва, як О. Богомазов, В. Єрмилов, В. Пальмов, В. Татлін, О. Хвостенко-Хвостов, ні майстер модерної стилістики М. Жук, ні відомий захопленням імпресіонізмом пейзажист М. Бурачек, які увійшли до складу АРМУ, і припустити не могли, як може обернутися проти них в недалекому майбутньому зміст цього листа. Вони продовжували експерименти у сфері образотворення, демонструючи все нові і нові способи інтерпретації реальності.

Творчий експеримент продовжує і Бойчук. У цей період він дещо інакше підходить до зображення людини і простору, ніж це робили представники його школи, працюючи над розписами в Луцьких казармах або в Кооперативному інституті. Бойчук розвиває ті нові принципи, які намітилися в його експериментальних малюнках 1922–1925 років¹. Моделюючи форму, він посилює її пластичну відчутність, створює для об'ємної фігури простір, в якому вона може вільно рухатись і міцно стояти на ногах, вирішує проблему просторового ритму, поєднуючи все це з вимогами монументального образу, розрахованого на «рельєфне» сприйняття («Жінка, що поливає дерево», «Хлопець», «Біля столу», «Біля буфету»). У розв'язанні цих проблем Бойчук спирається, перш за все, на досвід Джотто і більш пізніх представників раннього Відродження (іл. 6). Втім, посилюючи «рельєфність» фігур, збільшуючи простір, не відмовляється і від «зворотної» перспективи візантійців. Результати експерименту втілювалися в педагогічну практику майстра в КХІ, в творчість представників його школи. Про нове розуміння задач монументального образу свідчать малюнки оголеної натури («Дівчина» С. Колоса, «Натурниця» А. Іванової) та зображення жінки в буденній сукні студента Охріма Кравченка.

Навесні 1927 року відбулася подія, особливо важлива не тільки для школи Бойчука, а взагалі для всього новітнього українського мистецтва. Між 19 березня і 20 квітня в Харкові демонструвалася I Всеукраїнська виставка АРМУ – перша всеукраїнська виставка в Україні через десять років після революційних потрясінь. Як від-

¹ Сліпко-Москальців О. (К.) Михайло Бойчук. Харків, 1930. Табл. V–VIII.

значав Врона, ця виставка об'єднала найвидатнішу за кваліфікацією частину сучасних українських митців і представила в всеукраїнському масштабі все сучасне українське мистецтво¹. Їй передували місцеві виставки асоціації в Києві, Одесі, Дніпропетровську. А в листопаді 1927 року в Харкові відкрилася Всеукраїнська ювілейна виставка, присвячена 10-річчю Жовтня, яка – після закриття в лютому 1928 року – була показана в низці інших українських міст: Києві, Одесі, Дніпропетровську, Луганську, Донецьку, Макіївці і Маріуполі. Виставка мала справді всеохоплюючий характер. На ній були репрезентовані різні художні об'єднання України: АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, Товариство художників імені К. К. Костанді, а також твори митців поза об'єднаннями, викладачів і студентів КХІ, ХХТ, ОПОМ, Межигірського і Миргородського художньо-керамічних технікумів. Нічого подібного раніше не було.

За мету першої Всеукраїнської виставки АРМУ було поставлено відобразити головні лінії роботи Асоціації, показати розмаїття творчих пошуків в українському мистецтві нової доби. Крім представників школи Бойчука, за якими на сторінках преси тоді закріплюється назва «бойчукісти» і які переважали в угрупованні, свої твори експонували й представники інших спрямувань, зокрема живописці В. Пальмов і П. Голуб'ятников, котрі привезли з собою в Україну вплив новітніх шукань у російському живопису, пейзажист-імпресіоніст М. Бурачек, учень І. Рєпіна в Харкові С. Прохоров, «неокласик» М. Шаронов, театральні митці В. Меллер та О. Хвостенко-Хвостов, гості з Парижу – І. Бабій та М. Глущенко, інші. І хоча головним напрямом діяльності об'єднання проголошувалися «виробничі» форми, але представлені вони були досить скромно і обмежувалися керамікою, текстилем, ескізами до театральних вистав, художньою фотографією. Станкові форми продовжували переважати, але демонстрували широкий спектр творчих новацій.

Серед найвизначніших творів живопису, експонованих на виставці представниками школи Бойчука, критика відзначила «Портрет Оксани Павленко» Седляра (*іл. 7*), «Погромлені» і «Портрет матері» М. Шехтмана (*іл. 8*), «Селянина» І. Липківського (*іл. 9*), «Ба-

¹ Врона І. Революционное искусство Украины: 1-ая Всеукраинская выставка АРМУ в Харькове // Советское искусство (Москва). 1927. № 3. С. 22.

рикади» О. Мизіна, композиції на сільські теми К. Гвоздика, а також низку творів небіжчика Т. Бойчука і «Яблуню» М. Рокицького¹.

Поколінний портрет Оксани Павленко Седляра (1926–1927), зберігаючи індивідуальний характер конкретної моделі, притягує масштабністю звучання. Втиснутий у вертикально витягнутий формат, її світлий силует домінує в композиції, викликаючи асоціації з українським парсунним портретом. Вдягнута у традиційний одяг української селянки – світлу свитину – вона уважно дивиться на глядача. Обличчя, облямоване червоною хустиною, сприймається як центр композиції. Теплий колорит підкреслює людську і жіночу привабливість художниці – викладачки МКХТ, члена сільради в селі Нові Петрівці. Моделюючи форму, Седляр, як і його вчитель – засновник бойчукізму, посилює «рельєфність» фігури, спираючись на досвід творення монументального образу в Джотто, але переосмислює його. Діагонально розташована голова художниці, діагональний напрямок складок свитини (на відміну від вертикальних, які нагадують канелюри колон у Джотто), діагонально скеровані рухи площин надають ритмічній структурі цього твору динамічності, не притаманної майстрам проторенесансу в Італії, в яких статичність композиційної побудови відповідала особливостям світосприйняття їхньої доби.

Інакше трактується образ сучасниці в портреті матері Мануїла Шехтмана (1900–1941), що так само демонструвався на першій Всеукраїнській виставці АРМУ. В цьому появному портреті очі дивляться на глядача, але літня жінка більше зосереджена на своєму внутрішньому стані. Складки хустини на голові, кружляючи, спускаються униз, збираються біля рук, так би мовити, завершуючи композицію. Внутрішня тривога, занепокоєність як стан душі матері, що застиг у часі, талановито відтворено цим представником школи Бойчука.

Іншої концепції жіночого портрета, показаного на тій же виставці, дотримується Іван Падалка (1894–1937): художник використовує не так об'ємне моделювання форми, як емоційну виразність ліній, як це було в народному мистецтві, в іконі. Підкреслюючи задирливість, кокетність молодой вродливої жінки – своєї сучасниці – в простій сукні з відкритим комірцем, Падалка поєднує риси примітиву з деякими

¹ *Пагора М.* Виставка в Харкові // Всесвіт (Харків). 1927. № 15. С. 10.



7. *Василь Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926–1927.*
Полотно, темпера. НХМУ. Київ

8. *Мануїл Шехтман. Мати. 1927. Полотно, темпера. НХМУ. Київ*

засобами авангардного мистецтва, зокрема деформації в зображенні руки, надаючи тим самим характеристиці певної гостроти (*ил. 10*). В портреті молоді жінки у синій сукні (НХМУ), наділеному ознаками широкого узагальнення, цей представник бойчукізму так само, як і Бойчук, і Седляр, намагається відійти від виробленої у практиці неовізантизму системи умовного образу, змінюючи орієнтир на виразність об'ємної форми.

У погрудному портреті Василя Чумака (дійшов у репродукції в часопису «Молодняк», 1927, № 1) монументальне звучання образу досягається шляхом звернення до принципів, що їх використовували творці фаумського портрета з його умовністю, фронтальністю, застиглістю обличчя. Свідоме спрощення художнього образу й вира-

жальних засобів простежується в роботі Івана Липківського (1892–1937), який 1927 року ще був студентом КХІ, – «Жінка з тацею». Показаний на виставці його «Портрет селянина» викликає асоціації з образами українського портретного мистецтва XVII–XVIII століть. У ньому молодий художник зумів сконцентрувати споконвічні усталені риси українського хлібороба, наділивши його внутрішньою значущістю, показавши волюву зібраність, фізичну силу, життєву стійкість.

На перетині професійної творчості та лубка з його гротескністю, бурлескністю, зв'язком з народною сміховою культурою сприймається твір Падалки, що демонструвався під назвою «Фотограф на селі»¹. Чіткі силуети застиглих, наче в народній картині, постатей створюють органічну, ритмічно чітко організовану композицію (*ил. 11*). А «затиснутість» у формат образів молодих жінок, чоловіків, дітей, серед яких двоє «позують» фотографу, котрий, прийнявши дещо комічну позу, має увічнити молоду пару, додає роботі певної напруженості, підсилюючи значущість події.

До лубочної поетики з її принадною наївністю як важливого структуроутворюючого елемента, що піднімає над буденною свідомістю на рівень специфічної естетичної категорії, вдається і Седляр у темпері «У школі лікнепу» (*ил. 12*). В ній зберігаються притаманні школі стилістичні ознаки: висока міра узагальнення форми і лаконізм виконання. Разом з тим ці ознаки переосмислюються на змістовому і структурному рівнях відповідно до нових віянь часу. Посилення ідеологічної складової, що ставало основним напрямом діяльності російського АХРРу і підтримувалося в Кремлі, знайшло відображення в написаному на шкільній дошці слова «Ленін», розташованому між двома центральними образами – вчителя і прагнучої знань дорослої учениці. Однак і показаний зі спини товстуватий вчитель з піднятим догори указуючим перстом, і сповнена надзвичайної уваги учениця трактуються в гумористичному ключі, близькому українській народній культурі. Новизна мистецьких пошуків Седляра в цьому творі визначається змінами в принципах композиційної побудови та її ритмічної організації, що в загальних рисах намітилося в експериментах Бойчука, зокрема в його роботі «Біля столу»,

¹ Врона И. Революционное искусство Украины... С. 28.



9. Іван Липківський. Портрет селянина. 1927. Темпера.

Репродукція в журн.: Советское искусство. 1927. № 3. С. 25



10. Іван Падалка. Портрет молодої жінки. 1927 (?). Темпера.

Репродукція в журн.: Советское искусство. 1927. № 3. С. 31

де майстер вводить діагонально спрямовані рухи форм, відходячи від статичності і пов'язуючи пошуки з передачею ритму, енергії, пориву. Фрагментарний тип композиції, використаний Седляром, сприяє враженню поширеності зображеного явища.

Особливою експресивністю, тривожністю світовідчуття, при-
таманною періодам соціальних потрясінь, серед речей бойчукі-
стів на виставці притягувала увагу картина Шехтмана «Погромлені»
(іл. 13). Цей член АРМУ вступив до майстерні Бойчука в 1921 році
і виходив на свій самостійний шлях, розвиваючись, за словами Вро-
ни, в сильного майстра, емоційного, глибокого з гостро вираженим
єврейським колоритом й індивідуальністю¹. В «Погромлених» в об-
разах страждаючих євреїв, які оплакують жертв погрому, Шехтман
зумів передати той особливий етнічний дух, який надає його творові
неповторної виразності. Почуття безмежної людської драми, зосере-

¹ Там само.

джене в закам'янілих персонажах картини, вирішених узагальнено, наче призупинилося в часі, застигло. Разом з тим колорит його полотна, написаного темперою, як це було прийнято в майстерні Бойчука, делікатний, шляхетний. Утім, ритмічна гра гострих трикутних фори в композиційному ладі стає своєрідним лейтмотивом, що підсилює емоційну гостроту твору.

Виразне бажання наблизитися до сучасної тематики, «оволодіти революційним сюжетом», як відзначала критика, показали бойчукісти на Всеукраїнській виставці «Десять років Жовтня», що експонувалася в тодішній столиці України – Харкові у новозбудованому будинку Держпромисловості і яку від імені уряду відкривав сам міністр освіти Микола Скрипник¹. Найбільшим відділом був малярський, де серед митців інших напрямів досить активно демонстрували твори монументалісти школи Бойчука (В. Седляр, І. Падалка, М. Шехтман, О. Мизін, І. Липківський, О. Павленко, М. Рокицький, інші). З картин на революційну тему, написаних спеціально для виставки, увагу критики привернули «Розстріл у Межигір'ї» Седляра (*ил. 14*), «Атака червоної кінноти» Падалки та «Оборона Луганська» Олександра Мизіна.

Картині Седляра присвячено лише кілька слів: вона цікава «своїм композиційним розрішенням і колоритом»². Утім така характеристика ніяк не розкриває тих змін, які відбулися в творчості цього представника бойчукізму, інтенсивність його пошуків і серйозність відкриттів. З першого погляду «Розстріл у Межигір'ї» викликає асоціації з картиною іспанця Франсіско Гойї «Розстріл мадридських повстанців 3 травня 1808 року», яка на багато століть стала універсальною алегорією людського звірства. Темпераментно і натхненно за подібну тему, але за інших історичних обставин, на іншому етапі стильової еволюції художньої культури, береться молодий український митець. І тут слід сказати, що творчі експерименти, затіяні Бойчуком, дали досить потужні результати. Його учень досягає в картині враження величезної сили драматизму, що передано насамперед ритмічним ладом композиції. Діагональні рухи мас, створені горбистим ландшафтом із селянськими хатами, спрямовані вгору,

¹ Холостенко Є. Всеукраїнська виставка «Десять років Жовтня» // Молодняк. 1927. Груд. №12. С. 98.

² Там само. С. 100.



11. Іван Падалка. Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. НХМУ. Київ

вниз, ліворуч, праворуч. Вони контрастують з вертикальними формами людських постатей – персонажів зображеної драми. Особливої гостроти ситуації надає образ жінки із заламаними над головою руками, яка впала на коліна перед денікінськими офіцерами, один з яких цілиться в чоловіка позад неї, а другий байдуже відвернувся в інший бік. Мінорний колористичний лад картини, побудований на синювато-сірих тонах з кривавими відблисками, підсилює загальний гнітючий настрій твору.

Власне кажучи, «Розстрілом у Межигір'ї» Седляр підтверджував пристрасну віру в правоту Бойчука, доводив, що звернення до принципів творення монументального образу, з одного боку, в мистецтві раннього Відродження в Італії, з іншого – в українському народному мистецтві, їхнє поєднання не може скомпрометувати бойчукізм, позбавити його оригінальності, самобутності, а нові віяння часу, нові завдання, поставлені життям, відкривають і нові можливості в розвитку школи «українського монументалізму».

Втім, дехто з армістів, які представляли школу Бойчука на виставці «Десять років Жовтня», звертаючись до «революційних» сюжетів, продовжував дотримуватись неовізантійської спрямованості, але в поєднанні з принципами народної картини. Такою була «Атака

червоної кінноти» Падалки, написана в насичених кольорах з намаганням дати динаміку, яка б відтворювала динаміку революційних перетворень. Схожої позиції дотримувався і Мизін у роботі «Барикади», показаній на ювілейній виставці АРМУ й у тому ж 1927 році на ювілейній художній виставці народів СРСР, де він зобразив бій робітників з козаками¹. Яків Тугендхольд, виступивши з оглядом, звертав увагу на її «іконно-лубочний» характер².

Найбільші сумніви у відомого критика з приводу відповідності традицій, на які спираються бойчукісти, завданням мистецтва революційної доби, викликав «Портрет селянина» Липківського, так само показаний на цій виставці в Москві. Критик писав тоді, що, зображуючи цього селянина, художник шукає, вочевидь, національно-українських портретних традицій у минулому і, звичайно, не є провинною мистця, що більшість старих українських портретів XVII–XVIII століть є портретами шляхти, гетьманів, козацької старшини, але в результаті отримуємо те, що художник зображує сучасного селянина в позі і з поставою гетьмана або козацького старшини. Між тим, продовжує Тугендхольд, яким би куркулем не був зображений селянин, ясно, що він належить до іншої соціальної категорії і ось до яких зміщень класово-естетичних критеріїв призводить надто велика захопленість національною традицією дрібнобуржуазного минулого³.

Тугендхольд, який 1928 року пішов з життя, навряд чи міг передбачити, що його критичні висловлювання можуть стати в пригоді міфотворцям образу «класового ворога» в українській культурі, що з 1929 року розпочнеться наступ на бойчукізм.

Можна заперечувати правильність формального підходу цих художників до революційної тематики, відзначав він, але не можна заперечувати щирість і серйозність їхніх *переживань революції*, а таких речей ми небагато бачили в нас⁴. Утім, у тому ж 1928 році, коли в українській художній критиці почали з'являтися звинувачення у «селянській обмеженості» і «куркульській психології» бойчукізму,

¹ Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. С. 91.

² Там само. С. 94.

³ Там само. С. 95.

⁴ Там само. С. 93.



12. Василь Седляр. У школі лікнепу. 1924–1925. Папір, темпера. НХМУ. Київ

вже не акцентувалося на «щирості і серйозності переживань революції» його представниками¹.

Фольклорний підхід як засіб правдиво розкрити душу народу продовжує використовувати Падалка. В його картині «1919 рік» (іл. 15), що дійшла в репродукції, тема загибелі молодого селянина, тіло якого, вихоплене світлом, непорушно лежить на передньому плані, набуває високої емоційної напруги. Вона трактується широко: як тема великого народного горя, втягуючи в силове поле і великий натовп схвилюваних людей, що поспішає до місця трагедії, і голосячу над вбитим жінку, і чоловіка з рушницею, який, схилившись над загиблим, поклав руку на його серце, і навіть саму розкішну природу, що тужить разом з людьми, стривожена вітром. Важко сказати, чому Врона вирішив, що Падалка показав «жертву куркульського бандитизму»². Назва твору відносить зображену подію до часів громадянської війни.

¹ Врона І. Сучасні течії в українському малярстві // Критика (Київ). 1928. № 2. С. 90.

² Історія українського мистецтва: В 6 т. Київ, 1967. Т. 5: Радянське мистецтво 1917–1941 років. С. 132.

Єврейська тема, неповторно відчутно піднята в мистецтві бойчукістів Шехтманом, знайшла продовження в його картині «Виселення євреїв після погрому» (іл. 16), показаній на всеукраїнській виставці «Десять років Жовтня»¹ і відтвореній в часопису «Советское искусство» (1928, № 2). Розглядаючи репродукцію, впевнюєшся, що в ній зберігається напруженість авторських почуттів і переживань. Шехтман, як і Марк Шагал, передав той особливий національний дух, який надає його творам неповторної виразності. Але замість шагалівської святкової радості і щастя, щасливої безтурботності в полотнах Шехтмана – наче згусток болю. Його просякнутість відчуттям віковичних страждань свого народу, тривога, драматичне світосприйняття суголосні добі. А тяжіння до монументальної і динамічно напруженої форми, такі особливості художньої мови, як сильний наліт примітиву, видають у ньому типового представника школи Бойчука.

Тема мирного життя українського народу після революційних потрясінь так само не залишилася поза увагою у представників школи Бойчука. В станковому малярстві вона мала вихід у двох напрямках: з одного боку, в усталених мотивах бойчукізму – «Пастухи» К. Гвоздика², «Молочниці» Падалки (друкарський відбиток), «Пралі» А. Іванової (НХМУ), «Пралі» (школа Падалки в Харкові, ХХМ), а з іншого – в нових сюжетах, приклади яких збереглися серед експонатів НХМУ – «Радіо на селі» та «Селяни в полі» Гвоздика. Зв'язок з фольклорною поетикою, піднесене уявлення про особливу важливість зображеного, у відповідності з природою народного світосприйняття, розкривається в картині Гвоздика «Радіо на селі», де група селян застигла перед гучномовцем. Ця річ демонструвалася на Другій Всеукраїнській виставці 1929 року. Гадаємо, що разом з нею був показаний і другий твір під назвою «Картопля», який згадується в художній критиці³, адже саме збиранню картоплі присвячена картина, відома

¹ Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня // Червоний шлях. 1928. № 3 (60). Бер. С. 123.

² Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки: Малярство, графіка, скульптура, архітектура, фотокіно, кераміка, текстиль. Вид. 3-тє. Харків; Київ; Одеса; Дніпропетровськ, [1927]. С. 12.

³ Врона І. Без керма і вітрил (Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв) // Життя й революція. 1929. Кн. 9. № 7–8. С. 177.



13. Мануїл Шехтман. Погромлені. 1927.
Полотно, темпера. НХМУ. Київ

14. Василь Седляр. Розстріл у Межирі-
грі. 1927. Полотно, темпера.
НХМУ. Київ

сьогодні як «Селяни в полі» (НХМУ). В обох простежуються зміни в принципах композиційної побудови вбік виявлення динамізму, «рельєфності» монументального образу, майстерність ритмічної організації, як і в інших представників школи. Втім, загалом виставка значно поступалася першій. Врона писав з цього приводу:

Асоціацій і об'єднань на виставці не видно, формальних течій, напрямків і шкіл організація виставки не виявила, фізіономії виставки немає¹.

АРМУ, яка на виставках 1927 року продемонструвала широкий спектр художніх новацій, показавши себе як осереддя культурних процесів в Україні, внаслідок подальшої диференціації мистецьких напрямів втратила значну частину своїх членів, які, вийшовши з Асоціації, створили в тому ж 1927 році ОСМУ, головним ініціатором якої став Віктор Пальмов. На відміну від АРМУ, що прагнула охопити найрізноманітніші види художньої творчості, члени ОСМУ обрали пріоритет станкових форм.

Армівці продовжують брати участь у виставках за межами України. Успішно виступивши на виставці «Гравюра СРСР за 10 років» у 1927 році, наступного 1928 року влаштовують у Києві виставку

¹ Там само. С. 170.

гравюри і рисунка українських майстрів, дещо згодом, у жовтні–листопаді таку саму виставку, але із запрошенням майстрів Вірменії, Білорусії, Грузії, Росії та України (іл. 17). Той, на цей час українське мистецтво графіки, визначивши власні координати, талановито заявило про себе не лише на ювілейних виставках всередині країни, а й на європейській арені, не тільки не розчинившись серед інших європейських шкіл, а часом і випереджаючи їх у новітніх пошуках.

Представники школи «українського монументалізму», націлені на монументальні форми, починали найцікавіше розкриватися в мистецтві графіки. Вони продовжували досить активно демонструвати свої твори як представники бойчукізму і члени АРМУ на численних зарубіжних виставках, отримуючи дедалі більш широке визнання.

Дорікання у «селянській обмеженості» і «куркульській психології» бойчукізму, які з'явилися вже 1928 року, про що йшлося вище, наступного 1929-го вилилися у відкриту кампанію цькування школи Бойчука на шпальтах газет і журналів. Розпочинався більшовицький похід проти культури українського відродження. Він мав досить вагоме ідеологічне підґрунтя в політичних намірах партійної верхівки, спрямованих проти українського селянства, на його ліквідацію. На Другому Всеукраїнському з'їзді АРМУ навесні 1929 року вже акцентувалося на «боротьбі за пролетарські класові шляхи мистецтва проти антипролетарських, буржуазних і дрібнобуржуазних тенденцій і сил»¹. Виходячи з класової позиції, бойчукізм вже розглядався не як «мистецтво майбутнього» і ще менше як «мистецтво пролетаріату»². З'їзд ставив завданням активно «висувати молоді сили, активно сприяти їм у роботі»³.

Найбільш активними представниками таких молодих сил серед бойчукістів, які розпочинали опановувати нову «пролетарську» тематику, ставали учні Бойчука Микола Рокицький (1901–1944) та Микола Холостенко (1902–1978).

¹ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика (Київ). 1931. № 1. С. 124.

² Врона І. Сучасні течії в українському малярстві... С. 90.

³ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі... С. 124.



15. Іван Падалка. 1919 рік. 1931. Друкарський відбиток. Архів авторки

16. Мануїл Шехтман. Виселення євреїв після погрому. Репродукція в журн.: Советское искусство. 1928. № 2

У станкових творах кінця 1920-х – початку 1930-х Рокицький певною мірою зберігає зв'язок з мистецькою системою школи «українського монументалізму», що перш за все виявляється в майстерності композиційної побудови, її ритмічній організації. Проте зростаюча зосередженість на ідеологічних завданнях і сприйняття зневажливого ставлення до проблем художньої форми, що впроваджувало партійне керівництво, призводять до зміщення естетичних уявлень молодого митця. Його «Яблуна», що мала успіх у майстерні Бойчука, вже розцінюється колом учнів-відступників як прояв «дрібнобуржуазного мистецтва, некритичного сприйняття «цінностей» зокрема февдального мистецтва»¹. Перебудовуючись, обравши як головну тему «індустріального пролетаря, нової людини, що здійснює п'ятирічку», Рокицький у 1928–1929 роках пише «Каталі», «Формовщики», «Ливарний цех» та серію «Доменний цех» і розпочинає роботу «з серії збройної боротьби: “Вперед, пролетарі!”; “Із нами Ворошилов”, “Ударники”, “Сталін”, “На фронт”, “Єдність лав”, “Згуртуємося навколо лєнінського ЦК” та ін.»².

¹ Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків, 1933. С. 7.

² Там само. С. 14, 15.

Образ людини в цих творах все більше відповідав розповсюджуваним сталінським керівництвом ідеям про місце народних мас у боротьбі за комуністичне майбутнє – бути «гвинтиком» цього процесу. Пролетарі Рокицького часто зображені повернутими спинами до глядача, але об'єднані колективним поривом до героїчної праці або боротьби. Хоч ця безлика маса і трактується узагальнено, але вона далека від розуміння монументального, якому вчив Бойчук. Станкові картини Рокицького, набуваючи агітаційної сили, переймають чужі природі цих художніх форм риси плакатного мистецтва. А з ними настає схематизм, шаблонність засобів.

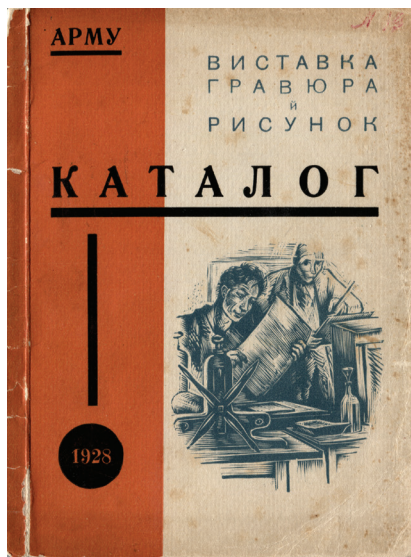
Твори цих митців, представлені на Другій Всеукраїнській виставці 1929 року («Беруть руду» і «Доменщики» Рокицького та «Вантажники», «Навантажують» Холостенка)¹, написані вже не темперою, як це, за рідкими винятками, робилося раніше в бойчуків, а олією, сама техніка якої більш відкрита деталізації, оптичній ілюзії, тілесній реальності, тобто тенденціям, що все більше стверджувалися в радянському мистецтві.

По-своєму відреагував на нові ідеологічні віяння Шехтман. Він продовжував працювати в єврейській темі, дещо змінивши настрій картин. Ймовірно, Врона мав на увазі твір «Переселенці» (1929, НХМУ), де мотив райдуги символізує, очевидно, надію на світле майбутнє, коли писав: «Шехтман вирівнює в бік позитивного, оптимістичного ствердження життя свій попередній сум і песимізм», що був у «Погромлених» тощо. «Ці бадьорі нотки дуже цінні й обіцяють нове підвищення творчої енергії і творчого шляху молодого майстра»². Однак у цілому картина в художньому житті України кінця 1920-х – початку 1930-х свідчила про падіння творчої активності митців, зменшення кількості виставок та їхніх учасників.

Якщо на Першій Всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня» в Харкові експонувалося 1300 творів 223 художників, то на Другій 1929-го – відповідно 735 і 203, а на Третій 1930-го – 362 і 149. Такою була статистика.

¹ Каталог Другої Всеукраїнської художньої виставки НКО УСРР: Малярство, графіка, скульптура, фото-кіно, театральне оформлення: Київ, Одеса, Донбас, Дніпропетровськ, Харків. Харків, 1929. С. 26, 29.

² Врона І. Без керма і без вітрил... С. 177.



17. Обкладинка каталогу виставки
«Гравюра й рисунок», організованої
АРМУ. Київ. 1928.
Друкарський відбиток

18. *Василь Седляр. Біля трактора. 1931.*
Полотно, темпера. НХМУ. Київ

1931-го року в статті «Українське мистецтво на реконструктивному зламі», аналізуючи результати першої і другої всеукраїнських виставок, організованих НКО, Врона визначав занепад особливо станкового мистецтва в Україні, пояснюючи це головним чином відсутністю попиту на нього, крім державних музейних закупівель. «Останніми роками бачимо, – писав він, – як щораз більше відходить від участі у виставках, а разом, очевидно, й від станкової малярської роботи взагалі ряд майстрів, зокрема тієї частини їх, що найбільш сучасна і жива і цінна». Закономірно, продовжував автор, знижується участь у виставках майстрів АРМУ, як це показала третя виставка цього об'єднання, що так і не була репрезентована¹. Проте, опинившись у павутинні тоталітарної ідеології, що нав'язувалась суспільству державою, критик не помічав, що чужі самій природі художньої культури принципи, які переносилися з політики в мистецтво, не тільки обмежували свободу творчості, а й заганяли митців у глухий кут, змушуючи поєднувати несумісне. Наскільки чужими виявилися вони Седляру, наскільки суперечили фольклорній тра-

¹ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі... С. 126.

УКРАИНСКАЯ С.С.Р.

СПИСОК
ЛИЦ, ПОДЛЕЖАЩИХ СУДУ ВОЕННОЙ КОЛЛЕГИИ
ВЕРХОВНОГО СУДА СОЮЗА С.С.Р.

14 июня 1937 года

За — Сталин, Молотов, Ворошилов

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 172

УКРАИНСКАЯ ССР

1-я категория
г.Киев

1-я категория

1. БОЙЧУК Михаил Львович
2. ВОЛКОВИЧ Анатолий Сергеевич
3. ВОРОБЬЕВ Архип Максимович
4. ДОВГАНЬ Константин Андреевич
5. ИВАНУШКИН Василий Михайлович
6. КАЛЯННИК Иван Иванович
7. КОВТУН-ВУХНАЛЬ Иван Дмитриевич
8. КОВАЛЕНКО Борис Львович
9. ЛИПКОВСКИЙ Иван Васильевич
10. ЛОЗОРИШАК Алексей Миронович
11. МАЛЮГА Николай Максимович
12. МОРОЗ Михаил Антонович
13. ОРЕЛ-ОРЛЕНКО Иван Михайлович
14. ПАВЛОВСКИЙ Петр Федорович
15. ПАДАЛКА Иван Иванович
16. ПРОНЬ Игнат Яковлевич
17. САВИЦКИЙ-ГЕДЗЬ Алексей Васильевич
(Ясный)
18. СЕДЛЯР Василий Феофанович
19. ТАРАНЕНКО Корней Семенович
20. ЧИЧВЯНСКИЙ-ГУБЕНКО Иван Дмитриевич

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 214

НАЧАЛЬНИК 4 ОТДЕЛА СУДА 1-й
СТАРШИНА МАЙОР ГОСУДАР. БЕЗОПАСНОСТИ

(подпись)

АП РФ, оп.24, дело 409, лист 209

19. Список осіб, які підлягають суду
Військової колегії Верховного Суду СРСР. Архів авторки

діцї як складовий творчого методу бойчукістів, видно по картині «Трактор на селі» (*іл. 18*), де автор робить спробу поєднати несумісне – натуралістичну правдоподібність (образ трактористки та інших колгоспників) з фольклорним підходом у зображенні здивованих новою технікою коней. Це вносить у композицію елементи надуманості, позбавляє її органічної цілісності.

Бойчукісти – найбільш активне ядро АРМУ – змінюють орієнтацію на зарубіжні виставки, беруть в них активну участь, завойовують визнання і авторитет у світі. Сам Бойчук від'їжджає до Ленінграда, де в 1930–1932 роках, коли колишня Санкт-Петербурзька академія художеств у результаті волюнтаристських дій владних структур переживала чергове перетворення на Інститут пролетарського образотворчого мистецтва, Бойчук працював тут як завідувач кафедри композиції на монументально-будівельному відділенні живописного факультету. Повернувшись до Києва, він потрапив в обстановку із згортанням діяльності різних мистецьких об'єднань з різними стильовими спрямуваннями після відомої урядової постанови в квітні 1932 року і намаганням тоталітарної держави нав'язати всім діячам художньої культури спущений згори єдиний творчий метод: соціалістичний реалізм. Розпочиналось фізичне знищення сталінським режимом провідних діячів української творчої інтелігенції.

Так була перервана діяльність АРМУ, а найбільш видатна частина її фізично знищена, серед яких М. Бойчук, В. Седляр, І. Падалка, І. Липківський за рішенням військової колегії Верховного суду СРСР в особі В. Молотова, К. Ворошилова та Й. Сталіна (*іл. 19*).

Київський Баугаус і Віктор Пальмов¹

Дмитро ГОРБАЧОВ

На початку 1960-х до Київського музею українського мистецтва завітав італієць, який імені свого не назвав. Він запитав у співробітників, як побачити картини, які вразили його ще 1930 року на виставці у Венеції. Тридцять років він носив в собі спалахи вражень від художника, ім'я якого запам'ятав – Віктор Пальмов. В музеї тільки знизали плечима – про якогось «Пальмова» за часів панування «соціалістичного реалізму» ніхто нічого не знав. А ще через тридцять років, вже на початках української незалежності, подружжя французьких мистецтвознавців Маркаде, побачивши в музейних фондах того ж музею картини Пальмова, вигукнули: «Це ж рівень Шагала і Кандинського!»

Так склалося, що Віктор Нікандрович Пальмов п'ять останніх, найплідніших для себе років життя працював в Україні, залишивши по собі дуже яскравий слід. Працював він у колі колег, які склали неповторне явище художнього життя Європи, яким став у 1920-х Київський художній інститут, який майже одразу спеціалісти охрестили київським Баугаусом.

Тоді цей інститут в Києві міг сперечатися вагомістю світових імен і їхніми здобутками зі всесвітньо відомим центром синтезу мистецтв під назвою Баугаус, який генерував ідеї в німецькому Веймарі, а потім переїхав до Дессау. Про Баугаус чув багато хто, а от про київський феномен – пам'ятає тільки вузьке коло фахівців. Тому спочатку просто про Баугаус.

¹ З дозволу автора текст подається в скороченні та новій редакції за виданням: Соколовський В., Горбачов Д. Мистецтво світу: Внесок України. Київ, 2021. С. 604–621. – Наук. ред.

На самому початку ХХ століття виникає згодом знаменитий «Deutscher Werkbund» (Німецький промисловий союз) з наміром у партнерстві виробничників і художників покращити на світових ринках конкурентність німецьких компаній з продукцією Великої Британії та Сполучених Штатів.

На той час професійний дизайн, породжений пануючим тоді стилем «модерн», вже довів свою цілковиту спроможність в галузі поєднання доцільності, зручності і краси, запропонувавши термін ‘функціональність’. А сферу застосування визначили слоганом – «Від диванних подушок до містобудівництва».

Засновниками стали дванадцять фірм і дванадцять архітекторів переважно німці, а також бельгієць Анрі Ван де Вельде (1863–1957), який вважається одним із засновників ар-нуво і який, зокрема, на той час успішно зарекомендував себе в найрізноманітніших мистецтвах, розпочавши ще імпресіоністом і дійшовши до модного архітектора, не рахуючи численних захоплень у дизайні. Сталося це 1907 року.

Одночасно Ван де Вельде, розуміючи потребу у фахівцях для реалізації проекту, добудовує у Веймарі до існуючої вже Художньої школи ще два корпуси – навчальний і художніх майстерень, що кладе початок Школі мистецтв і ремесел, яка згодом і стане, власне, Баугаусом.

1915-го року в зв’язку з розпочатою Великою війною Ван де Вельде, опинившись на ворожій території, вимушений піти, передавши керівництво Школою «аборигену», своєму колезі німцеві Вальтеру Гропіусу (1883–1969), який на той час вже зарекомендував себе надзвичайно цікавим архітектором.

Майже одразу по закінченні Першої світової, в квітні 1919-го, було офіційно заявлено про створення Баугаусу (Будинку будівництва) як центру мистецтв. Принагідно зазначимо, що того самого року у Веймарі, який порівняно з Берліном виглядав значно привабливіше для початку нового життя в повоєнній Німеччині, було проголошено так звану ‘Веймарську республіку’, яка проіснувала до 1933 року. А ще Веймар – то місто з давніми мистецькими традиціями, місто Гете і Шиллера. А для українців може бути цікавим те, що в цьому місті вже після Другої світової деякий час розташовувався уряд УНР в екзилі.

Та вертаймося у 1919-й. Школа випускає «Маніфест», де архітектуру названо провідним напрямом у дизайні, проголошено рівність ужиткових і красних мистецтв, продекларовано ідеї підвищення якості промислової продукції. До Баугаусу приїзять визначні майстри, які очолюють класи за своїм фахом – Пауль Клее, Василь Кандинський, угорець Ласло Мохой-Надь – художня обробка металу, але він більше відомий у фото- та кіногалузі, архітектори Адольф Меєр, Людвіг Міс ван дер Рое. Список імен і спеціальностей поповнюватиметься ледь не щорічно.

Баугаус стає не тільки учбовим, але й науковим і дослідницьким центром. Видається однойменний журнал і серія книг «Баугаус-бюхер», де друкують теоретичні розробки Мондріан, Клее, Мохой-Надь. Періодично читають лекції голландець Тео ван Дусбург та Ель Лисицький.

1925-го року у Веймарі до міського керівництва приходять консервативні політичні сили, що істотно скорочує фінансування, і Баугаус вимушено переїздить до Дессау, де за проектами Гропіуса зводяться необхідні споруди, бо цей центр мистецтв продовжує приваблювати провідних світових майстрів, зокрема, тих, хто навчався тут, а тепер повертаються викладачами, як-от Йост Шмідт – керівник скульптурної майстерні, а також знавець каліграфії, реклами, друку і фотографії, або Гунта Штельцль, яка, очолюючи майстерню текстилю, сама займається килимарством: її твори сьогодні можна побачити, зокрема в Нью-Йорку в Музеї сучасного мистецтва.

Та негаразди продовжують нагадувати про себе – Баугаус починає відчувати відкрито вороже ставлення до себе з боку націонал-соціалістів, і з приходом їх до влади у 1933-му Баугаус закриють до кінця Другої світової.

Передчуваючи недобре, Ван де Вельде дещо раніше засновує подібний центр у себе на батьківщині, неподалік від Брюсселя, який отримав назву Ля Камбр і який набув не меншого розголосу в Європі, ніж Баугаус. А Баугаус продовжує плідну діяльність і сьогодні.

Повернімося у середину 20-х років XX століття, тому що саме в цей час в Києві вже порівнюють свій Художній інститут з потугою Баугауса, бо підстави були. І це надихало. В Європі виникає цікавість до українського мистецтва, якому, скажімо, повністю присвятив своє



Віктор Пальмов (1888–1929)

спеціальне здвоєне число за квітень-травень 1928 року авторитетний бельгійський мистецький журнал «La Nerve».

Київ 1920-х без усіляких потачок і будь-якої поблажливості можна вважати одним зі світових тогочасних мистецьких центрів. Тут народилися Архипенко і Малевич. Тут навчалися той самий Архипенко, а разом з ним Екстер, Богомазов, Маневич. І це при тому, що в місті за великим рахунком не було серйозної традиції вищої мистецької освіти, не було відповідного учбового закладу, про який мріяли покоління українських митців. Політика Російської та Австрійської імперій призводила до того, що талановитий український молоді лишався один шлях для отримання високої мистецької освіти – їхати за кордон.

Сотні митців з України розчинялися в європейському та азійському просторах і, несучи проміння рідного краю, приносили славу чужим землям.

1917-го року, ще до появи незалежної української держави, виникає Українська академія мистецтв, професорами якої стають зірки, яких добре знають в Європі – Маневич, Бойчук, Бурачек, Нарбут, Олександр Мурашко, брати Кричевські. А на початку 1920-х складається унікальна ситуація.

Чотирирічне існування, хоч і невдале, української держави пробудило національну самосвідомість. Та ще й на тлі успіхів поновленої державності Польщі і Фінляндії. Після втрати самостійності Україна розпалась на безліч самостійних повстанських вогнищ, які, не маючи керівного центру, зникали в одному місці, виникали в іншому. Здається, ледь не кожне село являло собою таке вогнище. І тривало це не один рік.

Вже на початках цієї боротьби проти більшовиків зі зброєю в руках виступило в різних місцях України понад мільйон повстанців, які вбили 140 тисяч червоноармійців, чекістів, комуністів, грабіжників із продзагонів. Потім статистику приховали. Втім, тут нема, чим пишатися – вкотре доводиться констатувати, що розпорошеність зусиль, небажання корелювати власні амбіції з суспільними потребами є причиною багатьох негараздів української історії.

Придушуючи ці виступи, за офіційними даними в Україні було знищено до чотирьохсот тисяч осіб. Це шалені цифри. Стільки ж американців загинуло у Другій світовій. Щоби не втратити Україну, в 1920–1924 роках в ній сконцентрували понад одного мільйона двохсот тисяч війська та спровокували голод 1921–1923 років, який на тлі Великого Голодомору згадується нечасто, але який призвів до поступового зменшення опору, втім, не до його припинення, адже з початком колективізації у кінці 1920-х спротив вибухає з новою силою.

Втім, уже після першого голодомору, розуміючи повну неефективність військового вирішення українського питання і бажаючи втримати Україну при собі за будь-яку ціну, більшовики дозволяють їй нечуване – ‘українізацію’, тобто переведення всього українського життя на українські рейки, починаючи з мови, яка стає державною, і включаючи вільну еволюцію мистецтва.

Це при тому, що на решті території країни у мистецтві починають наводити більшовицький «лад», викорінюючи так званих «формалістів». Україна ж, цінуючи їхню європейськість, запрошує їх до себе, створивши буквально резервацію для авангардистів. До Києва з усієї країни стікається творчий люд, утворюючи мистецьке середовище неабиякої енергії.

Ось Малевич. Його, звільненого з роботи в Ленінграді, «радянського безробітного», одразу запросили до Німеччини, запропонували виставитися у Варшаві, Берліні та Мюнхені, що, зрештою, йому приносить європейську славу. Та таке дратує Москву, йому наказують вертатися, і слава обертається для Малевича на профілактичне короткотривале перебування в буцегарні. Після чого в повній безнадії він їде до родичів у Київ, де зустрічається, можливо, що й не випадково, зі своїми друзями Андрієм Тараном і Львом Крамаренком. Як викладачі Київського художнього інституту вони звертаються до ректора Івана Врони з проханням взяти Малевича до їхнього колективу. Сталося це 1928 року.

А колектив Врона почав формувати ще з 1924-го. Та спочатку варто не про Врону, а про Скрипника, бо далі про речі, які вирішувалися на найвищих щаблях радянської влади.

Народжений на Катеринославщині українець Микола Скрипник був одним з найдовіреніших людей Леніна, входячи до Петроградського військово-революційного комітету – головного штабу ‘Жовтневої революції’, як тоді її назвали. Як вірний ленінець він понад усе ставив ідею світової пролетарської революції, яка мала принести справедливе розв’язання всіх питань, зокрема й національних.

Оскільки Україна з самого початку була вкрай важлива для Леніна, за його дорученням Скрипник в Харкові в березні 1918 року стає головою першого більшовицького уряду України, так званого Народного комісаріату, який, утім, проіснував недовго. З квітня 1920-го Скрипник перебуватиме в Україні вже до кінця життя на найвідповідальніших посадах – народним комісаром внутрішніх справ, юстиції, генеральним прокурором. Під його керівництвом було проведено українізацію преси, початкового і середнього шкільництва, значною мірою було українізоване викладання у вищій школі.

Будучи непримиренним до ворогів радянської влади, зокрема і до українського націоналізму, Скрипник постійно підкреслював

самостійність української культури, її незалежність від російської. Українець Скрипник, сприйнявши українізацію за чисту монету, стає палким прихильником перетворень, обіймає посаду народного комісара освіти, якому були підпорядковані всі сторони культурного будівництва, вся гуманітарна сфера.

1927-го року Скрипник скликав всеукраїнську, з залученням іноземних вчених, правописну конференцію, внаслідок якої був затверджений так званий 'скрипниківський' правопис, що усувало русифікаційні впливи на українську мову, яка стала державною і на яку перевели всі державні установи.

Тут варто зауважити, що Скрипник не вигадував чогось нового. Мовне питання завжди на часі для будь-якої держави, і, скажімо, Франція займається цим з XVII сторіччя, коли кардиналом Рішельє виключно з метою унормування мови, яка часто-густо формувалася з дуже несхожих компонентів Півдня і Півночі, була заснована Французька академія, що, до речі, поклало початок системі академій наук, які згодом об'єднали в Інститут Франції (наш еквівалент Академії наук). Отож, у французів академічна наука пішла не з математики чи фізики, а саме з рідної мови. Почалося це чотири століття тому і триває, не перериваючись, до сьогодення. Гордістю Французької академії є «Словник», який за весь цей час має всього вісім випусків – по два на століття. Це свідчення ретельності виконуваної роботи. Цікаво, що академія математики, природничих наук та медицини виникла третиною століття пізніше мовної.

Москва завжди сприймала Україну як колонію, тому така діяльність Скрипника суперечила планам Кремля. Там вважали, що Скрипник «захопився і перестарався». Йому почали закидати все – і прикривання своїм авторитетом українських націоналістів, і труднощі в індустріалізації та колективізації. Зрештою, його звільнили з комісаріату освіти. Відчуваючи час і добре знаючи норів «товаришів по тераріуму», він попередив власну неминучу ліквідацію, вчинивши 1933 року самогубство.

Згодом у деякого з дослідників з'явилася думка: чи не була ця 'українізація' грандіозною провокацією режиму з метою виявлення з подальшим знищенням 'національно свідомих елементів'? До речі, в цьому теж нічого нового не було. Відомо, що ще Чингісхан час від часу розпускав чутки про свою смерть, а радощі, які при цьому не



Віктор Пальмов. Циганка. 1919–1920. НХМУ. Київ

приховували його недоброзичливці, згодом вартували їм життя. Так прибиралися суперники і не раз.

Зрештою, 1937 рік виник не на пустому місці. Спочатку якось непомітно 'українізація' стала контрольованою, а її кінець настав з початком 1930-х. Вже 1932-го її офіційно було засуджено як «петлюрівську». А поки Скрипник був живий, то ректор Художнього інституту Іван Врона знаходив у нього повну підтримку своїм зусиллям у створенні в Києві гідного суперника Баугаусу.

Здається, першопочатково ця амбітна ідея виникла саме у Врони, коли приймав до керівництва інститут, хоча час цьому і не сприяв, адже за пару років до цього Академію мистецтв, яка була одним з символів незалежної України, більшовики демонстративно понизили до інституту. І вважали, що знайшли відповідного виконавця, бо за два роки до цього Врона пристав до більшовиків, перейшовши від

есерів, за перебування в яких отримав ще за царату декілька років сибірського заслання.

А записався він до них ще у нині польському Холмі, де закінчив гімназію. А народився неподалік у родині селян-середняків у селі Отроч, заснованому у далекі княжі часи русинами, і церкви в якому завжди були українськими – православними та греко-католицькими. Поруч і Люблін. Отож, зрозуміло, чому Врона завжди тримався українського, і польська Вікіпедія його до своїх не зараховує, хоча прізвище у нього відверто польське і означає «ворона».

Та, незважаючи на те, що, ставши більшовиком, він одразу отримав таку серйозну як на той час посаду члена Колегії обвинувачів київського революційного трибуналу, в душі він був художником, бо ще до революції в Москві після закінчення юрфаку в Петербурзькому університеті і, навіть пропрацювавши деякий час юристом, два роки відвідував художню студію Костянтина Юона.

Після Лютневої революції він повертається в Україну і два роки навчається в Академії мистецтв у Жука і Бурачека. А, крім того, 1918-го, входить до складу команди Бойчука, яка розписала Луцькі казарми в Києві. Отож, що таке живопис високого ґатунку, він мав нагоду зрозуміти на світових виставках не один раз і навіть прикласти до такого власну руку.

Іван Іванович щиро любив українське мистецтво. Та Академія в Києві була все-таки орієнтована переважно на традиціоналізм – на народне та класичне мистецтво. А що в той час відбувалося в світі, він не міг не знати. Отож, з'явилася мрія зібрати до купи людей, які б перетворили українську романтичну традицію відповідно часу на абсолютно новаторське, вибухове, революційне, потужне явище. І до цього вдало підвернулася 'українізація'.

1924–1930-ті роки – це досить довгий період. І Київ у цей час, справді, стає центром європейського, а фактично і світового, авангарду.

Якщо розбиратися в причетності художників до авангарду в СРСР, вивчаючи їхні біографії, виявляється, що ледь не всі вони або народжені, або росли, або навчалися, або працювали в Україні. А Україна на цей момент була, дійсно, абсолютно незалежною від Москви в питаннях мистецтва та культури.

Від 1924 до 1930 року в житті інституту постійно відбуваються зміни, які перетворюють його на унікальне явище. Врона виявився блискучим організатором, або менеджером, якщо сьогоднішньою мовою. І не тільки в галузі мистецтва. Одним з перших було вирішене питання приміщення.

Протягом семи років, включаючи і період Академії, де тільки цей учбовий заклад не тулився – бувало, що й по квартирах викладачів. Врона майже одразу добився гарного приміщення колишньої Духовної семінарії, де з 1925 року він перебуває і нині.

Майже одночасно Врона оголошує конкурс, і до Києва прибувають гнані з усіх усюд імперії авангардисти. Так з усієї країни Інститут набирає найкваліфікованіших викладачів. Якщо 1924 рік починали двома факультетами, то наступного 1925-го їх вже п'ять: малярський, скульптурний, архітектурний, поліграфічний, педагогічний.

Цього ж року у блиску європейської слави до Києва приїздить засновник світового конструктивізму Володимир Татлін. В Художньому інституті він завідував теа-, кіно-, фотовідділом, був професором. Цей відділ був зародком майбутнього кіноінституту.

Приїздить найкращий учень Петрова-Водкіна Павло Голуб'ятников, який викладатиме спектральний живопис свого вчителя і власно розроблену теорію кольору. На момент запрошення Малевича тут вже працювали згадані Таран і Крамаренко, викладали Михайло Бойчук, Софія Налепинська, Вадим Меллер, Олександр Богомазов, Василь Кричевський. Врона запрошує сина Михайла Драгоманова Світозара Драгоманова, який за освітою був економістом, але фахово знався на архітектурі, багато писав. Врона дозволив кожному з них відкрити власну майстерню, самотужки набирати студентів і вчити їх за авторською програмою.

Для ознайомлення з новітніми світовими художніми концепціями в навчальному процесі Наркомат освіти виділив фінансування на закордонну поїздку від листопада 1926 до травня 1927 року професорам інституту Михайлові Бойчуку, Софії Налепинській та Андрієві Тарану, а також директору Межигірського художньо-керамічного технікуму Василеві Седяру. Вони відвідали Прагу, Варшаву, Рим, Страсбург, Лейпциг, Мюнхен, Париж, Дрезден, Палермо та Відень.

Крім обміну досвідом із західними фахівцями, кияни читали лекції про стан художньої освіти в Україні. Тож, коли Врона запро-

шував Малевича, то інститут вже працював повним ходом чотири роки. Малевич стає професором інституту і одразу пристає до гурту спектралістів, художників-кольорописців, які розробляли систему найдзвінкіших і найяскравіших барвосполучень. З юнацьким запалом малює серію «Пилярі» професор Богомазов. Саме з ним насамперед пов'язують назву спектралізм, бо досягнута чистота кольорів здається запозиченою у спектра, народженого безпосередньо сонцем.

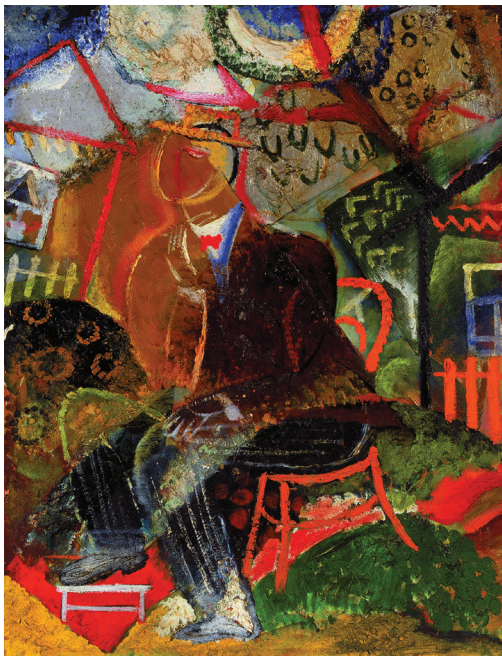
Ставши членом цього гуртка, тепер ще й спектраліст, Малевич, як замолоду, малює синь неба, червінь зорі, смугасте рядно ланів, селян і селянок. «Тесля» Малевича перегукується з «Пилярами» Богомазова ледь не до співпадиння. І все ж, якщо у Богомазова – це люди в русі, то у Малевича – герої статичні. Його статика – тривожна, як передчуття чогось недоброго. І як виявилось згодом, він не помилився.

1930-го з Київським Баугаусом покінчили. Офіційно пояснювати таке рішення кінцем 'українізації' було б вкрай нахабно, тому придумали іншу причину – 'розукрупнення вишів'. Та за невинною назвою ховалася справжнісінька єзуїтська підступність. Адже саме таке рішення одразу руйнувало головний здобуток, якого прагнуть у подібних закладах – творчу атмосферу.

Саме в концентрації видатних митців різних спеціальностей виникає оте спілкування як поміж собою, так і зі студентами, що мимоволі створює оте живильне середовище, з якого з'являються і нові ідеї, і, головне, особистості. А це аж ніяк не влаштовувало пануючу ідеологію «гвинтиків-виконавців». З цього, власне, і розпочали – звільнили найпрогресивніших викладачів, змінили самого ректора.

Потім спотворили структуру. Архітектурний факультет віддали будівельному інституту, перервавши синтез архітектури та будівництва, з чого почалася втрата містами своїх облич. З поліграфічного факультету створили інститут суто технологічного напрямку. Текстильне відділення перевели до Політехнічного інституту, де воно загинуло як художня спеціальність. Те саме сталося і з деревообробкою. Театро-, фото-, кінофакультет був повністю ліквідований. За непотрібністю закрили й педагогічний, яким керував Олександр Богомазов.

Після таких «модернізацій» ті самі факультети вже називалися інакше – художньо-пропагандистський, художнього оформлення пролетарського побуту, скульптурного оформлення соціалістичних



Віктор Пальмов. Дачник. 1920. НХМУ. Київ

міст, комуністичного художнього виховання. І все це не надихає, і не надихало.

Німецький Баугаус від 1919 до 1933 року головним чином створив архітектуру модернізму й розвинув промисловий дизайн. Вік його київського аналога виявився вдвічі коротшим. Проте навчали тут фактично для всіх галузей мистецтва – від монументального малярства з зануренням у сиву давнину до надсучасних теа-, фото-, кіноспеціальностей.

У 1924–1930 роках викладачами Київського художнього інституту були найвидатніші художники свого часу. У 1929–1930 роках в Інституті було понад дев'ятисот студентів, більше сотні викладачів та осіб навчально-технічного персоналу. Втім, Інституту до нещодавна закидали відсутність науки, що на тлі теоретичних здобутків Бауга-

уса є суттєвим недоліком. Та такі харизматичні, потужні постаті, як Малевич, Татлін, Пальмов, Голуб'ятников, не могли не лишити сліду.

Втім, добре відомо, що у 1930-і архіви інституту, викорінюючи авангардову заразу, чистили і не раз. Проте дещо збереглося. Наприклад, інститутські датовані 1929 роком протоколи, де згадується, зокрема, лабораторія Малевича. Продовжуючи розпочаті в Ленінграді досліді, він відкрив у Києві Кабінет експериментального ІЗО – авторське скорочення для позначення зображальних мистецтв. Малевич любив вигадувати нові назви. Його дружба і спілкування з футуристами Велемиром Хлебниковим та Олексієм Кручоних вкотре стала в нагоді. Та наявність кабінету не обов'язково мала вказувати на існування письмових свідчень хоч якихось досліджень, але з точки зору, власне, науки, таку відсутність важко зрозуміти. Втім, дещо про експерименти вчителя згодом час від часу розповідали учні. Отже, щось було. Мало бути.

І папери знайшлися. Диво таки сталося. У 2015 році були віднайдено документи, які стосуються роботи Малевича в Київському художньому інституті. А дякувати маємо Мар'янові Кропивницькому, художнику й молодому викладачеві, якого ректор Врона призначив асистентом Малевича, попросивши записувати все за видатним професором. Ці тексти збереглися з веління долі. Якби лишилися в Інституті, то стовідсотково зникли б. Протягом десятиріч Кропивницький ніколи нікому нічого не розповідав про свій архів. Скажімо, у 1937 році знайдені «ким треба» тексти Малевича могли вартувати життя. Лише після смерті Кропивницького аж у 1989 році, розбираючи його архів, виявили купу сторінок, позначених іменем Малевича. І одразу виникає питання, чому тексти Малевича так довго чекали свого часу?

Причина в біографії Мар'яна, а вона виявилася непростою. Він, розуміючи значення свого скарбу, міг його оприлюднити лише при стовідсотковій гарантії наступної збереженості, отже, не за радянської влади, з якою у нього склалися свої стосунки, точніше ніяких. Втім судіть самі.

Народився він 1903 року на Вінниччині, де отримав перші навчання з малювання. З 1925 по 1929 роки Кропивницький навчався у Київському художньому інституті на художньо-педагогічному факультеті під керівництвом Павла Голуб'ятникова. По закінчен-

ню учбового курсу Мар'яна Кропивницького за ініціативою Врони було призначено на посаду асистента при дослідному кабінеті експериментального ІЗО в інституті та асистентом Казимира Малевича. Звільнений з Інституту, він у передвоєнні роки як член Київського комітету художників працював за контрактами. Залишившись в окупації, у 1942–1943 роках виконав художньо-живописні роботи під час реставрації побудованого у першій половині XVIII сторіччя храму святителя Миколи Чудотворця в селі Яблунівка Білоцерківського району, що на Київщині. У великому стінному розписі над іконостасом площею двадцять п'ять квадратних метрів Кропивницький скопіював вісім янголів з київського Володимирського собору, а також ікони для іконостасу, переставні ікони та хоругви. Звісно, радянська влада такого подарувати не могла. До речі, храм цей у 1970-ті було зруйновано. І хоча у 1944 році Кропивницького мобілізували, і він воював, та після війни до Спілки художників України його не прийняли, викинувши з системи – в нього не було ні роботи, ні майстерні, ні зарплати, ні пенсії. У 1960-ті він перебував у Київському фотоклубі і навіть якось з дочкою Яніною здобув другу премію на конкурсі слайдів у Польщі. А поміж тим продовжував малювати. В його доробку – олія, акварелі, пастелі, олівець, вугілля. І весь цей час – поруч архів Малевича.

Збережений ним скарб побачив світ 2016 року в збірці матеріалів «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930». Опубліковані вже й у перекладі англійською визволені з забуття тексти розповідають про Дослідний кабінет експериментального ІЗО, де засновник супрематизму «лікував студентів від реалізму та кольоростраху». Ця знахідка врятувала наукове реноме Інституту. Матеріалів нема не тому, що їх не було, а тому що їх знищили.

Малевич шукав порятунку у відмові від образу, від наслідування реальності. Він вважав, що порятунок в абстракціонізмі – це і є знамення часу. І було би цікаво простежити, як відклалися в наступних поколіннях погляди одного із засновників світового абстракціонізму.

Очевидно, що в 1930-х роках знищити (не тільки фізично) всіх художників, які за часів викладання Малевича в Інституті набралися його духу, не вдалося. Тяглість авангардної традиції, зокрема, може пояснювати повернення українських художників, нехай і неспіливе в атмосфері послаблення ідеологічного тиску в 1960-ті саме до аван-

гарду і навіть подальшого його переосмислення. І це після трьох десятиліть формальної порожнечі та відрізаності від попередньої традиції! Проте добре відомо, що нічого з нічого не буває.

І тут само собою виникає бажання зазирнути до архівів Інституту і познайомитися з тими студентськими роботами 1920-х, які все-таки збереглися, що, до речі, найбільш допитливі вже зробили.

Досліджуючи на тих зразках тогочасну педагогічну систему, переглянуто кілька колекцій студентських робіт. Хоча зазвичай вони не підписані, немає вказівок приналежності до чиєїсь майстерні, але не так все безнадійно, бо вплив авангарду є цілком очевидним. І його можна прослідкувати з тих часів навіть до сьогодення.

Проте все це поки на рівні відчуттів і бажань. І щоб теє стало науковим фактом, потрібне не тільки бажання, а ще й багато терпіння і часу. І це амбітна мета для дослідників, які налаштовані відновити славу київського Баугаусу.

Підтримкою сучасним дослідникам в такій нібито суто локальній справі – простежити вплив Малевича на подальший розвиток живопису в Україні – може слугувати історія появи зацікавленості абстракціонізмом в ті самі 1920-ті в такій країні як США, що, на перший погляд, досить несподівано.

Несподівано тому, що американці завжди сприймали абстракцію досить прохолодно. На початок ХХ століття у них в пошані було фігуративне мистецтво, за чим проглядали традиції старої Європи, носіями яких, що більш ніж зрозуміло, були самі переселенці. Однією з перших спроб привчити американців до модерного мистецтва була виставка 1913 року «Арсенал» (“The Armory Show”). Проте до цього мистецтва, до речі, разом із творами Кандинського і Малевича, які його представляли, американці після начального захвату поступово втратили інтерес, і на кінець 1920-х все ніби повернулося до попереднього стану.

Втім, саме з цього часу в Штатах починає активно просувати абстракцію, яку критики прозвали спочатку «експресіоністською абстракцією», а потім просто абстракціонізмом мало кому відомий Джон Грехем. Маловідомий у нас, бо вже 1930 року Давид Бурлюк, який знав все про всіх, відзначає його як надзвичайно відомого у Штатах. А якщо покопирсатися в американській пресі, то можна трапити на такі його характеристики як ‘енігматичність’, тобто ‘загадковість’



Віктор Пальмов. Побачення. 1926. НХМУ. Київ

та 'харизматичність'. Разом з абстракцією ним просувається, зрозуміло, і новий погляд на мистецтво. Цього разу це має успіх.

1942-го року вже визнаний провідний теоретик і засновник 'експресіоністського абстракціонізму' Джон Грехем, у якого виявляються ще й неабиякі здібності організатора, у нью-йоркській галереї МакМіллана влаштовує виставку «зірок» світового мистецтва, залучаючи такі імена як європейці Пікассо, Модільяні, Матісс, Брак чи американці Віллем де Кунінг або Джексон Поллок. Після чого досить швидко абстракціонізм на довгі десятиліття стає панівною художньою релігією американців. В американському мистецтві 1930–1950-х Джон Грехем став воістину легендарною фігурою. Він змінив смаки і стереотипи в американському мистецтві. Змінити менталітет американців щодо сприйняття мистецтва, який формувався принаймні понад два століття, це, знаєте... Але здивуванню вже немає меж, коли дізнаєшся, що цей Джон народився у Києві в родині поляків, шляхти-

чів Домбровських (ну, як Малевич), під іменем Іван, а по батьку Граціанович, – десь у 1880-ті. Точніше невідомо нікому, в його біографії багато суперечливого, починаючи з року народження. Скільки йому років не знала жодна з дружин, яких у нього було аж п'ятеро. І за таких здобутків, або ж бекграунді, що для просунутої молоді більш зрозуміло, бо круто, – цей зовсім невідомий у нас Іван Граціанович, безумовно, заслуговує на найближче знайомство, не перестаючи при цьому дивувати.

Адже про живопис як про фах він почав щось думати, коли підбрався впритул до сорока. Спочатку після гімназії в Києві був ліцей у Москві, потім юрфак Київського університету. В 1910-ті він знову в Москві, перед тим закінчивши Миколаївське кавалерійське училище в Петрограді. Потім Черкеський полк. У Першу світову на румунському фронті, де відзначається спочатку Георгіївською медаллю, а потім двома повноцінними «георгіями». Зацікавленість мистецтвом прийшла у Москві. Збирає різнокаліберну колекцію, яка згодом стала величезною десь у декілька тисяч зразків, де всього потроху, але, як правило, ледь не кожна річ дуже гарної мистецької якості. Має на доволі пристойному аматорському рівні. Втім, це завжди було при ньому. Апофеозом стає одруження з художницями – спочатку з Катериною Микуліною, потім з Вірою Соколовою, що дозволило перезнайтися майже з усім авангардом: Ларіонов, Бурлюк, Маяковський... До цього варто додати відвідини колекцій Сергія Щукіна та Івана Морозова, які поклали початок збіркам французького модернового живопису в петербурзькому Ермітажі та Пушкінському музею у Москві. Все це, зважаючи на подальше, можна вважати для Івана чи то Джона початковою художньою освітою.

Після революції він стає на сторону білих, його засуджують до страти, але «землячок» на прізвище Дзержинський, цей «залізний Фелікс», з поваги до його непересічного військового бекграунду під підписку не братися до зброї відпускає цього хвацького кавалериста. Через деякий час він вже на батьківщині рідні. Ще трохи, і, нарешті, Сполучені Штати, де було ще три дружини.

Оскільки доводиться розпочинати все спочатку, він, майже сорокарічний, вступає до Ліги студентів-художників, де у вчителів-реалістів починає більш-менш систематично вивчати живопис. Оскільки спілкування з Ларіоновим часом дається взнаки, то його

першопочатково приписують до примітивістів, хоча йому, здається, цікаве все.

А от звідки оця його особлива прихильність до абстракціонізму? Ну, по-перше, після розгрому авангарду в радянській Росії на Захід потрапляли картини. По-друге, і в Європу, і до Америки потрапили не тільки картини, але й художники отих бунтівних «часів Малевича». Чи не був він з них? Чому б і ні. Він міг того набратися у Москві безпосередньо від самого Малевича в його «зоряний час» з «Чорним квадратом». Але так само і у Кандинського. До речі, американська критика більше схиляється саме до Кандинського. Отож, майбутнім дослідникам слави київського Баугаусу є над чим поламати голову.

І все це у міжвоєннє, бо після Другої світової все стало більш зрозумілим. Європейські митці, тікаючи від нацизму, перемістили центр світового мистецтва у Штати, і Нью-Йорк перейняв естафету мистецької столиці в Парижі. У американців щодо абстракціонізму питань вже не було, бо становище зобов'язувало виглядати модерново. Та в будь-якому варіанті ідеї абстракціонізму лежать в авангарді, коріння якого не десь там, а тут, в Києві, принаймні в Україні.

Джон Грехем з Івана Домбровського виник 1927-го при отриманні американського громадянства. У ці роки він близько зходиться зі скульптором Кольдером, дружба з яким триватиме до кінця життя і про якого є трохи в розповіді про Архипенка. У ті ж, 1920-і, він часто буває у Парижі, своїми візитами створюючи своєрідний американо-французький, а ширше – європейський, мистецький місток, а вдячні французи зі свого боку видають про нього монографію. Таким, власне, був його американський старт.

Попереду була ще половина життя. І його вісімдесят йому ніхто ніколи не давав, вважаючи це кокетуванням з боку кавалериста, який до кінця зберіг юнацьку виправу. А от в мистецтві з роками змінився – повернувся до фігуративного живопису, часто зображаючи, поміж іншим, запорожців.

Ось аж куди нас занесло в пошуках скарбів київського Баугаусу. Невідомо, які на нас чекають результати, а от Малевич своєї актуальності не втрачає. І навіть знищення архівів не стало на заваді, своєрідно підтвердивши знамените булгаковське «рукописи (а ширше – ідеї) не горять».

Отже, в Інституті про теорію дбали. У ті ж часи, як стало відомо, виникла, зокрема, думка надрукувати роботу Олександра Богомазова «Живопис та елементи». І це мав бути не передрук його рукопису 1914 року, а нове видання, до якого автор додав нового матеріалу в царині, до якої він виявляв постійний інтерес: ритм та інтервали. Та не встигли.

Щодо інших теоретичних розробок в Інституті і їхнього практичного використання не можна не згадати видатного художника Віктора Пальмова, який, власне, і винайшов той спектралізм, на який одразу пристали і Богомазов, і Малевич.

Для Пальмова його твори були «кольоровим дійством». А свій живопис, який досить швидко став набирати прихильників, він волів радше називати кольорописом. Напряма цей проіснував недовго і, здається, зник зі смертю свого засновника 1929 року після нескладної, але невдалої хірургічної операції, з приводу якої і сьогодні розповідають різне.

Пальмов приїхав до Києва на запрошення Врони з Москви 1925 року. Тут він ствердився в пошуках нових можливостей кольору, зрештою, винайшовши нову течію, яка могла породити цікаву живописну школу в той час, як у Москві тільки й було балачок про раціональне, утилітарне мистецтво конструктивізму. Якби не рання смерть.

Росіянин родом, він швидко українізувався. Цьому посприяла дружба з «запорозьким футуристом» Давидом Бурлюком, а про їхню спільну далекосхідну епопею є ще в розповіді про Бурлюка. В Україні Пальмов всотав кольорову стихію селянського мистецтва. А додавши японські враження, де перейнявся малюванням чистими кольорами без світлотіні, та кольорову активність московського неопримітивізму, він витворив новий мистецький напрям.

Народився майбутній художник у Самарі 10 лютого 1888 року в родині професора старогрецької мови Духовної семінарії. Цікаво, що до Пензенського училища Пальмов вступив того самого року, коли його закінчив Татлін – 1908-го. Восени 1911 року, успішно закінчивши навчання, він вступає у Москві до Училища живопису, скульптури і архітектури, де його наставником стає Костянтин Коровін. Знайомиться з Маяковським, з Давидом Бурлюком, який вступив того ж року. Маяковський одразу охрестив Пальмова «Пальмі-

рою». Пальмов закінчує училище з відзнакою, та починається Перша світова, і його відправляють на фронт. Після 'жовтневого перевороту' він у Самарі, де 1918 року на його руках помирає батько, якого він дуже любив. Зв'язки з друзями залишаються. Десь у цей час у Самарі влаштовує виставку своїх творів Бурлюк, у якого, як це не дивно – то його перша персональна в Росії взагалі. Здається, тут не обійшлося без допомоги Пальмова, який звідси родом і який, знаючи Давида, хоче пом'якшити вимушене усамітнення друга в Уфі. Та розпочинається громадянська війна. І Пальмова як бойового офіцера білі намагаються мобілізувати до своєї армії. Та він, здається, вже навоювався і тікає до Сибіру. А перед тим вони не могли не міркувати про майбутнє.

На Далекому Сході Віктору щастить влаштуватися викладачем графічних мистецтв у жіночій гімназії міста Нікольсько-Уссурійська. В цьому місті, яке є столицею українського Зеленого Клину, він вперше бачить Україну. І навіть пише український пейзаж взимку, який вже в Японії отримає золоту відзнаку.

У цьому ж місті згодом він зустрічається з Бурлюком. Можливо, що й не випадково. Восени 1919 року вони дістаються Владивостока. Тут Пальмов малює декорації для театрів, портрети, співробітничав в пресі. Бурлюк потім згадував. «Пальмов був позбавлений страху смерті. Навкруги стрілянина. В місті японці. Ми годинами лежимо на підлозі. Аж ось Пальмов встає і іде по продукти. Патрулі обеззброював фразою: "Шукаю їжі та горілки для своєї дівки". А грайливий настрій доповнював пропозицією розім'ятися в російську рулетку. Та зв'язуватися з таким відчайдухом охочих не знаходилося».

У 1920 році разом з Бурлюком він опиняється в Японії. Якщо для Бурлюка ця подорож була пошуком можливостей потрапити в Штати, то Пальмов перебував у певній невизначеності щодо майбутнього, та впевнитися в надійності Давида мав не одну нагоду. А це було немало в ті непевні часи. Отож, довірившись вже не супутнику, а товаришу, Пальмов, щоби спростити подорож, найнявся на корабель кочегаром. У Японії їх зустріли підозріло, якщо не вороже. Художників невідступно супроводжували органи безпеки країни, вбачаючи в них неабияку загрозу. Передаючи художників із рук в руки, вони робили звіти, які залишилися в архівах. «[Прибулі], не є бажаними, оскільки літературні та інші твори футуристів, користуються вели-

кою підтримкою екстремістів. Вони можуть бути авангардом революції у Росії, а, отже, розхитувати основу здорової культури своїми незрозумілими творами. Можуть сприяти посиленню негативних впливів», – йшлося в одному зі звітів. І так думали не тільки японці. Це ж було причиною довгого чекання Бурлюком американської візи.

Та наступного року вони вже організовують виставки, які експонувалися в Токіо, Осаці, Кіото, Йокогамі. Їх відвідало понад чотириста тисяч глядачів, про них писали газети. Зо два десятка картин Пальмова залишилися в приватних колекціях і музеях Японії. Зимували художники на південних островах, про що Бурлюк залишив спогади під оманливою назвою «Японський Декамерон», бо в тексті є сумніви щодо привабливості місцевих жінок. А футуристом з вовчими очима, не називаючи імені, він зобразив саме Пальмова. На цих островах, як це виходить з книги, згадувалося і про Україну.

Далі їхні шляхи розійшлися – Бурлюка, зрештою, до Америки впустили. А Пальмов, наслухавшись від Бурлюка про Україну і побравшись з Лідією, сестрою дружини Бурлюка, роком раніше, 1921-го, повертає в іншу сторону. Через Корею дісталися Чити, де поновив співробітництво з журналом «Творчість» (Пальмов, Третьяков, Асеев, Чужак).

Через рік, 1922-го, він вже в Москві. Здається, в Японії часу не згаяв і, опанувавши нові вміння, тепер вибиває з заліза рельєфи, ріже з лінолеуму гравюри. Критики відмічали в роботах Пальмова вплив не тільки художників французького кубізму Пікассо і Дерена, але й італійських футуристів Северіні, Боччоні. В своїх творах Пальмов особливу увагу звертає на фактуру, ускладнює її, вводячи в шари фарби скло й фольгу, багато експериментує з поверхнею паперу й полотна. Але блискучі за технікою виконані в Японії роботи нікого не цікавлять.

Художникові довелося бідувати, він навіть розписував лазні, тому що розпис був дешевшим за просте фарбування – менше йшло фарби. Країна займалася соціалістичним будівництвом. Це була епоха, коли провідним стало «виробниче мистецтво». Тож, до нового мистецтва довелося звернутися і йому.

У 1922–1923 роках він очолював художньо-промисловий технікум, керував деревообробною майстернею, проектував меблі. Але внутрішній світ його був сповнений живими образами. Він продов-



Віктор Пальмов. В селі. Об'їджають коня. 1927. НХМУ. Київ

жує працювати в станковому живописі, від якого багато хто вже відмовився. І навіть бере участь у виставках. Він так згадував ці часи: «Мої левівські друзі відспівали відхідну живопису. Здавалося, через рік весь світ буде завалений голими утилітарними конструкціями. Та я проніс своє розуміння. Я працював весь час».

Отже, мистецтво привчило до фіксації звичного, і в ньому споглядацький спокій панував навіть в драматичних за змістом картинах. Давні майстри, мріючи про ідеальний земний світ, фотографічно відтворювали, скажімо, м'язову форму людського тіла.

Сучасне ж мистецтво має відтворити безбереге боріння людської душі, зображаючи речі зовнішнього світу асоціативно за частковим, синтезовано спрощеним натяком. Цю спрощеність було покладено, зокрема, в бурлюковий принцип зсунутої конструкції.

Все почалося з імпресіоністів, у яких та зсунутість привела до розчинення речі в повітрі. У кубістів зсунутість призвела до знеформлення. Футуристи знеформлення довели до краю, повторюючи річ і її фрагменти для досягнення відчуття руху. Зрештою, вони розклали форму на окремі шматки. Глядач відчув рух, але не бачив речі.

Після футуризму станкова картина втратила старі засоби впливу, перейшла до абстрактності, відірвавшись від повсякденності. Абстракція перетворила річ на лабораторний матеріал, звівши мистецтво до аналітики, не завжди зрозумілої глядачеві. Та втрачати реальність як місток до глядача хотілось не всім.

Виникла потреба знайти реальне, що пов'язане з дійсністю. І цим реальним для Пальмова залишився тільки колір, який в абстракції відповідно тодішній моді зажив самостійним життям, і через супрематизм знайшов притулок в декоративності, в дизайні.

Отже, довелося придивитися до кольору пильніше, оскільки нічого іншого не було. В картинах минулого колір відігравав другорядну роль. Про колір йшлося тільки у зв'язку з річчю. Річ у картині не відрізнялася від речі в природі. І колір цінувався тільки у зв'язку з річчю. А ще колір губиться під світлом, особливо нічним, як у Рембрандта. На підсобну роль кольору вказує й те, що багато картин у гарних чорно-білих репродукціях небагато втрачають, а іноді навіть ще й набирають. А все тому, що художники малювали зруйнованим кольором, підкоряючись вимогам ілюзорності. Для цього художник нищить колір, змішуючи його з іншим.

У сучасному мистецтві відчуття кольору почало втрачатися взагалі. У імпресіоністів він розчинявся в повітрі. Кубісти так захопилися знеформленням, що, здається, загубили фарби. Кубізм народився монохромним. Кубізму і футуризму, щоби позбутися спокою, вистачило деформації форми.

У цей час Пальмов пильніше придивляється до примітивізму, який заторкує його своїм ставленням до кольору, адже саме так – чистим кольором без світлотіні – працюють і японці. І тут художник зрозумів, що кольору помилково надають другорядне значення, змушуючи його обслуговувати чи то рисунок, чи то сюжет, тоді як, насправді, вони лише доповнюють кольоровий зміст картини.

У своїх формальних шуканнях я пройшов натуралізм, імпресіонізм, трохи кубізму, багато футуризму. Сьогодні станкова картина, загубивши свій вплив через сюжет і речі, перейшла до абстрактності, а потім і до експериментування. І як така відірвалася від повсякденності життя. Звідси з'явилася потреба знайти те реальне, що пов'язане з дійсністю. Цим реальним став для мене колір. Проте у своєму кольоропису я не зробився абстрактним, я не пішов шляхом безре-

чевого малярства. Сюжет і річ увіходять як складові частини до моєї картини, але не як головні дієві сили, а як додаткові до кольору. Моє завдання – це вмістити один колір до другого якнайщільніше в розумінні рівноваги, примусивши всі кольори звучати акордом.

І виявилось, що сюжет і річ доповнюють колір, а не навпаки, і в жодному разі – на відміну від традиційного живопису – не диктують меж. Взаємодія кольорів представляє всесвіт, який постійно перебуває під напругою і готовий будь-якої миті до вибуху. І чого кубісти і футуристи домагалися знеформленням, Пальмов досягає зіткненням кольорів. Прагнення кольору подолати інший надає можливість будувати картину за контрастом. І разом з тим, доповнюючи один одного, кольори завжди вимагають присутності один одного. Так кольорове змагання розвивається у велику кольорову подію.

«Для мого кольоропису потрібна фарба, щойно видобута з тюба». З тим зізнанням, яке можна вважати малярським девізом, 1923 року ще в Москві з'явилася його «Кузня».

У цій роботі мене найбільш цікавив червоний колір як найінтенсивніший. Взаємодія червоного і синього – основа картини. Синій природно відійшов на другий план і підкреслений дужим червоним, дав природну міжкольорову просторінь, що відрізняється від штучної ілюзорної. Моїм речам можна закинути велику декораційність, але я вважаю декораційність за одну з позитивних якостей малярства. Я хочу схвилювати глядача, дати штовхана його енергії і тим зацікавити його.

А от як через чотири роки він пояснює свою картину «Зміна».

Червоний колір переливається через межі форм речової. Жовтий знизу не зосереджений на якійсь речі, а діє самостійно. Червоний колір ілюструється двома постатями молодих енергійних людей. Сюжет тут доповнює колір картини, бо спочатку сприймається саме колір. І вже потім погляд зустрічається з сюжетом.

Варте уваги, що того часу на колір спалахує суспільна мода. Вникла зацікавленість в науковому погляді на колір. У своєму вченні Пальмов посилається на досліді фізика Вільгельма Оствальда і фізіолога Івана Павлова щодо дієвої сили кольору, його психічного сприйняття. Червоного, зеленого, жовтого. Наприклад, тоді кольором намагалися лікувати і впливати на виховання дітей. Він пише:

Вивчення кольору дасть нові шляхи мистецтву, які відкинуть старе малярство і замінять його кольорописом. Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва. Розглядаю малярство як кольорове дійство.

Питання кольору у ці ж роки розглядав у Ленінграді і Кузьма Петров-Водкін, який розробив власну теорію, яку намагався розвинути його учень Голуб'ятников, зокрема коли приїхав в Київ. Та Пальмов у цій теорії, виявивши для себе багато штучного, особливо, на пізніх стадіях, зрештою, втратив до неї цікавість.

1925-го року спільно з архітектором і скульптором Антоном Лавинським він бере участь в оформленні радянського павільйону на Міжнародній виставці декоративних мистецтв і художньої промисловості в Парижі (проект архітектора Костянтина Мельникова). Це було свідченням творчого зростання художника. Проте в країні Рад вже почалося охолодження влади до авангарду. Та того самого року його, вже відомого Європі, вигледіли з Києва, і він трохи несподівано для себе отримує звідти запрошення.

‘Українізація’ була в розпалі і нічого не віщувало трагічного кінця. Тож, з’явилася можливість на власні очі побачити те, про що чув у далекосхідному українському Зеленому Клині і що так палко живописав Бурлюк. Тому зголошується негайно. І барвіста стихія України виявилася вкрай доречною його кольоропису.

Пошуки Пальмова розвиваються в загальному руслі новаторських процесів мистецтва 1920-х і були співзвучні думкам Фернана Леже і Василя Кандинського, зокрема, розумінню кольору як засобу прямої дії.

У Пальмова сюжет і речі є додатком до кольору. Ми ж звикли до іншого. Межі кольору іноді збігаються з межами речей, іноді ні. У нього колір діє самостійно. Сюжет, річ цінні не самі собою, а лише доповнюють кольоровий вплив. Іноді він використовує прорисовку ледь не в дитячій манері як натяк на можливий сюжет, яка пояснює присутність того чи іншого кольору. Все це, здається, не має аналогів у світовому живописі. Він якось зізнався:

Передусім у своїй роботі я прагну бути незалежним, уникаючи впливів чужих стилів. В процесі роботи я часто знищую розпочату роботу, коли помічаю ідею, яку бачив у інших малярів.



Віктор Пальмов. За владу Рад! 1927. НХМУ. Київ

У Києві він створює чудові твори. «Перше Травня» – зелений вибух весни. Світ побачено вперше – і про це треба оповідати тільки по-дитячому, захопленою скоромовкою. Невичерпні запаси щирості Пальмов знайшов не у високому академічному живопису, а в народних картинках, у дитячому малюнку, де космічне і хатнє поєднані так природно.

Переважає більшість полотен Пальмова багатозначна за змістом. Це мистецтво метаморфози, перетворення, віднесення явищ щодення на орбіту первісних енергій. У них відбувається позбавлення оповідності утаємничене дійство. Спрощена стилізація форм та насичений колорит картини своєю одухотвореністю викликають то роздуми про одвічність життя, то тривожні передчуття чогось невідворотного. Ось курява сільського шляху в силових лінях містичної гоголівської «Ночі» скидається на геологічний зсув. Зачаровано зазмерший «Рибалка» в брилі серед зелено-синіх хвиль водяної стихії

сприймається правічним чаклуном. «Київський пляж» – царство жару, засмаги і синьої прохолоди. «Об’їжджають коня» – селянин на червоному коні за звичною справою, виглядає епічним богатирем. Нестримна енергія юності у «Віроці». В картині «Амог» (іронічне спотворення французького ‘amour’ – ‘любов’) закоханий бандурист зі своєю «пасією» заколихуються гойдалками невагомого ефіру. Іронічність та почуття гумору властиві картинам, куди запозичено образи міського фольклору з їхньою життєлюбністю. Наприклад, у «Жінці».

Отак працювала розроблена Пальмовим власна система реалізму, його кольоропис.

Пальмов проводить паралель з музикою, зміст якої сприймається не за сюжетом, а за вольовим напруженням, яке композитор передає звуками. Так само образи на картинах Пальмова – імпульсивні, як ланцюгова реакція спогадів і переживань.

В руслі цієї теорії створювалася більшість картин київського періоду, в яких розгорталася феєрія конкуруючих між собою кольорів. Зі спалахами картин Пальмова в душі той італієць прожив майже все своє відоме життя.

Пальмов швидко сягнув вершин українського мистецького життя. Він згуртував лівих художників до Об’єднання сучасних митців України. Для запалу вибрав собі гідних опонентів – бойчукістів.

Їхня журлива поетичність підстьобувала його гарячу експресію. Важко знайти в мистецтві більш протилежні концепції кольору. Та упевненість у правоті свого методу він доводив наочно.

Ось що згадає один з його учнів Сергій Раєвський.

Малюю етюд в дусі Сезанна, розбілюю і роздрібнюю локальний колір. Пальмов рішуче перекреслює пензлем мою вправу і твердо каже: «Киньте сезаннівське мило розводити. Не малюйте конгломератом зруйнованого кольорового матеріалу».

Багато його учнів згадували, що в час викладання в Києві він часто давав завдання створити полотно на нюансах одного спектрального кольору.

Рішучості, а то й безцеремонності футуриста йому не бракувало. Якось на пляжі зауважив, що дружина не вміє плавати. Як колишній матрос-кочегар не міг з тим примиритися. Вивіз жону на глибіню Дніпра і кинув за борт човна. Капітоліна, на той час друга дружина,



Віктор Пальмов. Перше травня. 1929. НХМУ. Київ

тільки встигла крикнути: «Невже я так тобі набридла?» Але за кілька хвилин вже впевнено трималася на воді і сама досягла берега. Пам'ятаємо і його пропозицію російської рулетки у Владивостоку.

На Першій виставці мистецтва народів СРСР він досяг всесоюзного рангу. Його картини викликають жваву зацікавленість за кордоном. 1926-го роботи Пальмова демонструють на виставці в Нью-Йорку, в Філадельфійському музеї придбали його «Жінку». Того самого року починається «венеційський» період художника – купують його «Пилярів». На наступному бієнале, 1928 року, Україні вже надали окремий відділ, і картину Пальмова «Теслярі» купує американський колекціонер Бринтон. А ще через два роки на бієнале демонструвалися ті п'ять полотен художника, які так вразили італійця, про якого йшлося на початку розповіді.

1931-го в Цюриху великої популярності зажив український павільйон. Швейцарці визнали Пальмова за свого, бо він нагадував їх-

нього знаменитого земляка Пауля Клее, «як зеленим тлом, так і манерою малювати контуром фігури». Потім були Берн, Женева.

1932-го року, майже за десять років, ім'я Пальмова повертається в Японію з новими роботами. І знову шалений успіх. На Заході його картини вимагають колекціонери, картинні галереї, музеї.

Але дуже швидко настали часи, коли в Радянському Союзі навіть родичі повикидали його картини як «дитячу мазанину» на смітник. І впродовж десятиріч сталінської епохи він лише одного разу удостоївся презирливої згадки: «Хто пам'ятає сьогодні отих Пальмових–Богомазових?»

Його раптова смерть в результаті нескладної, але невдалої операції у 1929 році співпала з кінцем 'українізації'. І картини одразу потрапили в запасники Київської картинної галереї.

У 1930–1940-і «нищівні» роки кількість робіт скоротилася до шістнадцяти. Та й ті 1952 року комісією інквізиторів роковано на ліквідацію як «формалістичний мотлох». Але зі стратою щось пішло не так, і, на щастя, «київський», тобто «справжній», Пальмов таки дійшов до сьогодення.

Натхненний надіями Революції й уражений її трагедіями, Пальмов був не в змозі примусити себе робити «приємні, як вишневе варення» декоративні розписи. В його кольорописі один колір прагне подужати інший. І немає градусника для виміру кольоросили, яка рухає цю подію.

Та цією силою треба вміти керувати – для радощів, святковості, здоров'я, бадьорості. Адже можна і навпаки – для протилежного: суворості, хворобливості, песимізму. Кольоропис Пальмова – це драматичне зіткнення яскравих барв життя, які раптом хмурнішають перед обличчям смерті, перед якою усі рівні, як-от у «За Владу Рад!», коли перед вічністю постає просто людина.

Залишаючись у спецхрані, знаходячись в абсолютній безвісті, ці картини десятиліттями підтримували світовий рівень українського малярства, не даючи йому скочуватися до примітивної провінційності.

Іван Врона, ІДЕОЛОГ АРМУ І РЕФОРМАТОР УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ШКОЛИ

Остап КОВАЛЬЧУК

Матеріали з історії розвитку нових авангардних мистецьких течій свідчать, що художні процеси в Україні формувалися паралельно із загальноосвітніми. Радянські історики навмисно обстоювали хибне тлумачення розвитку вітчизняного мистецтва як такого, що не було пов'язане з культурними процесами в капіталістичних країнах. Пізніше, в пострадянський період, завдяки такому підходу, що вкоренився в суспільній свідомості, деякі критики почали всіяко знецінювати загальноосвітнє значення українського візуального мистецтва ХХ сторіччя в цілому і авангарду 1920–1930-х зокрема. На жаль, ще й нині окремі вчені-мистецтвознавці або недооцінюють, або взагалі нівелюють роль української художньої школи в становленні авангарду ХХ століття.

Шукаючи першоджерела педагогічної і творчої концепції бойчукізму та діяльності вітчизняних художників-авангардистів ХХ століття насамперед в культурі інших народів та епох, радянська критика намагалася показати другорядність сучасної української мистецької школи та нівелювати значення їхнього внеску в загальноосвітній культурний процес. Насправді ж, на початку ХХ століття українське візуальне мистецтво та художня освіта були передовими оригінальними мистецькими явищами.

Мета цього дослідження – показати роль ректора Київського художнього інституту Івана Врони (1887–1970) в процесі становлення української художньої освіти ХХ століття. Постать Врони стала символом тих реформаторських процесів, внаслідок яких КХІ здобув світове визнання. Його суперечлива особистість, яка сформувалася

в роки великих соціальних зрушень, може слугувати прототипом героя пригодницького роману. Нині його вплив на формування культурних процесів 20–30-х років, зокрема на формування української художньої освіти, ще не висвітлений і не проаналізований, як він на те заслуговує.

Перебуваючи на посаді ректора КХІ та на керівних посадах у державних і громадських структурах, Врона мав величезний вплив на формування мистецьких процесів у період становлення сучасної української художньої освіти. Внаслідок ідеологічного протистояння у середовищі мистецьких кіл та педагогічного колективу КХІ, що підтримувалося партійним керівництвом країни, 1930 року Врону було усунуто з посади ректора. Він продовжував працювати в інституті як професор до 1933 року, коли його було репресовано. Відбувши термін покарання, 1943 року повернувся в Україну і знову намагався увійти в мистецьке життя. Працював як історик мистецтва й архітектури¹, виступав з публікаціями в пресі й академічних виданнях. Хоч Врона був реабілітований 1943 року, але тавро ‘ворога народу’ довго було його характеристикою, що підтримувалася в офіційній пресі:

Його довголітня ворожа радянському мистецтву діяльність у галузі художньої критики і мистецтвознавства, а також і в галузі художнього виховання молоді, завдала великої шкоди розвитку українського радянського образотворчого мистецтва. Врона є живим прикладом нерозривного поєднання ідеології українського буржуазного націоналізму і формалізму. Давній ворог російського мистецтва, він вбачав одне з так званих досягнень АРМУ в тому, що вона локалізувала вплив на Україну російських радянських художників².

Образ ‘буржуазного націоналіста’, що невідступно супроводив його, заважав нормальній творчій діяльності. На жаль, у працях,

¹ Після реабілітації 1943 року Врона працював науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1944–1950; тепер ІМФЕ), з 1950 до 1970 року – завідувачем сектору Інституту теорії та історії архітектури (КиївНДІТІ). Опублікував низку видань, присвячених сучасному мистецтву України.

² На антипатріотичних позиціях (Про викриття антипатріотичної групи критиків і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва) // Рад. мистецтво. 1949. 29 лют.



Михайло Козик, Олександр Богомазов, Лев Крамаренко, Іван Врона,
Михайло Бойчук у Київському художньому інституті.
Фото кінця 1920-х

написаних після реабілітації, що були видані під наглядом суворої цензури і не могли виходити за певні ідеологічні рамки, Врона вже не досягнув тієї глибини і гостроти, що була притаманна йому як мистецтвознавцю в 1920-х.

Розглянемо етапи формування особистості майбутнього ректора-реформатора. Врона народився 29 вересня 1889 року в селі Отрочі на Холмщині (тепер територія Польщі). Вже з юних літ прилучився до революційного руху, виявивши якості лідера. З 1905 року очолював у Холмі групу революційної молоді. 1905-го за антиурядову діяльність його було виключено з гімназії, а 1907 року ув'язнено в Люблінській тюрмі. За вироком суду Врона відбув два роки заслання в Наримському краї.

В архіві НХМУ зберігається щоденник, який Врона вів під час перебування у Люблінській в'язниці. Матеріали щоденника засвідчують глибоку ерудицію та різнобічність інтересів автора. В зошиті є пейзажні начерки, зроблені з вікна камери, анатомічні студії із примітками та портретні замальовки. Варто виділити портрети товаришів по камері, виконані графітним олівцем. Вони відзначаються влучною характеристикою персонажів і чітким відбором графічних засобів. У щоденнику вміщено також аналіз тогочасних прогресивних філософських течій і замітки про драматургію Генріка Ібсена.

Упродовж 1912–1914 років Врона навчався в художній студії Костянтина Юона в Москві. 1914-го був мобілізований на фронт. 1918-го вступив до Української академії мистецтв у майстерню Михайла Бойчука, але провчився недовго. Відомо, що в складі групи учнів майстерні Бойчука він брав участь у розписах Луцьких казарм. 1921-го обіймав посаду секретаря губкому в Житомирі. 1923-го закінчив Московський університет.

Повернувшись в Україну, активно долучився до процесів художнього життя та мистецької освіти. Відтоді його доля тісно переплелася з історією Київського художнього інституту.

1924-го Київський інститут пластичних мистецтв було злито з Київським архітектурним інститутом і реформовано в Київський художній інститут. Відповідно до вимог часу навчальний процес було спрямовано на підготовку спеціалістів художньо-технічного напрямку.

1-го лютого 1924 року ректором новоствореного вишу було призначено Врону. Перебуваючи на посаді ректора з 1924 до 1930 року, він провів докорінну реорганізацію інституту. Одночасно виконував обов'язки директора Музею західного мистецтва, очолював Вищу кінорепертуарну комісію НКО України, був науковим співробітником кафедри мистецтвознавства АН УРСР, засновником та ідеологом АРМУ. Публікації Врони стали важливим явищем у мистецькому житті України. Ці твори є безцінним джерелом достовірної інформації для розуміння і вивчення художнього життя 20–30-х років.

Саме зусиллями Врони у 1925 році КХІ було надано приміщення на Вознесенському узвозі, де заклад перебуває й зараз. У результаті реорганізації, очолюваної Вроною, вже 1925 року інститут став бага-

топрофільним навчальним закладом і мав п'ять факультетів: архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний і скульптурний, на яких працювало близько ста викладачів і понад вісімсот студентів¹. Внаслідок перебудови «цілевої функціональної орієнтації художньої школи на конкретні завдання життя (замість старої ідеалістичної школи, відірваної від потреб життя)» була проведена «підготовка робітників певної, чітко визначеної спеціальності»². 1926-го на живописному факультеті створені текстильне і художньо-педагогічне відділення та теа-фото-кіновідділення. Зважаючи на необхідність вичерпної інформації, що допоможе зрозуміти розвиток живописного факультету, нижче наведено таблицю спеціалізації відділень.

Спеціалізація відділень живописного факультету КХІ

<i>Відділення</i>	<i>Спеціалізація</i>
Живопису	Монументальне і станкове малярство
Театрально-видовищне	Художнє оформлення і обладнання театру, цирку, клубу, масових видовищ і свят
Фото-кіно	Художня фотографія, фотомонтаж, фото-й кінооператор, художнє оформлення кіновиробництва
Текстильне	Художня обробка та оформлення тканини, килимарство тощо

Із спогадів художниці Раїси Марголіної (1909–2008)³, яка вступила до КХІ 1928 року, дізнаємось про те, що вже на підготовчих курсах абітурієнти вибирали конкретну спеціалізацію.

Викладання проводилося фахівцями різноманітних спеціалізацій. Так, групу абітурієнтів, які хотіли вступити на теа-фото-кіновідділення, готував студент третього курсу вищезгаданого відділення Моріц Уманський (1907–1948).

¹ Врона І. І. КХІ: його сучасний стан і робота // Мистецько-технічний ВІШ: Збірник КХІ. Київ, 1928. № 1. С. 11.

² Врона І. І. Ювілей української мистецької школи // Всесвіт. 1927. № 6. С. 12.

³ Марголіна Р. Г. Ми вчилися в роки тривожні. Архів НАОМА.

Врона поставив мету: створити новий за змістом і формою вищий навчальний заклад, який максимально відповідав би вимогам суспільства і країни. У роботі з реформування української художньої освіти він керувався патріотичними принципами і різко критикував попередній досвід:

Три середніх «художніх училища», що знаходились під протекторатом «ІАХ» в Петербурзі, служили органами русифікації мистецтва й молоді та підготовчим шаблоном для висмоктування талантів для загальноросійського культурного казана, для столичних центрів: для власного національно-мистецького розвитку всі шляхи було перетято¹.

Позитивним у пошуках та експериментах щодо створення нової педагогічної системи стало те, що вона мала спиратися не на суто ідеологічні, а на наукові об'єктивні підходи до викладання. За словами Врони, викладання у виші «мусить будуватись на аналітичному вивченні процесів і технік мистецької майстерності й умілості в різних її фахових і виробничих формах поруч з ретельним вивченням відповідних технологій, з аналізою відповідних форм і формально-технічних елементів просторово-образотворчих мистецтв взагалі»². Негативним у такому занадто науковому та формальному підході було те, що, «борючись із рутиною, догматизмом проти індивідуалістичних, суб'єктивних, естетично-смакових підходів до методичної роботи»³, керівництво інституту взяло курс на ліквідацію індивідуальних майстерень. Як наслідок уніфікації системи викладання було створено основний факультет, де студенти першого та другого років навчання опановували формально-технічні дисципліни. Ставлячи за мету досягнення рівня Баугауса та ВХУТЕІНу, адміністрація закладу всіляко сприяла розвитку новаторських педагогічних концепцій. У зв'язку із перебудовою навчальних програм в інституті було запроваджено ряд нових допоміжних предметів. Як наслідок уніфікації системи викладання було створено основний факультет, де студенти першого та другого років навчання опановували формально-технічні дисципліни: рисунок, колір, об'єм, простір. Ці дисципліни викладали М. Гель-

¹ Врона І. І. КХІ: його сучасний стан і робота... С. 3.

² Там само. С. 11.

³ Там само.

ман, П. Голуб'ятников, К. Єлева, М. Козик, Ф. Красицький, Є. Сагайдачний, І. Севера, В. Пальмов, К. Федорченко. Як бачимо, те, що до викладання формально-технічних дисциплін були залучені живописці, графіки і скульптори, сприяло тому, що студенти на практиці глибше усвідомлювали проблеми синтезу різних видів мистецтв.

Прагнучи піднести викладання у виші до світового рівня, Врона неодноразово домагався виділення коштів на закордонні відрядження професури. Так, у листі до наркома освіти Олександра Шумського 1925 року він писав:

Більшість художників-професорів художнього інституту є люди з європейським мистецьким вихованням, проте всі вони біля 10 років <...> цілком відірвані від того, що робиться на арені всесвітнього мистецтва, а це, безумовно боляче і негативно відбивається на їх роботі, й відсталість, кустарництво і провінціалізм загрожують нам і нашій радянській мистецькій культурі¹.

Далі Врона констатує, що в РРФСР практикують поїздки викладачів вуз і навіть студентської молоді за кордон. До листа додається список професури із докладними поясненнями, в які країни і для вивчення яких саме питань вони мають отримати відрядження. Розглянувши клопотання, Наркомат освіти виділив кошти на закордонну поїздку двом професорам інституту Михайлові Бойчуку й Андрію Тарану, а також недавньому випускнику, на той час директору Межигірського художньо-керамічного технікуму Василю Седляру. Під час відрядження вони побували у Нюрнбергу, Страсбургу, Лейпцигу, Мюнхені, Парижі, Римі, Дрездені, Шартрі, Пізі, Палермо, Генуї, Варшаві, Відні і Празі. Ця поїздка тривала з листопада 1926 до травня 1927 року. Художники знайомилися із новітніми мистецькими течіями, відвідували художні навчальні заклади, де переймали педагогічний досвід і читали лекції про стан мистецької освіти в Україні. А на зворотному шляху Бойчук відвідав ще й Львів.

Перебудовуючи навчальний заклад, Врона проводив політику підбору нових педагогічних кадрів, що мало б розширити спектр творчих підходів до викладання. Він пояснював:

¹ Врона І. Лист наркому освіти О. Шумському від 8 грудня 1925 року. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА з фондів ЦДАВО.

митців, що цілком відповідали всім вимогам нової мистецької школи, зрозуміло, майже не існує. Їх ще треба ідеологічно виховувати з наочних кадрів митців <...> добирати і підбирати – цілий процес, що потребує великої, витриманої роботи¹.

Викладачами було запрошено колишніх випускників вишу С. Колоса та К. Єлеву, художників М. Козика, А. Черкаського, Ф. Красицького, інших. У результаті всесоюзних конкурсів 1925 і 1926 років на роботу в КХІ запрошено з Москви та Ленінграда В. Пальмова, К. Федорченка, Л. Чуп'ятова, П. Голуб'ятникова, А. Тарана, В. Татліна та М. Тряскіна. Періодично до інституту приїжджав для читання теоретичних лекцій К. Малевич. Саме Врона був ініціатором будівництва «руками “варягів” формально-технічної бази для розвитку української радянської мистецької культури»².

З одного боку, ці викладачі пропагували російський і передовий європейський педагогічний досвід, з іншого – в своїй загальній масі, за винятком Татліна і Малевича, працюючи в Україні, ніяк не пов'язували свою творчість з українським національним мистецтвом. Врона характеризував їх як «крило “чужинців”, недавно прибулих з Росії художників, що в українському мистецькому процесі являють тіло, що дуже мало з ним зв'язане»³.

Робота у КХІ художників з Росії не раз спричиняла конфліктні ситуації. У протоколі засідання Ради інституту знаходимо репліку Врони⁴:

...справа з «варягами» не цілком гаразд <...> Заява т. Чуп'ятова, що він себе почуває за чужака й боїться, що на голову цегла може звалитись, свідчить про те, що вони не знайшли спільної мови з українською культурою та народом. Ніхто не певен в тому, що такі товариші не вийдуть так само, як т. Татлін⁵, тобто Ви не робите того, що потрібно – органічного зростання з нами.

¹ Врона І. І. КХІ: його сучасний стан і робота... С. 11.

² Там само. С. 12.

³ Врона І. Сучасні течії в українському малярстві //Критика. 1928. № 1. С. 94.

⁴ Протокол засідання Ради інституту від 22 грудня 1927 року. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА з фондів ЦДАВО.

⁵ Аналізуючи вплив Татліна на формування української мистецької школи, не можна обминати моменти впливу української культури на ху-

Російські художники-педагоги, що працювали в КХІ з 1926 до 1930 року, зробили вагомий внесок у формування української художньої освіти. Однак слід наголосити, що головна роль у перебудові вишу належала українським художникам. Педагогічні методики, розроблені і впроваджені В. Меллером, О. Богомазовим, Є. Сагайдачним, Ф. Красицьким, М. Бернштейном та К. Єлевою, мали вирішальне значення у викладанні формально-технічних дисциплін.

У зв'язку із перебудовою навчальних програм в інституті було запроваджено ряд нових допоміжних предметів. Так, при вступі до вишу, крім іспитів із спеціальності, майбутні художники здавали екзамени із математики та хімії. Серед багатьох формально-технічних дисциплін величезна увага в ті роки приділялася вивченню хімії взагалі і художніх матеріалів зокрема. Свідчення тому – значна кількість споріднених з хімією предметів, високий рівень навчальних посібників. Серед них варто зупинитися на одному з найяскравіших підручників того часу – «Хемія для художників», – написаному викладачем інституту Варварою Юхимівною Лоханько († 1946)¹. Ця книга стала одним із перших підручників із згаданих дисциплін, виданих в Україні². Важлива роль цих підручників полягала в тому, що студенти КХІ

дожника. Адже на відміну від багатьох своїх колег (О. Усачова, Л. Чуп'ятова, П. Голуб'ятникова, інших), він орієнтувався в українській культурі. Його мати-українка прищепила любов до української мови, народної пісні, поезії Шевченка, від неї він перейняв інтерес і повагу до народних традицій. Татлін вмів професійно грати на бандурі. Відомо, що 1896 року він виступав на Всесвітній виставці у Парижі як бандурист. Знаючи традиції українського народного ремесла і будучи дизайнером-новатором, власноручно виготовляв бандури, деякі з яких зберігаються в Державному музеї музичної культури імені М. І. Глінки в Москві. Поряд із педагогічною діяльністю він активно працював як театральний художник: брав участь у реконструкції сцени Миколаївського міського театру та здійснив кілька театральних постановок у київських театрах. Татлін створив ілюстрації до фільмів «Сумка дипкур'єра» та «Борислав сміється» для київського журналу «Кіно», співпрацював з часописом «Нова генерація».

¹ *Лоханько В. Ю.* Хемія для художників: Підручник для художніх технік. Київ; Харків, 1932. 152 с. Також див.: *Лоханько В. Ю.* Художні матеріали і техніка живопису / Ред. М. А. Шаронов. Київ, 1938. 184 с.

² До 1930 року викладання технологічних дисциплін в інституті відбувалося на основі старих підручників дореволюційного видання (*Петра-*

отримали змогу вивчати техніку та технологію живопису рідною мовою за книгами, які цілком відповідали тогочасним науковим уявленням.

За новою програмою студенти живописного факультету опановували також основи вищої математики та фізику, зокрема оптику. Для прикладу можна навести підручник Р. Хаустена «Світло і кольори»¹, в якому проаналізовано основні питання оптики на прикладі огляду теорій різних вчених².

Оригінальним нововведенням, що набагато випередило педагогічні методики свого часу, стало запровадження загальних тестів на вступних іспитах. Результати цього екзамену, що мав назву «психотехніка», не впливали на прохідний бал, але ними керувались при визначенні придатності абітурієнта для тої чи іншої спеціальності.

шевский Ф. Краски и живопись. Изд. 2-е. С.-Петербург, 1901. 324 с.), а також виданих в Москві та Ленінграді (Киплик Д. И. Техника живописи. Ленинград, 1929. 202 с.; Чернышев Н. Техника стенных росписей. Москва, 1930. 116 с.). 1930-го року в Україні було видано підручник з технології живопису: Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріали та техніки. Харків; Київ, 1930. 368 с. Також у користуванні бібліотечному фонді КХІ були посібники: Ферберг Ф. Г. Художник о красках. Москва; Ленинград, 1932. 129 с.; Фейнберг Л. Е. Лессировка и техника классической живописи. Москва; Ленинград, 1937. 64 с.: 32 илл.; інші.

¹ Хаустен Р. Свет и цвета / Пер. с англ. Москва; Ленинград, 1929. 195 с.

² Оригінальним було те, що подані теоретичні міркування належали не тільки фізикам, а й психіатрам, медикам, філологам та вченим інших профілів. Так, проблеми кольорового спектру та хроматичної аберації подавалися у контексті аналізу теорії Ньютона, теорія кольорового зору – у світлі досліджень Дальтона, а в розділі, присвяченому основним кольорам, поряд із теорією Ньютона розглядалися теорії Гете, Роттена і Раскіна. Назви кольорів, які історично склалися, пояснювалися на основі теоретичних висновків Гельмгольца, Манселла та Тюрпена. В підручнику розглянуто також принципи інтерференції та природу світлових хвиль. Порівнювалися вчення Якоба Беме і Юнга та розглядалася теорія відносності Ейнштейна. Окремі розділи були присвячені питанням кольорової фотографії, стереоскопії та фотохімії, що мало особливо важливе практичне значення для підготовки студентів театрально-фотокіновідділення. Слід відзначити розділи, в яких розглядалися проблеми впливу кольорів на психіку людини. Ці знання були потрібні майбутнім живописцям для розв'язанням колористичних і композиційних завдань.

Раїса Марголіна, яка складала вступні іспити до КХІ 1928 року, так описала проведення тестування:

Це був іспит на кмітливість і швидке мислення. Часу на обдумування майже не давали <...> Наприклад, потрібно було по пам'яті прочитати слово не зліва направо, як це звичайно робиться, а навпаки <...> або підібрати слово, протилежне за змістом названому, запам'ятати цілий ряд названих слів тощо¹.

Запровадження новітніх педагогічних методик, що проводилося в інституті під керівництвом Врони, стало прикладом для інших навчальних закладів і набуло розголосу за межами України.

Характерною рисою Врони була його принциповість у питаннях художньої критики. Так, поважаючи педагогічні і ділові якості викладача, він міг критично аналізувати його як художника. До речі, це не було продовженням дискусій між угрупованнями, оскільки часто він критикував і товаришів по АРМУ. Як приклад, наведемо слова Врони про творчість Павла Голуб'ятникова (1892–1942):

Голуб'ятников вражає холодною роздумливістю і абстрактно формальною трактовкою об'єкта. Велика на цілу стіну картина «Гроза» найбільш показова з робіт цього художника <...> позбавлена всякої активності і руху, море з його блакитного кришталу застиглим і нерухомими хвилями старанно опрацьоване, але теж жодної динаміки і бурі «грози» не справляють².

Врона критикував художника за надмірне захоплення формальною стороною картини:

Щось інтелігентське і безвольне по суті поруч з формальною майстерністю і працьовитістю виявляє творчість Голуб'ятникова³.

Проте, будучи принциповим критиком, Врона зауважив, що, не дивлячись на відсутність динаміки й енергії, роботі художника притаманна оригінальність колориту.

На початку 1930-х партійне керівництво поставило перед суспільством питання про соціальну спрямованість та класову при-

¹ Марголіна Р. Г. Ми вчилися в роки тривожні...

² Врона І. АРМУ та її перша виставка // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 221.

³ Там само.

належність мистецтва. Було розгорнуто широку пропагандистську кампанію за утвердження єдиного пролетарського мистецтва. Та якщо у 20-х роках суперечка про пролетаризацію мистецтва носила характер дискусії¹, з 1932 року пролетарське мистецтво – це офіційна доктрина держави.

Мистецькі об'єднання розгортали пропагандистську роботу передусім серед молоді. Отже, студентство було активним учасником усіх ідеологічних дискусій. Існування трьох вищих художніх навчальних закладів в Україні на той час ще більше загострювало боротьбу мистецьких угруповань. Так, наприклад, коли Врона був одним із ідеологів АРМУ, ректор Харківського художнього інституту Антон Комашка (1897–1970) займав посаду голови АХЧУ, що, зрозуміло, викликало дискусії в пресі та розбіжність у трактуванні самого педагогічного процесу. Одеський художній інститут також обстоював власні ідеологічні мистецькі позиції, оскільки основна маса педагогів була або членами Товариства художників імені К. К. Костанді, або підтримувала АХЧУ чи ОСМУ.

На початковому етапі широка діяльність АРМУ в Київському художньому інституті мала позитивні результати. Конкуренція мистецьких угруповань у межах навчального закладу і країни в цілому сприяла творчому визначенню студентів уже під час навчання, активному залученню молоді до виставкової діяльності. Пізніше, коли міжгрупова боротьба досягла апогею, існування у КХІ різних мистецьких угруповань заважало нормальному навчальному процесу.

На живописному факультеті КХІ питання ідеологічного протистояння стояли гостріше, ніж на поліграфічному чи архітектурному. Це було зумовлено великою кількістю викладачів і розбіжністю їхніх творчих поглядів. Коли, наприклад, на архітектурному чи поліграфічному факультетах навчальні програми, які з об'єктивних причин (вивчення технологій, точних наук) не могли кардинально поміняти

¹ «Як нема пролетарської таблиці множення, так не може бути пролетарського мистецтва»; «пролетарське мистецтво – невдалий, тимчасовий вираз»; «коли пролетаріат бере в свої руки життя і хоче творити його, в той же момент він перестає бути пролетаріатом, бо разом він нищить класові перегородки, і, крім того, являється природним спадкоємцем культури взагалі» (*Бурачек М.* Мистецтво у Києві // Мистецтво. 1920. № 2. С. 23).

педагогічну методику під тиском ідеологічних революційних перетворень, то на живописному це було. Так, протокол засідання Правління КХІ від 16 квітня 1926 року констатує:

Деякі ненормальні відносини поміж професурою й студентством на факультеті в цілому, головню по лінії авторитету професорів, причиною чого являється відродження старих звичок професури підривати авторитет один одного, шляхом неетичної критики, позалаштункових вчинків і т. ін., що призводить до розладу факультетського життя...¹

Микола Тряскін (1902–1995)² так характеризував ситуацію:

В інституті почав назрівати конфлікт. Майстерня М. Бойчука відмежувалася від Л. Ю. Крамаренка, Ф. Г. Кричевського, А. І. Тарана. У ній склалася приблизно така ситуація, як на моєму відділі³: всі разом і водночас ізольовані⁴.

Санкціонований партійним керівництвом країни курс на виробниче пролетарське мистецтво ослабив позиції у вищій багатьох викладачів, які сповідували реалістичне мистецтво. Так, розбіжності між Київською філією АХЧУ та її центральним керівництвом призвели до звинувачення її членів у буржуазності та реакційності⁵.

¹ Протокол засідання Правління КХІ від 16 травня 1926 року № 47. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА з фондів ЦДАВО.

² Тряскін працював у КХІ з 1926 року на посаді асистента Татліна. Після від'їзду Татліна керував теа-кіно-фотовідділенням до 1932 року.

³ Щодо роботи теа-кіно-фотовідділу знаходимо такі зауваження: «Театр. Відділ перебуває в ненормальному стані, до чого спричинилося переважно неорганізованість навчального життя Відділу та уникання керівників підпорядковуватись при переведенні навчальних справ існуючим формальним положенням /до цього часу не проведено через Пред[метову] Комісію програм і робочих планів Відділу <...> т. Татлін ставиться недостатньо уважно до навчальних справ Відділу...» (Протокол засідання Правління КХІ від 27 лютого 1926 року. Архівні матеріали бібліотеки НАОМА з фондів ЦДАВО).

⁴ Тряскін М. А. Спогади: 3 моїх викладацьких років у КХІ (1926–1932). Архів НАОМА.

⁵ «Щоб зменшити диспропорцію між станковим і виробничим мистецтвом і рішуче збільшити сам розвиток виробничих форм <...> АХЧУ ще в 1928 році відмежувалася від київської групи (Кричевського, Козика, Тро-

Врешті-решт ідеологічне протистояння між професорами інституту привело до того, що перемогла група, яка сповідувала концепцію агітаційно-масового мистецтва. Після ряду скандалів, що набули розголосу далеко за межами інституту, ця група домоглася звільнення Врони від виконання обов'язків ректора (1930) і почала перебудову навчального процесу у виші. Проти Врони було розгорнуто критику на сторінках багатьох періодичних видань:

Заперечуючи процес діалектичного розвитку пролетарського мистецтва, І. Врона відверто пропонує шлях буржуазного розвитку, видаючи його за необхідну «умову» для розвитку «українського національного мистецтва». Рішуча боротьба проти цієї концепції І. Врони <...> і його системи поглядів, що панували в Київському художньому інституті, завершилася повним їхнім розгромом, перебудовою цього ВУЗу на пролетарські позиції. Але боротьба з вронівщиною ще не закінчена, марксистська критика повинна до кінця розвінчати формалістичну концепцію Врони¹.

Радянські ідеологи звинувачували його у тому, що, «ідучи за своїми ідейними вчителями (буржуазні націоналісти Д. Антонович та Ф. Ернст), він як міг паплюжив велику спадщину російських художників-реалістів XIX століття, чий традиції продовжує і розвиває радянське образотворче мистецтво»². Вищезгаданих мистецтвознавців було піддано нищівній критиці за те, що вони дотримувались іншої, ніж офіційна партійна верхівка, думки про майбутній розвиток українського мистецтва³. Найбільше комуністичні ідеологи боялися не формальних пошуків і нововведень у навчальному процесі, а того, що завдяки підйому в художній освіті виникли позитивні умови для розвитку національного мистецтва України.

Внаслідок реформування навчального закладу і впровадження наукового підходу до художнього виховання було створено умови

хименка та ін.), що залишилися на платформі українського буржуазного, сливе провінціального мистецтва» (В Асоціації художників Червоної України // Гарт. 1930. № 7–8. С. 203).

¹ *Холостенко Е.* Литература и искусство // Хроника. 1931. № 5–6. С. 152.

² Там само.

³ «Характерною для критиків цього ворожого крила <...> була теорія “особливого шляху” розвитку мистецтва України» (*Холостенко Е.* Литература и искусство... С. 152).

для вільного розвитку мистецької особистості молодих митців. Така ситуація була небажана комуністичним ідеологам, бо молодь, орієнтуючись у досягненнях науки і самостійно вирішуючи власні творчі проблеми, становила пряму загрозу для консервативної тоталітарної держави.

Звичайно, в окремих питаннях реформаторської діяльності Вро-ни критики мали рацію, оскільки поряд із позитивними факторами перебудова вишу були і негативні моменти. Згодом, після реформування КІПМ в КХІ, рівновага між технічними та гуманітарними предметами, включеними до навчальної програми, була порушена. Окремі професори, що читали в КІПМ теоретичні курси з історії та мистецтвознавства, відмовилися працювати в КХІ і фактично оголосили бойкот, мотивуючи це неправильним підходом адміністрації навчального закладу до проблем гуманітарного виховання художніх кадрів. Це негативно відбилося і на рівні викладання гуманітарних дисциплін, і на ставленні громадськості до процесу перебудови вишу.

Однак позитивні наслідки реформ у вишу все ж переважають над окремими негативними моментами. Теоретичні та формально-технічні дисципліни з 1924 до 1930 року сприяли формуванню спеціалістів, які добре орієнтувались у техніках і жанрах живопису. Жанрова і технічна різноманітність курсових завдань із рисунка, живопису та композиції також була позитивним фактором. Вивчення ряду допоміжних технічних дисциплін, в тому числі і предметів природничого циклу, було прогресивним моментом у вихованні спеціалістів, що могли вільно орієнтуватися у сучасних технологічних процесах та мали широкий світогляд. В інститутській програмі велику роль відведено теоретичним дисциплінам, пов'язаним із оптикою та психологією сприйняття кольору і світла. Ґрунтовне вивчення систем змішування кольорів, повітряної перспективи, теорії світлотіні було передовим для свого часу. Науковий підхід до викладання фахових предметів сприяв тому, що при створенні курсових завдань і дипломних робіт вихованці інституту керувалися не тільки ідеологічними принципами (як сталося пізніше), а ґрамотно вирішували формальні завдання.

Функціонування текстильного, монументально-декораційного і теа-кіно-фото-відділень живописного факультету мало перевагу, бо ці галузі отримували справді академічно підготовлених спеціалістів

з таких класичних дисциплін, як живопис та рисунок, на противагу випускникам художніх закладів України, які пізніше були створені для виховання фахівців вищезгаданих професій.

Отже, аналізуючи історію вітчизняної художньої освіти, бачимо, що реформування навчального процесу і структурної побудови вишу, вирішальна роль в якому належала Івану Вроні, мало велике значення для подальшого розвитку українського зображального мистецтва. Прихід митців-новаторів до ключових позицій у мистецькому процесі країни був позитивним, бо завдяки цьому художня освіта, позбувшись рутинності й консерватизму, стала активним чинником впливу на культурне життя України. Прогресивні методи художньої освіти, впроваджені в 1920-х, сприяли тому, що вітчизняне мистецтво стало в авангарді загальносвітових культурних процесів. Доступність художньої освіти широким верствам населення спричинила залучення творчих кадрів, не заангажованих попередньою художньою освітою, і створила принципово нові умови для розвитку художнього процесу. Соціальні зміни кардинально вплинули на місце митця у суспільному житті. Отримавши можливість керувати загальнодержавними культурними процесами, художники намагалися реалізувати власні мистецькі концепції. Специфіка розвитку українського мистецтва початку минулого сторіччя насамперед полягає у тому, що воно було повністю підпорядковане державній ідеології.

У 1920-ті державна підтримка новітніх мистецьких концепцій, викликана необхідністю якомога швидше перебудувати ідеологію, створивши принципово нові за змістом і формою методи впливу на суспільство, стала каталізатором змін. Звісно, можна закинути, що Врона був типовим партійним функціонером, що мав змогу використати адміністративний ресурс для здійснення цих амбіційних проєктів. Проте, на нашу думку, Іван Врона був, по суті, одним з перших справжніх професійних кураторів в Україні, оскільки тепер, через сто років, уже можна сміливо стверджувати, що без його підтримки ні АРМУ, ні школа Михайла Бойчука не досягли б такого масштабу в своїй еволюції. Саме його ерудиція, фаховість та, безперечно, харизматичність, і були запорукою того, що авангардне, актуальне мистецтво, посіло ключові позиції в мистецькій освіті та й у тодішньому культурному процесі всієї країни.

ВИБРАНІ МІСЦЯ, З БІОГРАФІЇ ІВАНА ВРОНИ¹

Андрій ПУЧКОВ

Постать І.Врони стала символом тих реформаторських процесів, внаслідок яких КХІ здобув світове визнання. Його суперечлива особистість, яка сформувалася в роки великих соціальних зрушень, може слугувати прототипом героя пригодницького роману.

Остап КОВАЛЬЧУК

Тридцять років тому, одного вільного вечора в грудні 1995-го, гортаючи особові справи давно померлих співробітників НДІТІАМ², – людей з іменами, які в той чи інший спосіб улавили українське архітектурознавство другої половини ХХ століття, – натрапив

¹ У новій редакції подається за: Пучков А. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини: Зб. наук. праць / ІПСМ АМУ. Київ; [Макарів], 2009. Вип. 6. С. 321–368: іл.

Висловлюю щиру подяку заступнику директора з наукової роботи ДНАББ, заслуженому працівнику культури України Галині Анатоліївні Войцехівській, колишньому старшому інспектору з кадрів НДІТІАМ Людмилі Омелянівні Романович, колишній завідувачці Методфонду НДІТІАМ Наталії Валентинівні Сліпко, історику київської художньої освіти кандидату мистецтвознавства Оксані Вікторівні Сторчай, історику київської школи архітектурної медієвістики кандидату мистецтвознавства Олені Юріївні Ненашевій, почесному доктору НДІТІАМ, кандидату мистецтвознавства Федору Самійловичу Уманцеву за допомогу в підготовці публікації.

² З вдячністю згадую десятиріччя роботи у НДІТІАМ (1993–2003), коли директором Інституту був Микола Мефодійович Дьомін (н.1931), його заступником з наукової роботи Абрам Павлович Мардер (1931–2013). Вони створювали можливі на той час умови для наукової роботи і фахового

на переплетену теку за 1970 рік із жовтими, вщухлими паперами: Особові справи співробітників НДІТІАМ, № 9 (2-л), оп. 1-л, од. зб. 18.

Сиренького кольору казенна палітурка, текст зашитий, як водиться, на два-два з половиною сантиметри з лівого краю, від чого частину літер доводиться реконструювати буквально напюмацки, синє і чорне чорнило з розчерками 'рондо', або 'учнівського з зірочкою', пробитий літерами друкарської машинки цупкий або навіть папіросний папір: нерівні рядки типових знелюднених документи з нудними заявами, типовими службовими характеристиками, виїмками з наказів і повсюдними, немов відбиток козиного копита, розмитими плямами фіолетових шук-печаток. Мене цікавили фото-портрети і автографи «Особових листків з обліку кадрів» та – особливо – казенних автобіографій: іноді через нудотні цифри і факти проступає людське обличчя, частіше розчароване, ніж задоволене життям. На жаль, тека недоступна: влітку 2007-го НДІТІАМ розформовано, і місце теперішнього знаходження архіву відділу кадрів невідоме. Всі наукові забаганки слід задовольняти вчасно, потім це може стати неможливим: чи документи зникнуть, чи твоє бажання.

У мене збереглися погані ксерокопії (адже виконані на ксероксі доби первісного накопичення українського капіталу) фрагментів особових справ Івана Івановича Врони (1887–1970) та Михайла Павловича Цапенка (1907–1977).

Врона зацікавив як перший ректор КХІ (на цю посаду перейшов з завідувача Організаційного відділу НКВС УРСР), Цапенко – як «вдумливий погромник» кінця 1940-х – початку 1950-х, який вів запеклу теоретичну боротьбу із 'безрідними космополітами', і в 1960-х – як висококласний історик української архітектури барокової доби, який, будучи директором КиївНДІТІ, полегшував службове життя Григорію Никоновичу Логвину й іншим хорошим науковцям.

У більшості енциклопедичних біографічних довідок про Врону вказується, що Іван Іванович народився 29.09.1887 у с. Отроч на Холмщині (тепер Польща), спочив 5.01.1970 у Києві. Мистецтвознавець, кандидат мистецтвознавства (захистив дисертацію в АА УРСР

зростання співробітників, надававши їм безконтрольно вільний час для архівного пошуку й бібліотечних занять.



Іван Врона у 1920–1930-ті

1947-го, диплом ВАКУ отримав 1951-го), заслужений працівник культури УРСР (1968), член КППС з 1920.

1913-го (або 1914-го, що відповідає дійсності) закінчив Імператорський Московський університет зі ступенем кандидата правознавства (сучасний магістр права), навчався у 1912–1914 роках в художній студії Костянтина Юона в Москві, в 1918/19, протягом навчального року, – в художніх школах Києва (в Олександра Мурашка?), студіював монументальне мистецтво у майстерні Михайла Бойчука в УАМ («Відомо, що у складі групи учнів майстерні Михайла Бойчука він брав участь у розписах Луцьких казарм»¹).

У 1924–1930-му – перший ректор Київського художнього інституту, викладав у ньому в 1930–1933 та 1945–1948 роках, водночас – у 1925–1930-му – обіймав посади директора Київського музею західного та східного мистецтва (тепер Музей Варвари і Богдана Ханенків), голови Вищої кінорепертуарної комісії при Наркомосі УРСР (1926–1930). 1933-го був репресований, позбавлений волі на п'ять років. В 1944–1950-му – науковий співробітник ІМФЕ, у 1956–1970-му – завідувач сектором ІТІА АА УРСР. Один із організаторів і голова Центрального бюро АРМУ (1925–1932)². З ініціативи і за редакцією

¹ Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ сторіччя // Образотворче мистецтво. 2003. № 4. С. 23.

² Див. лист-меморандум АРМУ до наркома освіти УРСР О. Шумського від 12.01.1926 та коментар Василя Афанасьєва (1922–2002), передруковані

Врони був виданий перший випуск альманаху «Мистецько-технічний ВИШ» (1928). Автор наукових праць з питань історії українського радянського зображального мистецтва, автор книжок про Карпа Трохименка (1957), Михайла Дерегуса (1958), Анатолія Петрицького (1968), брав участь у створенні «Історії українського мистецтва» (1967, т. 5). Портрети Врони написали олією Дмитро Шавикін (1956) і Василь Касіян (1968)¹.

Сергій Білокінь характеризує Врону: «більшовицький функціонер, мистецтвознавець» (місце народження пише: «Остроч»)². На мій погляд, найбільш влучною була б не така знегативлена характеристика, але трохи пом'якшена, скажімо: «заслужений працівник культури Української РСР». Це звучить як назва почесного звання: можливо, єдина вірна констатація (російською мовою скорочення традиційно вимовляється «засраб культури»), до того ж, абстрактність звання в цьому разі набуває реального змісту. Усі слова тут на своєму місці: і те, що працівник (ще й завзятий), і що заслужений (поза сумнівів), і «культури» (ніхто не знає, що це, але нехай: мовляв, те, що не «наука і техніка» і не «діяч мистецтв»), і саме большевицької Української РСР – усюди спостерігаємо хронологічну і територіальну акрібію.

Дивує наступне. Провінційний хлопець, закінчивши Холмську гімназію, тобто зі знанням давніх мов, Врона зміг отримати вищу освіту в тодішньому столичному університеті, захистив наукову працю на ступінь кандидата правознавства і згодом зміг поєднати – органічно чи конфліктно – художню і писемну наснагу з політичною діяльністю організатора мистецького (і не тільки, як побачимо) процесу. Безперечно, він не був позбавлений кон'юнктурних рис характеру і відповідно налаштованого світогляду, адже ж відомо, що «...У всіх честь від природи, немов скло, крихка...» (Кальдерон).

в нашій книжці: *Афанасьєв В. А.* Змістовний документ // Українське мистецтвознавство: Міжвідомчий зб. наук. праць / ІМФЕ. Київ, 1993. Вип. 1. С. 155–163. – Див. у цій книжці, стор. 271 sqq.

¹ Словник художників України / Редкол.: М. П. Бажан, В. А. Афанасьєв, П. О. Білецький та ін. Київ, 1973. С. 49; *Верба І. І.* Врона І. І. // Мистецтво України: Енцикл.: У 5 т. Київ, 1995. Т. 1: А–В. С. 389–390; *Художники України: Енцикл. довідник* / Авт.-упоряд. М. Г. Лабінський. Київ, 2006. Вип. 1. С. 140.

² *Білокінь С. І.* Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали. 3-є вид., доп. Київ, 2006. С. 447.

Оскільки провідний мотив моєї розвідки – републікація мало-відомих документів, а не характеристика діяльності Врона в різних закладах, не аналіз його творчого, наукового та чиновницького життя, – зупинюся тільки на декотрих моментах, які знайшли відбиток у мистецтвознавчій літературі інтерпретаційного характеру. Її виклад свідомо виконаний у мозаїчній техніці перебігання від однієї цитати до іншої.

Врона і Вища кінорепертуарна комісія. За часів Вронового головування Вищою кінорепертуарною комісією при Наркомосі УРСР на Одеській, Харківській, Ялтинській та Київській кінофабриках, якими разом з ВУФКУ опікувалася ця комісія, було знято фільми, які становлять золотий фонд українського кіно: «Тарас Шевченко» (1926) і «Тарас Трясило» (1927) Петра Чардиніна, «Ягідка кохання» (1926), «Сумка дипкур'єра», «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) і «Земля» (1930) Олександра Довженка, «Два дні» (1927) Георгія Стабового, «Нічний візник» (1928) Георгія Тасіна, «Вітер з порогів» (1929) Арнольда Кордюма, «Злива» (1929), «Перекоп» і «Штурмові ночі» (1930) Івана Кавалерідзе, «Навесні» (1929) Михайла Кауфмана, «Митя» (1927) і «Проданий апетит» (1928) Миколи Охлопкова, «Три кімнати з кухнею» (1928) і «Шкурник» (1929) Миколи Шпиковського, «В павутині» (1927) Віктора Турина, «Право на жінку» (1930) Олексія Каплера, «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929) і «Симфонія Донбасу» (1930) Дзиги Вертова, «Чорні дні» Павла Долини (за сценарієм Олександра Корнійчука та Долини), інші¹. Саме в цей час, 1928 року, було частково введено у дію Київську кінофабрику (теперішню Кіностудію імені Довженка), основні корпуси якої споруджено за проєктом архітекторів Валеріана Рикова та Павла Савича за участі Івана Малозьомова і Семена Барзиловича 1925 року². Важко сказати, як саме впливав Врона на формування репертуару українського кіно, але голова комісії то є голова комісії, і одне те, що перелічені стрічки побачили світло екрана, збагативши світовий

¹ Нариси з історії кіномистецтва України / За заг. ред. І. Б. Зубавіної; ІПСМ АМУ. Київ, 2006. С. 53–75.

² *Хорхот А. Я.* Архитектура и благоустройство промышленных предприятий / Под ред. Г. Ф. Кузнецова и Е. И. Катонина. Киев, 1953. С. 267–269; *Макушенко П. І.* Архітектор Валеріан Микитович Риков. Київ, 1967. С. 15–24.

кінематограф, не в останню чергу залежало від поглядів кіношного начальства. До речі, «колегою» Врона на кіностудії «Севзапкіно» (згодом – «Ленфільм») у 1926–1927 роках був Юрій Тинянов, котрий очолював сценарний відділ, у 1929–1930 – Олександр Корнійчук¹.

Врона і АРМУ. З декларації АРМУ:

АРМУ будується не на принципах спрямованості, а як федеративне об'єднання художників різних формальних течій і груп, які увійшли в нашу перехідну й критичну епоху з потреби безкомпромісної критики мистецьких форм – минулих і сучасних – і рішучого перегляду цих форм з погляду підготовки і наближення до синтетичних досягнень мистецтва нової доби, доби соціалізму, яка створить свій органічний стиль і власні форми².

Після 1927 року провідне місце в АРМУ посіла група прихильників та учнів професора ХХІ Михайла Бойчука.

Врона писав:

Характерна особливість групи монументалістів-бойчукістів полягає в традиціоналізмі, в дотриманні техніки, прийомів і форм візантійського іконопису та раннього Відродження, з домішками впливів українського народного селянського мистецтва і значним безпосереднім впливом села, що проявляється в самій творчості художників цієї групи, навіть у тематичному виборі, який є переважно селянський³.

1927-го група художників, які не були згодні з лінією, що її проводили бойчукісти (П. Голуб'ятников, В. Пальмов, А. Таран, М. Шаронов та ін.), вийшли з АРМУ й організували ОСМУ. Врона, який лишився на засадах АРМУ, писав про ОСМУ:

На протилежність АХЧУ, об'єднання сучасних митців України це – «рафінована Європа», сприйнята крізь призму російського мистецтва. Спільним із АХЧУ є станковізм, орієнтований на вузьке коло добре підготовлених культурних глядачів. Це переважно мистецтво ін-

¹ Puchkov A. Young Olexander Korniychuk: Screenwriter and Film Director (1929–1934) / Молодий Олександр Корнійчук: кіносценарист і кіноначальник (1929–1934 роки) // Innovative Solutions in Modern Science: Scientific Journal. Buffalo (State of New York), 2020. № 7 (43). P. 122–157.

² Цит. за: Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). [С.] Петербург, 1992. С. 17.

³ Там само. С. 17–18.

телігентських верхівок. У своїх формах воно наслідує новітні буржуазні зразки та школи російського і французького мистецтва в їхніх сучасних формальних відгалуженнях¹.

1928-го з АРМУ виокремилася група художників і архітекторів, які наслідували настанови ЛЕФу (М. Гречина, В. Касіян, П. Король, М. Рокицький, Є. Холостенко, інші), ця група намагалася організувати об'єднання «Конструктивісти-реалісти» (КОРЕ), але 1930-го разом з колишніми членами АХЧУ та ОСМУ створила об'єднання «Жовтень». Після партійної постанови від 23.04.1932 частина АРМУ (переважно Київське відділення) разом з об'єднанням «Жовтень» реорганізувалося у ВУАПХ².

Рівночасно з ВАПЛІТЕ, в 1925 році постає АРМУ <...> і охоплює клітини свого об'єднання в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, в Донбасі і Умані, а також у Парижі. В АРМУ гуртуються визначні мистці, головню ідейні однодумці монументаліста Михайла Бойчука та його колишніх студентів. Ідеологічне унапрявлення цій групі надавали теоретики – Василь Седляр та Іван Врона³.

¹ Там само. С. 214. Див. також: *Левада М.* Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) // *Радянське мистецтво* (Київ). 1928. № 6. С. 2–4; *Врона І. І.* Всеукраїнська художественная выставка «10 лет Октября» // *Советское искусство*. 1928. № 2. С. 17–30; *Врона І. І.* Пути современного украинского искусства // *Революция и культура*. 1928. № 13/18. С. 58–67; *Владич Л. В.* Украинское искусство первого послеоктябрьского десятилетия в оценке русской художественной критики того времени // *Советское искусствознание* '83. Москва, 1984. Вып. 1. С. 302–323.

² *Врона І.* Мистецтво революції і АРМУ. Київ, 1926; *Седляр В.* АХРР та АРМУ. Київ, 1926 (див. обидві у нашому виданні: стор. 286 sqq); *Врона І. І.* Революционное искусство Украины // *Советское искусство*. 1927. № 3. С. 22–35; *Врона І. І.* Пути современного украинского искусства...; *Врона І. І.* Всеукраїнська художественная выставка «10 лет Октября»...; *Тугендхольд Я. А.* Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград, 1930. С. 89–94; *Советское искусство за 15 лет: Материалы и документы* / Под ред. И. Л. Мάца. Москва; Ленинград, 1933. С. 476–481; *Афанасьев В. А.* Український радянський живопис. Київ, 1962. С. 18–21; *Рубан В. В.* Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX – начала XX вв. Киев, 1990. С. 265–272.

³ *Стебельский Б.* Українське авангардне мистецтво: Монументалізм Михайла Бойчука і школи «бойчуків» // *Образотворче мистецтво*. 2003. № 4. С. 4.

Врона був «ідеологом АРМУ і відбув роки заслання, близька людина до монументалістів школи Бойчука і його стилю»¹.

Врона і Художній інститут.

За кілька років, завдячуючи енергії і організаторським здібностям І. І. Врони, інститут став багатопрофільним і багатогалузевим мистецьким учбовим закладом. Якщо два його попередники (Київський інститут пластичних мистецтв і Київський архітектурний інститут. – А. П.) мали два факультети (архітектурний і живописно-скульптурний з майстернею ксилографії), на яких навчалось 325 студентів, то в 1926 році в Київському художньому інституті навчалось 800 студентів на п'яти факультетах².

Михайло Криволапов (1936–2020) намагався простежити ситуацію, що спричинила до звільнення Врони з ректорської посади.

Як ректор, він уперше за період існування вузу забезпечив нормальні умови для навчального процесу. І. Врона зумів на деякий час вгамувати пристрасті, і до 1926 року в інституті навчальний процес проходив більш-менш нормально. І все ж І. Вроні не вдалося повністю завершити реорганізацію навчального процесу, створити належну матеріальну базу. На заваді серед ряду причин був і новий спалах сутичок між професурою, в які було втягнуто і студентство.

Гострі суперечки почалися у листопаді 1926 року, коли в інституті, на стіні професорської кімнати, було вивішено написану від руки друкарськими літерами листівку з грубими випадами проти викладачів російського та єврейського походження, що становили тоді основний склад педагогів інституту. Згодом до Народного комісаріату освіти України надійшла доповідна записка групи професорів, датована 27 жовтня 1927 року, в якій йшлося про фінансові порушення в інституті, неправильний підбір педагогічних кадрів. Автори доповідної наполягали на звільненні з посади ректора І. Врони³.

¹ Там само. С. 6.

² Афанасьєв В. А. Вчений і педагог І. І. Врона // Народна творчість та етнографія. 1987. № 6. С. 53.

³ Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Кн. І: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / ІПСМ АМУ. Київ, 2006. С. 122.



Нарком освіти А. Луначарський (у центрі) в Київському музеї західного і східного мистецтва, 1926. Перший ліворуч – С. Гіляров, другий – І. Врона, другий праворуч – В. Татлін, перший В. Кричевський, третій, четвертий, шостий – А. Таран, С. Колос, А. Серєда

Світлина люб'язно надано Оленою Кашуба-Вольвач (2009)

Простіше кажучи, гарячоголові професори та «діячі культури і мистецтв» підняли гвалт, що тривав три роки (так звана «доповідна 26-ти»), звинуватили Бойчука і Врону в усіх тяжких, а нарком освіти (Микола Скрипник) втримував цю сутичку, втримував, та не втримався: звільнив Врону. І в інституті – як і слід було очікувати – стало ще гірше. Слід погодитися з Криволаповим, що саме Врона, ідеолог й опікун школи Бойчука, непослідовністю оцінок творчості Бойчука та його учнів сам сприяв негативному ставленню до бойчукістів як з боку офіційних органів республіки, так і з боку художнього гурту¹.

Починаючи з 1926–1927 років, коли почався наступ на М. Бойчука, І. Врона спочатку «в кулуарах», а потім і в пресі тут же «перебудувався» і почав виступати проти «бойчукістів». На початку ці думки були дещо завуальовані, і з його виступів було важко зрозуміти, що ж таке «Бой-

¹ Там само. С. 123–124.

чукізм». Не дарма його колеги-критики майже усі одноставно закидали йому, що «марксист І. Врона не зводить кінці з кінцями»¹.

Головну роль у народженні іншої ідеологічної та педагогічної концепції новоствореного закладу відіграв І. Врона, який очолив його. На відміну від попередніх ректорів УАМ та КІПМ, які представляли генерацію засновників та викладачів Академії, І. Врона був новою людиною для інституту. Будучи студентом Московського університету, він відвідував художню студію К. Юона в Москві, з якої вийшло чимало російських авангардистів. Короткий час навчання в УАМ змінився активною партійною роботою в Секретаріаті Народної освіти України. Працюючи заступником начальника сектора літератури та мистецтва, він публікує багато статей, присвячених образотворчому мистецтву та питанням художньої освіти.

І. Врона був представником нового типу керівника – «партійно-номенклатурного» спеціаліста. Характерними рисами перших радянських спеціалістів були: надзвичайна ідеологічна заангажованість, щирий ентузіазм, слабка пов'язаність з традицією та гостра потреба пошуку абсолютно інших форм у всіх сферах життя. За час його роботи на посаді ректора упродовж 1924–1930 років збільшилася кількість факультетів, мистецьких спеціалізацій, зріс студентський та професорсько-викладацький склад. Ним були залучені до викладання фахових дисциплін митці з Москви та Ленінграда².

Відомо, що саме Врона запросив на посаду професора КХІ та завідувача теа-кіно-фотовідділу Володимира Євграфовича Татліна (1885–1953), який і очолював його близько двох років. Водночас із Татліним в КХІ працював і Казимир Малевич³. Режисер Ганна Бегічева згадувала:

Невдовзі по приїзді Татліна в Київ Іван Іванович Врона зібрав у себе вдома друзів для знайомства з Володимиром Євграфовичем. Татлін з'явився точно в призначений час. Довгорукий, усміхнений, в ідеально випрасуваному костюмі, в блакитній сорочці (синій і бла-

¹ Там само. С. 126.

² *Кашуба[-Вольвач] О.* «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х // *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2005. Ч. 1 (9). С. 50.

³ *Парніс О. [Ю.]* Київські епізоди театральної біографії Татліна // *Хроніка* – 2000. Київ, 1994. Вип. 1/2. С. 215–222.

китний – його улюблені кольори), без краватки, якої він ніколи не носив, називаючи її чомусь «привісочкою».

Спокій, доброзичливість і якась цілеспрямованість у погляді – перше враження від знайомства з цією людиною...

— Ви лівий?

— Ні лівий, ні правий – корінний. Декларацій не визнаю, роблю справу, потрібну державі.

— Що найважливіше в мистецтві?

— Найперше – це почуття нового. Художня майстерність і, звичайно, смак. Свої уподобання я втілю в «Вежі III Інтернаціоналу»...¹

Олена Кашуба-Вольвач пише, що Татлін ставив студентам цікаві завдання «щодо сценічних макетів, які полягали в тому, аби за допомогою абстрактних форм і кольору виразити радість або будь-які інші почуття»².

Здесь, в Художественном институте, славившемся даже в Европе как украинский Баухауз, преподавали его [Виктора Пальмова³] друзья Таран и Крамаренко, ректором же был замечательный организатор Врона. Профессура института разрабатывала новую систему цветописи...⁴

В середині 1920-х І. І. Врона ще мав ілюзію створити в Академії корпоративне об'єднання головних стилістичних напрямів мистецтва, що отримали визнання світової громадськості й становили важливий національний доробок молодій країні⁵.

¹ *Бегічева Г.* Зустріч з минулим // *Хроніка* – 2000. Київ, 1994. Вип. 1/2. С. 227–228. Див. також спогади Врони, датовані 9.08.1967: *Врона І.* Мої спогади про Володимира Євграфовича Татліна // Там само. С. 243–248.

² *Кашуба[-Вольвач] О.* «Фортех»... С. 54.

³ *Віктор Никандрович Пальмов (1888–1929) – художник, у 1925–1929 роках професор ХХІ, декан живописного факультету. Про нього: Пальмова Ірина.* Художник Віктор Пальмов і його время. Москва, 2002; у цій книжці – статті *Дм. Горбачова (стор. 68 sqq) та Ост. Ковальчука (стор. 159 sqq).*

⁴ *Горбачёв Д., Колесников М.* На карте украинского авангарда // *Наше наследие.* 1991. № 11. С. 140.

⁵ *Афанасьев В.* Мистецьке життя України першої третини ХХ століття: Утворення Української академії мистецтв // *Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття: У 2 кн. / ІПСМ АМУ.* Київ, 2006. Кн. 1. С. 16.

За своїм загальним спрямуванням та прагненням до широкої розбудови навчального закладу і перетворення його на загальнонаціональний мистецький центр, за плюралізмом у залученні до професорсько-викладацької роботи видатних представників різних течій сучасного мистецтва <...> за результативністю роботи <...> Київський художній інститут за часів ректорства І. І. Врони (1924–1930 рр.), незважаючи на зовнішню ідеологічну переорієнтацію, по суті, продовжував тенденції, що логічно випливали з настанов і прагнень, якими керувались фундатори Української академії мистецтв. В історії художньої освіти той час, на жаль, був недооцінений, певною мірою дискредитований¹.

Після розукрупнення Київського художнього інституту в 1930 році, коли ряд факультетів відділилися в самостійні спеціальні учбові заклади, і він зосередився на педагогічній та видавничій діяльності в Київській філії Державного видавництва України, за його безпосередньої участю розпочинається підготовка історії українського мистецтва. На жаль, тоді вона не була реалізована².

Однією зі складових вронівської концепції мистецької освіти було й створення спеціального допоміжного факультету «Формально-технічних елементів образотворчого майстерства» (Фортеху), який зобов'язані були відвідувати студенти всіх факультетів двох перших років навчання. На цьому факультеті вивчалися дисципліни: рисунок, колір, об'єм, простір, які були сформовані в окремий курс, що отримав таку саму назву – «Фортех». На думку І. Врони, саме такі предмети складають «основні елементи художнього розвитку й художньої грамоти. Ці дисципліни, як виявилось весною, приблизно в такому трактуванні в Москві, ВХУТЕМАСі також виділені і дають там підставу для організації так званого основного факультету з 2-річним курсом, що передую спеціальним факультетам, як спільна просторова мистецька база³.

Врона і мистецтвознавство.

Публікації І. Врони стали важливим явищем у мистецькому житті України. Ці твори є безцінним джерелом достовірної інформації для розуміння і вивчення художнього життя 20–30-х років. Саме зусиллями І. Врони у 1925 році інституту було надано приміщення на Возне-

¹ Там само. С. 17.

² Афанасьєв В. А. Вчений і педагог І. І. Врона... С. 54.

³ Кашуба[Вольвач] О. «Фортех»... С. 51.

сенському узвозі, де заклад перебуває й зараз. У результаті реорганізації, очолюваною І. Вроною, вже 1925 року КХІ став багатопрофільним навчальним закладом і мав п'ять факультетів: архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний і скульптурний¹.

Ось страшні рядки, написані, на нашу думку, Михайлом Цапенком, цим «вдумливим погромником», як назвав його Григорій Ревзін²:

Буржуазно-націоналістичних і космополітичних тлумачень в питаннях архітектури не позбавлений також І.І. Врона (науковий співробітник Інституту історії і теорії архітектури). В своїй дисертації на

¹ Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор... С. 23.

² Таку атрибуцію дозволяє зробити образ Михайла Цапенка, відбитий в очах сучасників. Його страшна і вбивча для багатьох живих на той час архітекторів 1920–1930-х книга «О реалистических основах советской архитектуры» (1952), була перекладена навіть китайською мовою (Сергій Костюкович Кілессо розповідав, що бачив примірник пекінського перекладу в руках автора). До того ж, Цапенко був заступником головного редактора «Вісника АА УРСР», і кому, як не йому анонімно скласти затравні редакційні статті? За деякими свідченнями, Цапенко не гідшався таємних доносів (наприклад, на Петра Григоровича Юрченка). У середині 1958-го Цапенка було звільнено з посади директора ІТІА АА УРСР (обіймав з 1951) і призначено керівником сектору теорії архітектури. Після смерті Сталіна, коли лаяти архітекторів-формалістів стало немодно, Михайло Павлович латентно, без внутрішнього супротиву переключився на студіювання українського бароко XVII–XVIII століть, 1963-го захистивши в Москві докторську дисертацію. Книжки «Архитектура Болгарии: Очерк» (1953) й «Архитектура Левобережной Украины XVII–XVIII веков» (1967) вирізняються достеменним знанням матеріалу, написані красним словом: Цапенко мав неабияку літературну вдачу письменника. 1953-го за його редакцією побачили світ збірники праць КиївНДІТІ «Мастера советской архитектуры об архитектуре» та «Архитектурное творчество»; низку вартісних, піонерських поглядів він запропонував у статті: Цапенко М. П. З історії шукань національного стилю в архітектурі України // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. Київ, 1959. С. 285–302. Див. також його «Архитектуру социалистической Болгарии» (1970, в групі авторів) і популярні книжки в серії «Дороги к прекрасному»: «По равнинам Десны и Сейма» (1967, 2-е изд. – 1970); «Земля Брянская» (1972); «По западным землям Курским и Белгородским» (1976); у серії «Города и музеи мира»: «София. Тырново. Пловдив» (1972).

тему: «Передреволюційна архітектура України» І. І. Врона, відводячи спеціальну главу російським архітекторам, які працювали на Україні, показує величезну кількість їх будов у багатьох українських містах. Ці будови не могли не вплинути на архітектуру України. Проте, Врона не бачить і не показує цього впливу. Крім того, часто цитуючи [Георгія Крискентійовича] Лукомського, цього послідовника буржуазно-націоналістичної школи Грушевського, Врона, по суті, приєднується до лженаукових його тверджень про те, що «шляхи через Варшаву, Відень, Будапешт несуть в Київ свої смаки, свої віяння, матеріали». І тут же І. І. Врона скочується до космополітизму. На 30-й стор. він, словами Лукомського, пише: «І такі вулиці, як “Фундуклейвська”, “Прорізна”, носять в собі щось дуже струнке, цільне, не тільки цілком європейську, пристойну, а майже американську фізіономію сучасного міста». Схиляння перед іноземщиною завадило побачити Вроні те, що сучасна буржуазна архітектура і, особливо архітектура США, давно перестали бути мистецтвом. Архітектура сучасної Америки характерна своєю бездушною спрощеністю, що доходить до потворності. В своїй праці «Творчі течії радянської архітектури України за 30 років» Врона пішов шляхом наклепу на архітектуру Радянської України, твердячи, що в ній панують тільки негативні явища. Ця робота Радою Інституту історії і теорії Академії архітектури УРСР не прийнята¹.

Навіть з цього анонімного «огляду», на які за часів боротьби з ‘безрідним космополітизмом’ були багаті різні фахові часописи², можна зробити висновок, що Іван Іванович був у науковому смислі порядною людиною, яка писала те, що мала написати. Але й про нього теж писали – вище я навів не єдину «рекламну» ламентацию, що могла коштувати життя. Ось ще зразок «мови, яка ненавидить»:

Його довголітня ворожа радянському мистецтву діяльність в галузі художньої критики і мистецтвознавства, а також в галузі художнього виховання молоді, завдала великої шкоди розвитку українського радянського образотворчого мистецтва. І. Врона є живим прикладом нерозривного поєднання ідеології українського буржуазного націоналізму і формалізму. Давній ворог російського мистецтва, він вбачав одне

¹ Вісник Академії архітектури УРСР. 1949. № 1. С. 42.

² Завзятими «погромниками» архітекторів-‘космополітів’ наприкінці 1940-х були О. Перемислов, М. Билінкін, Ю. Яралов, В. Сараб’янов, І. Мάца.



Михайло Цапенко (1907–1977), «вдумливий погромник»

Фото 1958 року з особової справи М. Цапенка у НДІТІАМ

з так званих досягнень АРМУ в тому, що вона локалізувала вплив на Україну російських радянських художників¹.

Стилістика, як на мене, теж Цапенкова: не міг же цілий загін «ворогів Врони» працювати на його імідж, нехай і негативний.

Смисл цього виступу в тому, що якби зняти негативність інтонації, характеристика Врони досить вірна і чесна: живий приклад нерозривного поєднання ідеології українського націоналізму і формалізму; вбачав одне з досягнень АРМУ в тому, що вона локалізувала вплив на Україну російських радянських художників. Хіба не так? –

Три середніх «художніх училища», що знаходилися під протекторатом ІАХ в Петербурзі, служили органам русифікації мистецтва й молоді та підготовчим щаблем для висмокування талантів для загально-

¹ На антипатріотичних позиціях: Про відкриття антипатріотичної групи критиків і мистецтвознавців у галузі образотворчого мистецтва // Радянське мистецтво. 1949. 29 лют. (цит. за: Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор... С. 26).

російського культурного казана, для столичних центрів: для власного національно-мистецького розвитку всі шляхи було перетято¹.

Ще у 1930-му художник-монументаліст і мистецтвознавець Євген Холостенко (брат архітектора-реставратора Миколи Холостенка) так лінчував Врона:

Заперечуючи процес діалектичного розвитку пролетарського мистецтва, І. Врона відверто пропонує шлях буржуазного розвитку, видаючи його за необхідну «умову» для розвитку «українського національного мистецтва». Рішуча боротьба проти цієї концепції І. Врони... і його системи поглядів, що панували в Київському художньому інституті, завершилася повним їхнім розгромом, перебудовою цього вузу на пролетарські позиції. Але боротьба з «вронівщиною» ще не закінчена, марксистська критика повинна до кінця розвінчати формалістичну концепцію Врони².

Лаяти і лаятися вміли. Ось, наприклад, вислів щодо бойчукізму небезпечного 1938 року:

...Що це база була дрібнобуржуазною, визнавалось і головним сподвижником і «шефами» самого Бойчука – ворогами націоналістами Вроною, бувшим ректором Київського художнього інституту <...> Людина недалекого розуму і невисокої культури <...> він міг хитро маскуватись і довгий час скривати свої ворожі буржуазно-націоналістичні цілі³.

Кость Сліпо-Москальців, автор перших книжок про Сергія Васильківського та Михайла Бойчука, писав протилежне:

Правда, деякі теоретики мистецтва, приміром І. Врона, заперечують високий рівень сучасної української художньої культури, робітникам якої т. Врона радить в першу чергу повчитися у сусідів-росіян⁴.

¹ Врона І. І. КХІ: його сучасний стан і робота // Мистецько-технічний ВІШ: Збірник КХІ. Київ, 1928. № 1. С. 3.

² Холостенко Е. Литература и искусство // Хроника. 1931. № 5/6. С. 152 (цит. за: Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор... – С. 26).

³ Радионов Г. Разгром бойчукизма и художественное образование на Украине: Письмо с Украины // Искусство. 1938. № 5. С. 23–28 (цит. за: Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику... С. 128).

⁴ Сліпко-Москальців К. Мистецькі угруповання на тлі сучасності // Червоний шлях. Харків, 1927. № 7/8. С. 276 (цит. за: Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику... С. 133).

По-перше, невідомо, кому вірити на слово, по-друге, – ось який він був небезпечний для радянського українського мистецтва кінця 1920-х: треба попрацювати, псуючи папір, аби показати усю хибність поглядів Врони, не інакше. «Прихильник бойчукізму, він ніс у собі атмосферу давніх дискусій і боїв», – напише С. Білокінь¹.

Врона як людина. Сергій Білокінь:

Наприкінці 1932 року Врона зайнявся таким важливим для вченої корпорації питанням, як забезпечення академіків та наукових співробітників продуктами харчування та промисловими товарами... До честі Івана Івановича буде сказати, що деякі вчинки часів його молодості не давали йому спокою протягом багатьох років. Він про них не забув, і, пройшовши життєві випробування, очевидно, переоцінив².

Академік ВУАН Сергій Єфремов у щоденнику (25.12.1925):

Врона – комуніст, який втерся до музею Ханенка (академічного), – зробив доноса на Потоцького, що то – колишній генерал; одірвав Музей Ханенка від Академії³.

Василь Афанасьєв:

Врона працював до останніх днів свого життя. За кілька тижнів до кончини він передав до видавництва рукопис про фундаторів українського радянського мистецтва. Шкода, що нині він є лише архівним примірником⁴.

Іменний фонд Врони зберігається в ЦДАМЛМ. Треба лише простягнути до цих мало досліджених матеріалів зацікавлену дослідницьку руку історика.

¹ Білокінь С. І. Музей України... С. 77.

² Там само. С. 86.

³ Цит. за: Там само. С. 100. Загальні збори ВУАН від 26.04.1926 у зв'язку зі справою Павла Платоновича Потоцького (1857–1938) ухвалили поновити клопотання перед Укрнаукою про усунення Врони з посади директора Музею мистецтв, «для якої він не має наукових даних і на яку Академія його не обирала». Сергій Білокінь коментує: «Звичайно, із соціального боку Врона був ближчий большевицьким функціонерам, аніж колишній царський генерал, і їх можна по-людськи зрозуміти» (Там само. С. 104).

⁴ Афанасьєв В. А. Вчений і педагог І. І. Врона... С. 54.

№ 1. Автобіографія Івана Врони
8.05.1958

АВТОБІОГРАФІЯ¹

Врона Іван Іванович

Народився 1887 р. в с. Отроч, кол[ишньої] Люблінської губ[ернії], Яновського повіту (Холмщина) в сім'ї селян-середняків, землеробів. Батьки померли – мати у 1916 р., батько 1917 р. У 1907 р. я закінчив гімназію у м. Холмі; у 1910 р. вступив до Московського університету на юрид[ичний] фак[ультет], закінчив у 1914 р. Крім того маю незакінчену художню освіту – два курси Української академії мистецтва (1918–1920 рр.) в Києві. З 1925 р. працюю з перервами як науковий робітник-мистецтвознавець. У 1947 р. захистив дисертацію на тему «Передреволюційна архітектура України» при Акад[емії] архітектури УРСР і маю диплом кандидата мистецтвознавства.

Працюю з 15-річного віку – ще будучи у гімназії а потім в Університеті заробляв приватними лекціями. Після закінчення Університету (1914 р.) я почав стажувати в Москві по лінії адвокатури, але з весни 1915 р. пішов на роботу у передових санітарних отрядах Всеросійського земського союзу, а потім в Контролі Голов[ного] комітету В[серосійського] з[емського] с[оюзу] в Москві. У кінці 1917 р. я переїхав із сім'єю на Україну (Київ), де 1918 р. працював в Юридичному відділі Київського округу Вод[них] шляхів і разом вчився у Академії мистецтв. Протягом 1919–1920 рр. працював на різних відповідальних парт[ійних] і рад[янських] постах в Києві і Житомирі (чл[ен] Колегії Обвинувателів Київ[ського] губ[ернського] рев[олюційного] трибуналу², чл[ен] Верхов[ного] касац[ійного] суду УРСР, в[викону-

¹ Рукопис. Подається мовою й орфографією оригіналу з розкриттям скорочень у квадратних дужках.

² Ревтрибунали (1917–1922) утворені відповідно до декрету СНК «Про суд» (22.11.1917) і складалися з голови та шести чергових засідателів, які обиралися губернськими та міськими Радами. Призначалися для боротьби зі «злочинами», спрямованими проти революції: контрреволюція, саботаж, погроми, мародерство, хабарництво, спекуляція, дезертирство та ін.

ючий] о[бов'язки] секретаря Волинського Губкому КП(б)У – 1920 р., зам[існик] Голови Волинського Губвиконкому, член ВУЦВК 5-го Збору – 1921 р. і т. п.). У 1921 р. ЦК КП(б)У відкликав мене з Житомира до Харкова для роботи в НКО УРСР. З осені 1923 р. по січень 1924 – зав[ідувач] Орг[анізаційним] відділом НКВС УРСР. З січня 1924 по 1930 р. був ректором Киї[вського] художнього інституту¹ і разом по сполученню директором Музея мистецтв Акад[емії] наук УРСР². З 1925 р. почав працювати наук[овим] співробітником на кафедрі мистецтвознавства Академії Наук УРСР та в Укр[аїнському] інституті марксизму-ленінізму. В 1930–1933 рр. був професором в трьох учбових закладах Києва – в Київ[ському] худож[ньому] і[нституті], в Київ[ському] держ[авному] інституті кінематографії та Київ[ському] муз[ично]-драм[атичному] і[нституті]. У 1930–1932 рр. займав посаду Зав[вдувача] Київ[ською] філією Держ[авного] вид[авництва] України. У 1932–1933 рр. був Зав[вдувачем] сектором літератури і мистецтва Київ[ського] Обкому КП(б)У. У 1934–1936 рр. працював економістом на будівництві 2-ої колії ДВК, як засуджений під час репресій 30-х рр.³ Нині постановою Судових органів (Київ[ський]

¹ Як вважає Остап Ковальчук, Врону було усунуто з посади ректора «внаслідок ідеологічного протистояння у середовищі мистецьких кіл та педагогічного колективу КХІ, що підтримувалося партійним керівництвом країни» (Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор... С. 23). Ми знаємо, що відбувається у педагогічних колективах досьогодні – спадок радянської системи освіти, в якій справді талановитій людині втриматися важко. Так, за спогадами, Татлін до Бойчука як до художника та його системи виховання ставився негативно. «Бойчук ніколи не заходив до теа-кіно-фотовідділення. Студенти також не ходили» (Тряскін М. А. Спогади: 3 моїх викладацьких років у КХІ (1926–1932) // Ковальчук Остап. Іван Врона як реформатор... С. 26).

² «Разом з директоруванням він мав у музеї й житло (вул. Чудновського, 15)» (Білокінь С. І. Музей України... С. 76).

³ Подобиці засудження Врони разом з іншими діячами культури (директором Київської філії Інституту літературознавства М. Бараном, членом бюро Міськкому КП(б)У з політичного керівництва науковими закладами Києва Л. Левицьким, ректором ВІНО С. Семком, заступником директора Всеукраїнського НДІ історії культури Є. Черняком, директором Лінгвістичного інституту І. Черняком та ін.) зі справи директора Всенародної бі-

Обл[асний] суд 23/IV-1958 р.) присуд 1934 р. скасований і я реабілітований; ще 1943 р. Постановою Верхов[ної] Ради УРСР судимість було знято. 1936–1939 рр. працював як художник-графік та ретушер в Москві та Можайську. З осені 1939 р. викладач середньої школи в м. Можайську, с. Теньки ТатАССР та в м. Ташкенті. 1943–1944 рр. лектор в САГУ (Серед[ньо]-Азіат[ський] державний університет). З літа 1944 р. я був викликаний до Києва для роботи в Академії архітектури УРСР та Акад[емії] наук УРСР. 1945–1948 рр. читав курс «Вступ до естетики» в Київ[ському] держ[авному] худож[ньому] інституті та завідував кафедрою історії мистецтв у ньому. З 1944 р. до літа 1952 р. працював науков[им] співробітником І[нститу]та теорії та історії [архітектури] Акад[емії] арх[ітектури] УРСР. З 1952 р. вийшов на пенсію.

В Червоній Армії не служив. Перебуваючи на парт[ійній] підпільній роботі в тилу білополяків у 1920 р., брав участь у збройних виступах партизанських загонів на Житомирщині проти білополяків. Рев[олюційний] стаж маю з 1904 р. Учасник революції 1905 р. Двічі був заарештований царським урядом (1906 р., 1907 р.) і після 7-місячного тюремного ув'язнення в Люблінському тюремному замку був засланий у 1907 р. на 2 роки до Наримського краю. У період громадянської війни та інтервенції був учасником двох підпільних праць на Україні – у тилу білих армій Денікіна в 1919 р. в районі Києва та в тилу білополяків на Волині в 1920 р. (як член Губ[ернської] парт[ій-

бліотеки України у 1930–1933 роках Н. Миколенка див.: *Ковальчук Галина*. Директори Всенародної бібліотеки України (20–30-і рр.). URL: <https://shron1.chtyvo.org.ua>. Сергій Білокінь пише, що Врону заарештували 13.07.1933: «Як стверджувала газета “Комуніст”, вирізку з якої вшито до справи (реабілітаційна справа М. Христового з ЦДАГО. – А. П.), “на ниві образотворчого мистецтва Врона робив те, що Хвильовий у літературі” <...> У зв'язку з зарахуванням робочих днів звільнений достроково 1.08.1936» (*Білокінь С. І. Музей України... С. 76*). А Микола Хвильовий (1893–1933) у літературі був «істинно: хвильовий. Сам хвилюється, і нас усіх хвилює, п'янить і непокоїть, драгує, знесилює і полонить. Аскет і фанатик, жорстокий до себе і до інших, хворобливо вразливий і гордий, недоторканий і суворий, а часом ніжний і сором'язливий, химерник і характерник, залюблений у слово, у форму, мрійник», – записав Володимир Коряк (1889–1938), літературознавець і критик (www.ukrcenter.com/library).



Іван Врона (1887–1970)

Фото 1958 року з особової справи І. Врони у НДТІАМ

ної трійки). В партії був з 1920 по 1933 рр. Вибув в зв'язку з репресуванням. Тепер після реабілітації справа про поновлення в партії розглядається в Парткомісії Обкому КП України¹. У 1920–1921 рр. був Секретарем Волинського Губкому і членом Губкому КП(б)У, у 1921 р. був Заступником Голови Волинського Губвиконкому, 1921–1923 рр. був членом ВУЦВК 5-го скликання. У 1925–1929 рр. член Міськради Києва, 1926–1930 рр. член РПК Петрівського Райпарткому м. Києва. На II Всеукр[аїнському] З'їзді Рад[янських] художників України обраний до складу Ревізійної комісії Республіканської Спілки радянських художників України. Член Спілки художників.

Сім'я складається з дружини і дочки [Ірини]. Два брати (вчителі) живуть в Москві, сестра (колгоспниця) живе в с. Рибча Дедеркал[аського] району, на Тернопільщині. Батьків немає в живих і у мене, і в дружини.

Ніхто з родичів не був репресованим або під судом і слідством, не був позбавлений виборчих прав. Один з братів під час Вел[икої]

¹ Дописка на особовому листку свідчить, що Врона був поновлений у лавах КПРС у вересні 1958 року; партквиток № 08454127 виданий Ленінським райкомом КПУ міста Києва 27.11.1958.

Вітч[изняної] війни був у 1944 р. розстріляний німцями за переховування радянських військовополонених, що втекли з полону.

м. Київ, вул. Заньковецької,
д. 5, кв. 13, тел. 9-03-15
8/V 1958 р.¹



**№ 2. Подання Володимира Заболотного
про переведення Івана Врони на посаду
в. о. керівника сектору радянського українського мистецтва
АБіА УРСР, 19.10.1960**

НАЧАЛЬНИКУ ВІДДІЛУ КАДРІВ
АКАДЕМІЇ БУДІВНИЦТВА І АРХІТЕКТУРИ УРСР

Прошу перевести ст. наукового співробітника відділу вивчення народної творчості та історії українського мистецтва кандидата мистецтвознавства тов. Врону І. І. на посаду в. о. керівника сектору радянського українського мистецтва до об'явлення конкурсу.

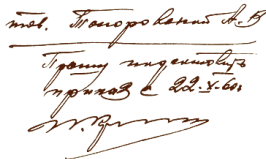
Керівник відділу
вивчення народної творчості та
історії українського мистецтва
АБіА УРСР



/Заболотний В.Г./

19.X.60
kur6

[Резолюція:] Тов. Топоровской А. В.
Прошу приготовить приказ с 22.X.60 г.
Павло Красковский²



Тов. Топоровская А. В.
Принимается
приказ с 22.X.60 г.
А. В. Топоровская

¹ Сергій Білокінь, який був особисто знайомий із Вроною, у 1960-ті вказує адресу: вул. Академіка Філатова, 10-а, кв. 22.

² У довіднику, виданому за редакцією начальника відділу кадрів АБіА УРСР Павла Антоновича Красковського, станом на 1.07.1961 вказано, що Врона обіймав посаду керівника сектору українського радянського мистецтва. У цьому секторі працювали старший науковий співробітник Василь

№ 3. Заява Івана Врони про призначення на посаду старшого наукового співробітника КиївНДІТІ¹, 2.04.1964

Директору КиєвНИИТИ²

Ілліч Касян, молодші наукові співробітники Ніна Петрівна Мулкіджанян і Дмитро Григорович Янко, старший архітектор Олексій Кузьмич Козін, технік-лаборант Ольга Авксентіївна Бондаренко (згодом багаторічний очільник Методфонду НДІТІАМ). Див.: Академия строительства и архитектуры Украинской ССР по данным на 1.VII.1961 г.: Справочник '1961 (Для служебного пользования) / Сост. П. А. Красковский. Киев, 1961. С. 43–44.

¹ Історію існування цього закладу у 1945–1995 роках викладено у статті колишнього директора КиївНДІТІ Володимира Петровича Дахна (1928–?): *Дахно В. П. До 50-ліття Державного науково-дослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування // Теорія та історія архітектури / Редкол.: М. М. Дьомін (гол.), А. П. Мардер, А. О. Пучков та ін. Київ, 1995. С. 5–25.* У серпні 2007-го наказом міністра регіонального розвитку та будівництва НДІТІАМ як заклад було зліквідовано (з різних причин, зокрема, кадрових, що сталося внаслідок руйнівної діяльності директора у 2002–2005 роках Вадима Абізова), нечисленні співробітники частково перейшли в окремий відділ ІМФЕ, частково – до НДПІмістобудування. Два поверхи (6-й і 7-й) наріжного будинку по вулиці Великій Житомирській, 9, де розташовувався Інститут, передано Мінрегіон України. Бібліотека та методичний фонд, в якому містилися різні колекції світлин і документів (зокрема, частина фонду Данила Щербаківського), був переданий ДНАББ; архів відділу кадрів і канцелярії невідомо де.

² Після Цапенка (який 1959 року переїхав до Москви) директором КиївНДІТІ упродовж 1959–1976 років працював Григорій Володимирович Головка (1900–1982), одіозна постать в історії української архітектури радянської доби. Так і не оволодівши фахом архітектора, він зарекомендував себе ще студентом: «Важливою подією в історії [Київського інженерно-будівельного] інституту став воєнізований (тобто в протигазах. – А. П.) похід студентів у квітні 1936 року, що проліг маршрутом Київ – Москва завдовжки 947 кілометрів. Похід тривав сімнадцять днів. У ньому взяли участь 71 студент, а колону очолював студент Г. В. Головка. У Москві студентську колону урочисто зустріли 30 квітня 1936 року працівники Народного комісаріату оборони СРСР. Учасників походу прийняв член Політбюро ЦК ВКП(б) Г. К. Орджонікідзе. Кожен учасник походу був нагороджений велосипедом» (*Заремба С. З., Молостов В. А., Панибудьласка В. Ф. Киевский ордена Трудового Красного Знамени инженерно-строительный институт: Историч. очерк.*

Директору КиєвНДІТІ

Вроні Іван Ів.
побл. в.о. ст. наук.
співробітника І-ї кат.
кандидат дисципл.
твознавства

Заява.

Прошу Вашого розглядати документи Конкурсній Комісії розглянути мою кандидатуру на посаду ст. наук. співробітника в секторі радянського мистецтва, де я працюю з жовтня 1958 р. в якості в.о. ст. наук. співробітника.
Список наукових праць додаю.

ИВРОН

2.10.1964р.
Київ

Заява Івана Вроні про призначення його на посаду старшого наукового співробітника КиївНДІТІ, 2.04.1958

Фото 1958 року з особової справи І. Вроні у НДІТІАМ

Врони Івана Івановича,
в. о. ст. наук. співробітника І[ститу]ту,
кандидата мистецтвознавства

Заява

Прошу Вашого розпорядження доручити Конкурсній Комісії розглянути мою кандидатуру на посаду ст. наук. співробітника по сектору радянського мистецтва, де я працюю з жовтня 1958 р. в якості в. о. ст. наук. співробітника.

Список наукових праць додаю.

2.IV.1964 р.
Київ

І. І. Врона

№ 4. Список наукових праць Івана Врони 1921–1958 років

СПИСОК

научных трудов ВРОНА Ивана Ивановича¹

1. Завдання радянської художньої політики // Шляхи мистецтва (Харків). 1921. № 2. ½ п. л.
2. Художественное образование и его спорные вопросы // Путь просвещения (Харьков). 1922. № 2. 1 п. л.
3. Художественное образование и рабочая молодежь // Путь просвещения (Харьков). 1923. № 3. ½ п. л.

Київ, 1991. С. 20); Головні та міські архітектори Києва. 1799–1999: Каталог виставки до двохсотріччя введення посади головного архітектора Києва / М. В. Виноградова, М. Б. Кальницький, Д. В. Малаков та ін. Київ, 1999. С. 25.

¹ Оригінал – машинопис з правкою. Я не ставив за мету відтворити казенну табличну «форму № 3», за якою був складений список. Назви подано мовою оригіналу (за винятком праць, опублікованих іншими мовами, які даються в російському перекладі). Список максимально наближений до сучасних норм, зв'язання посилань *de visu* не здійснювалося. Мета: адекватно до джерела подати відомості про видання в такий спосіб, аби було зрозуміло, про що йдеться.

4. Питання художньої освіти // Шляхи мистецтва (Харків). 1922. № 2. ½ п. л.
5. Мистецька освіта на Україні // Шляхи мистецтва (Харків). 1923. № 5. ½ п. л.
6. Первая Киевская конференция по художественному образованию // Путь просвещения (Харьков). 1924. № 4. 1 п. л.
7. Художник у кіно // Кіно (Київ). 1924. № 4. ½ п. л.
8. Мистецтво Революції [і АРМУ]. Київ: Вид-о Київськ. худож. ін-ту, 1926. 1½ п. л.
9. Мистецька культура революції // Життя і революція (Київ). 1926. № 5/6. 1½ п. л.
10. Художественная жизнь Советской Украины // Советское искусство (Москва). 1926. № 10. 1 п. л.
11. Пора організувати художні науки // Культура і побут (Харків). 1926. № 7. ½ п. л.
12. АРМУ та її перша виставка // Червоний шлях (Харків). 1927. № 3. 1 п. л.
13. До відкриття I-ої Всеукраїнської виставки АРМУ // Нове мистецтво (Харків). 1927. № 12/13. ½ п. л.
14. Революционное искусство Украины // Советское искусство (Москва). 1927. № 3. 1½ п. л.
15. Первые дипломанты Киевского художественного института // Советское искусство (Москва). 1927. № 1. ½ п. л.
16. Виставка дипломантів Художнього інституту // Глобус (Київ). 1927. № 11. ¼ п. л.
17. Київський художній інститут та його сучасний стан і робота // Мистецько-технічний ВІШ (Київ). 1928. № 1. 1½ п. л.
18. Назрілі питання мистецької освіти // Там само. 2 п. л.
19. Ювілей української мистецької школи // Життя і революція (Київ). 1928. № 2. ½ п. л.
20. Сучасні течії в українському малярстві // Критика (Харків). 1928. № 1; № 2. 3 п. л.
21. Пути современного украинского искусства // Революция и культура (Москва). 1928. № 13. 1 п. л.
22. Всеукраинская выставка «10 лет Октября» // Советское искусство (Москва). 1928. № 2. 1 п. л.
23. Украинское изобразительное искусство (на нем. яз.) // Die Neue Russland: Збірник. Берлін, 1929. ½ п. л.
24. Вступительная статья в каталоге выставки «10 лет Октября» // 10 лет Октября: Каталог выставки. Киев, 1927–1928. ¼ п. л.

25. Виставка гравюри и рисунка // Критика (Харків). 1928. № 10. 1/2 п. л.
26. Рецензія на книгу «Театральні строї» А. Петрицького // Літературна газета (Київ). 1929. № 9. 1/3 п. л.
27. 3 приводу фактичних поправок А. Петрицького // Критика (Харків). 1929. № 2. 1/3 п. л.
28. У новій смузі // Критика (Харків). 1929. № 4. 1½ п. л.
29. Без руля і вітрил (2-га Всеукраїнська виставка) // Життя і революція (Київ). 1929. № 7/8. 1 п. л.
30. Комсомол в українському мистецтві // Молодняк (Харків). 1930. № 5. 1 п. л.
31. Комсомольці на образотворчому фронті // Життя і революція (Київ). 1931. № 5/6. ½ п. л.
32. Украинская графика (на франц. яз.) // L'Art Grafic. Париж, 1931. 1 п. л.
33. Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика (Харків). 1931. № 1. 1¼ п. л.
34. Зброєю критики і самокритики // Критика (Харків). 1932. № 5. 1¼ п. л.
35. В. І. Ленін в образотворчому мистецтві // Радянське мистецтво (Київ). 1945. № 4. ¼ п. л.
36. Неоцінімі скарби (Державний музей західного мистецтва) // Радянське мистецтво (Київ). 1945. № 28. ¼ п. л.
37. Думки з виставки // Радянське мистецтво (Київ). 1945. № 45. ¼ п. л.
38. Художня освіта на Радянській Україні // Журнал ВОКС (Київ). 1945. ½ п. л.
39. Образ у мармурі // Літературна газета (Київ). 1945. № 33. 1/4 п. л.
40. Велике мистецтво великого народу // Радянське мистецтво (Київ). 1946. № 1. ¼ п. л.
41. Молоді майстри // Україна (Київ). 1946. № 11. 1/4 п. л.
42. Яким повинен бути Хрещатик // Радянське мистецтво (Київ). 1946. № 33. 1/5 п. л.
43. Харьковский художественный техникум в прошлом и настоящем // Путь просвещения (Харків). 1923. Рукопись. 1 п. л.
44. Мистецтво в системі дитячого виховання / Доклад в Киевском научно-педагогическом комитете, 1924. Рукопись. 1 п. л.

45. Рецензия на книгу акад. Ф. И. Шмита «Искусство как предмет воспитания»¹ / Исследование для кафедры искусствознания Украинской академии наук, 1925. Рукопись. 1/4 п. л.

46. Методи викладання в мистецькій школі / Доклад на Всеукраїнській конференції по художественному просвещению (Харків), 1927. Рукопись. 1 п. л.

47. Художні сили і течії на виставці «10 років Жовтня» / Доклад на диспуте в Інституте марксизма-ленинизма в Києве, 1928. Рукопись. 1 п. л.

48. Маркс и Энгельс об искусстве / Доклад на пленуме Киевского филиала ВУАМЛИН, 1932. Рукопись. 2 п. л.

49. О перестройке научно-исследовательской работы в области искусства / Доклад на пленуме Украинской академии наук (Київ), 1931. Рукопись. ½ п. л.

50. Методологічні і методичні проблеми історії українського мистецтва і архітектури / Доповідь в АН УРСР та Українській філії Академії архітектури СРСР (Київ), 1944. Рукопись. ½ п. л.

51. Образотворче мистецтво України (І. Кінець XIX ст. – 1917 р.; ІІ. Радянське мистецтво України) // Історія українського мистецтва / Інститут искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР (Київ), 1945. Рукопись. 7 п. л.

52. Социалистический реализм / Доклад в Союзе советских художников Украины, 1945. Рукопись. 3 п. л.

53. Предреволюционная архитектура Украины (конец XIX – начало XX ст.): Диссертационная работа, 1946. Рукопись. 8½ п. л. (захищена в 1947 г., Київ)².

54. Украинское изобразительное искусство конца XIX – начала XX ст. и советского периода // Большая Советская Энциклопедия, 1946. Рукопись. 1½ п. л.

55. Программа курса «Введение в эстетику» / Киевский государственный художественный институт, 1946. Рукопись. ¼ п. л.

¹ Ф. И. Шмит. Искусство как предмет обучения. Харьков, 1923. 64 с.

² Рукопис дисертації і альбом з фотографіями зберігаються у фонді ДНАББ. Не дивлячись на те, що тема формування архітектури України зламую XIX–XX століть є досить зораною (завдяки передовсім докторській дисертації Володимира Ясієвича та його книзі «Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков», 1988), було би важливо надрукувати працю Врони: значна частина його міркувань не втратили оригінальності, стилістичні принади тексту лишають позаду інших дослідників, зокрема молодих.

56. Программа курса «История украинского мистецтва» / Киевский государственный художественный институт, 1947. Рукопись. 1 п. л.

57. 30 років образотворчого мистецтва України / Доклад в Киевском государственном художественном институте, 1947. Рукопись. 1 п. л.

58. Творческие течения советской архитектуры Украины (1917–1947 гг.) / Тематическая работа Института истории и теории архитектуры АА УССР, 1947–1948. – Рукопись. 6½ п. л.

59. Сталін у питаннях мистецтва / Доклад в Киевском государственном художественном институте, 1947. Рукопись. ½ п. л.

60. Москва в історії розвитку російського мистецтва (До 800-річчя Москви) / Доклад в разных учреждениях и предприятиях, 1947. Рукопись. ½ п. л.

61. Программа «Очерк истории архитектуры Украины» (2-я половина XIX ст. и конец XIX ст., и начало XX ст.) / Тематическая работа Института истории и теории архитектуры АА УССР, 1948. Рукопись. ½ п. л.

62. Методологические предпосылки и методсхема программы «Очерков истории архитектуры Украины» / То же, 1949. Рукопись. 1/3 п. л.

63. Программа «Очерков по истории архитектуры Советской Украины (1917–1949 гг.)» / То же, 1949. Рукопись. 1 п. л.

64. Взгляды основоположников марксизма-ленинизма на роль и значение искусства в общественной жизни / Доклад на семинаре научных сотрудников ИИТА АА УССР, 1949. Рукопись. 1½ п. л.

65. Материалы к библиографии по истории советской архитектуры Украины / Для ИИТА АА УССР, 1948–1949. Рукопись. 2 п. л.

66. Список памятников монументального и декоративного искусства Украины, 1949. Рукопись. 1 2/3 п. л.

67. Рецензии: на кандидатскую диссертацию И. Я. Бялера «Памятник Богдану Хмельницкому», на работы проф. [С. А.] Таранушенко, [А. Г.] Молокина, [П. П.] Хаустова, доц. [А. Р.] Копылова¹, на проекты программ по истории русской архитектуры (АА СССР) и украинской

¹ Рукопис викладача історії мистецтва і архітектури, з 1949-го – завідувача кафедри архітектури Одеського інженерно-будівельного інституту, доцента Олександра Романовича Копилова «Ритм в архітектурі» (1947, Методфонд НДІТІАМ, № 135, 94 арк.: іл.) містить наступні розділи: поняття про ритм; метричний ряд; подолання ритму; симетрія; просторовий ритм; ритмічний ряд. Ця цікава ілюстрована студія не була видана.

архитектуры (проф. [С. В.] Бессонов) и др. / Для ИИТА АА УССР, 1945–1949. Рукописи. 3 п. л.

68. Материалы по истории архитектуры Украины XIX и XX ст. (Библиография) / Для ИИТА АА УССР, 1949. Рукопись. 640 названий.

69. Партийность в архитектуре (тезисная разработка) / Для сборника о соцреализме; ИИТА АА УССР, 1949. Рукопись. ½ п. л.

70. Реализм в архитектуре (тезисы) / То же, 1949. Рукопись. ¼ п. л.

71. Форма и содержание в архитектуре (тезисная разработка) / То же, 1949. Рукопись. 1 п. л.

72. Народность в архитектуре (тезисная разработка) / То же, 1950. Рукопись. 1 п. л.

73. Национальная форма в архитектуре (тезисы) / То же, 1950. Рукопись. ¼ п. л.

74. Синтез искусств в архитектуре соцреализма (тезисная разработка) / То же, 1950. Рукопись. ½ п. л.

75. Очерки по истории архитектуры Украины, т. 1-й, гл. 7 (вторая половина XIX ст. – начало XX ст.) / Тематическая работа ИИТА АА УССР, 1950. Рукопись. 5 п. л.

76. Вопросы архитектуры в свете работ И. В. Сталина по языкознанию¹ / Сообщение на научной конференции в АА УССР (стенограмма), 1950. Рукопись. 1 п. л.

77. Список памятников архитектуры советской Украины (1926–1941 гг.) / Для ИИТА АА УССР, 1951. Рукопись. 1½ п. л.

78. Очерки по истории архитектуры советской Украины (1926–1941 гг.) / Для ИИТА АА УССР, 1951. Рукопись. 9 п. л.

79. Замечания на труд АА СССР «Учебник по истории советской архитектуры» / Доклад на научной конференции АА УССР (стенограмма), 1951. Рукопись. ½ п. л.

80. Очерки по истории архитектуры советской Украины, т. 2-й «Очерков по истории архитектуры Украины»²; разделы 1, 2, 3 и части

¹ До більшовицького диктатора звернулася «група товаришів із молоді» з проханням висловити міркування з питань мовознавства. Відповіді надруковані у «Правді» 20.06.1950 і поклали початок «дискусії з мовознавства», що тривала до його смерті. Як тоді було прийнято, представники гуманітарних наук змушені були узгоджувати власні дослідження з «геніальними» думками вождя. Врона-архітектурознавець не відставав від мистецтвознавців, а подекуди навіть намагався той ідеологічний паровоз випередити.

² У передмові до «Нарисів історії архітектури Української РСР (радянський період)» (1962), написаних М. Грицаєм, О. Ігнатовим, І. Ігнаткіним,

разделов 4-го и 5-го (первая редакция) / Тематическая работа ИИТА АА УССР, 1951. Рукопись. 18 п. л.

81. Некоторые коренные вопросы архитектуры в свете труда И. В. Сталина «Относительно марксизма в языкознании» / Для сборника ИИТА АА УССР, 1952. Рукопись. 2½ п. л.

82. Вопросы истории и теории монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства: Библиографический указатель, 1952. Рукопись. 16 п. л. (более 3500 названий).

83. О портретном творчестве художника В. Воробьёва / Доклад в Союзе советских художников Украины, 1953. Рукопись. ½ п. л.

84. Проблема типического в эстетике Н. Г. Чернышевского / Доклад в Союзе советских художников Украины и в Музее русского искусства, 1953. Рукопись. 2 п. л.

85. Й. В. Сталін і питання соціалістичного мистецтва / Доклад в секции критиков и искусствоведов Союза советских художников Украины, 1953. Рукопись. 2 п. л.

86. Задачи архитектуры в свете труда И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР»¹ и решений XIX съезда партии / Для архитектурного сборника в Москве «Советская архитектура», 1953. Рукопись. 1 п. л.

87. К вопросу о природе и специфике архитектуры / Для юбилейного сборника по архитектуре в честь 300-летия Воссоединения Украины с Россией (Союз советских архитекторов Украины), 1954. Рукопись. 1,5 п. л.

88. Ленинская монументальная пропаганда на Украине (Исторический очерк развития и осуществления) // Художественные связи Украины и России: Сборник в честь 300 летия Воссоединения Украины с Россией / Союз советских художников Украины. Киев, 1957. 2 п. л.

Г. Лебедевим, вказано, що автори скористалися матеріалами, які підготували різні архітектори, зокрема Врона.

¹ Твір «Економічні проблеми соціалізму в СРСР» (1952) вважається політичним заповітом «геніального економіста». Розглядаються питання: характер економічних законів за соціалізму; товарне виробництво; закони вартості в умовах соціалістичної економіки; ліквідація протилежності між містом і селом, розумовою та фізичною працею; розпад єдиного світового ринку та загострення кризи світової капіталістичної системи; неминучість війн між капіталістичними державами; основні економічні закони соціалізму та капіталізму, тощо. Книжка є утопічною агіткою останнього року сталінської диктатури.

89. Вопросы портретного искусства: Теоретическое исследование / Для Союза советских художников Украины, 1954. Рукопись. 2,5 п. л.
90. Архитектурно-композиционные проблемы киевского Крещатика (в соавторстве с Ф. Н. Пашенко) // Архитектура СССР (Москва), 1954. Рукопись. 1,5 п. л.
91. Портрет нашего сучасника // Радянське мистецтво (Київ). 1954. № 36. ¼ п. л.
92. Программы по истории живописи, скульптуры и графики Советской Украины. Киев: Госстройиздат УССР, 1956. 7 п. л.
93. Программы по истории украинской живописи, скульптуры и графики эпохи капитализма (вторая половина XIX ст. – начало XX ст.) / Для Академии архитектуры УССР, 1954. Рукопись. 1,5 п. л.
94. О мастерстве в искусстве (Доклад к дискуссии по вопросам мастерства в Союзе советских художников Украины) / Для Союза советских художников Украины, 1955. Рукопись. 2 п. л.
95. К. Д. Трохименко¹ – народный художник УССР (монография). Киев: Вид. «Образотворче мистецтво і музична література», 1957. 2 п. л.
96. Про архітектурно-планувальні рішення центра Києва (в соавторстве с канд. архитектуры Ф. Пашенко) // Радянська культура. 1955. № 40. 0,5 п. л.
97. Против натуралистических тенденций в советском искусстве // Советская культура. 1956. № 4. 0,5 п. л.
98. Про майстерність у мистецтві // Радянська культура. 1957. № 5. 1/3 п. л.
99. М. Г. Дерегус² – народный художник УССР (монография). Киев: Вид. «Образотворче мистецтво і музична література», 1958. 2 п. л.

¹ Карпо Дем'янович Трохименко (1885–1979) – живописець, завідувач кафедри композиції та керівник майстерні батального й історичного живопису КХІ. Крім монографії Врони, див.: *Мусієнко П. К. Д. Трохименко, народний художник УРСР*. Київ, 1946; *Народний художник УРСР Карпо Трохименко: Каталог*. Київ, 1968; *Карпо Трохименко: Альбом*. Київ, 1969; *Карпо Трохименко: Спогади про художника*. Київ, 1986.

² Михайло Гордійович Дерегус (1904–1997) – живописець і графік. Див. також: *Холодовская М. Михаил Гордеевич Дерегус*. Москва, 1954; *Верба І. Офорти М. Дерегуса*. Київ, 1971; *Михайло Дерегус: Каталог виставки творів. Живопис. Графіка*. Київ, 1984; *Михаил Гордеевич Дерегус: Каталог выставки*. Москва, 1984.

100. Вступна стаття // Українська радянська графіка (1917–1957): Альбом. Київ: Вид. «Образотворче мистецтво і музична література», 1957. 2 п. л. текст¹.

101. Творчість художників-монументалістів // Радянська культура. 1958. № 60. 1/3 п. л.

102. Очерки по истории украинского искусства. Разделы: «Советская живопись», «Советская графика», «Советская скульптура», «Народное искусство советского периода» / Сдано в печать – Изд. «Образотворче мистецтво і музична література», 1957. Рукопись. 7 п. л.

103. А. Г. Петрицький² – народний художник УССР (монографія) / В изд. «Образотворче мистецтво і музична література», 1958. Рукопись. 2,5 п. л.

8/V-1958 г.
г. Киев

И. И. Врона
кандидат мистецтвознавства³

¹ Повний бібліографічний опис: Українська радянська графіка / Упоряд. І. Врона; Худож. оформлення К. Калугіна. Київ: Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1958. 15 пап. арк. = 30 др. арк. + 14 кольор. вклейок. – Текст укр. та рос. мов. – 35 крб. – 5 000 прим.

² Анатолій Галактионович Петрицький (1895–1964) – живописець і художник театру. Див.: *Хмурий В. А. Петрицький: Театральні строї*. Київ, 1929; *Врона І. І. Життя і творчість А. Г. Петрицького: Альбом*. Київ, 1968; *Горбачёв Д., Драк А. Анатолій Галактионович Петрицький – народний художник СССР: Каталог*. Киев, 1968; *Горбачёв Д. Е. Анатолій Галактионович Петрицький*. Москва, 1970; *Анатоль Петрицький: Спогади про художника*. Київ, 1981.

³ Врона, який протягом майже трьох десятиліть працював у КиївНДІТІ (1944–1970, з перервою), майже не залучався до участі у друкованих виданнях закладу. Див.: *Научно-исследовательские труды 1945–1970 гг.: Библиограф. указатель* / Сост. Н. А. Дубина, Е. В. Тыманович, О. А. Бондаренко и др. КиевНИИТИ. Киев, 1971.

№ 5. Список наукових праць Івана Врони 1964 року

І. І. ВРОНА

кандидат мистецтвознавства

НАУКОВІ ПРАЦІ

А. Друковані праці:

І. Статті з питань мистецтва та художньої освіти:

1. В журналах Харкова, Києва, Москви («Шляхи мистецтва» 1921–1923 рр., «Путь просвещения» 1922–1923 рр., «Життя і революція» 1926–1931 рр., «Червоний шлях» 1927 р., «Критика» 1928–1932 рр., «Молодняк» 1930 р., «Советское искусство» (Москва) 1926–1928 рр., «Революция и культура» (Москва) 1928 р. та ін.) – в цілому понад 25 друк. аркушів (понад 30 статей).
2. В газетах України і Москви, починаючи з 1925 р. і кінчаючи 1964 р. – загальна кількість понад 100 статей.

ІІ. Книжки:

1. «Мистецтво Революції і АРМУ» (Брошура). Київ, 1926. – 1,5 друк. арк.
2. Програми по історії українського мистецтва (Друга половина XIX ст. Радянське мистецтво). Київ, 1956. – коло 6 друк. арк.¹.
3. Народний художник К. Д. Трохименко (Монографія). Київ, 1957. – 2 друк. арк.
4. М. Г. Дерегус (Монографія). Київ, 1958. – 2 друк. арк.².

¹ Ім'я Врони вказане у вихідних даних таких брошур «Программы истории украинского искусства» (Київ, 1956), що була видана АА УРСР у шести книжках накладом 1000 прим. (у футлярі) на правах рукопису: ч. III: Живопис; ч. IV: Графіка; ч. V: Скульптура. Федір Уманцев (1914–2010), активний учасник цього видання, в приватній бесіді казав, що Врону не підпускали до написання відповідних розділів про 1920-ті – «надто живий свідок», – пропонуючи йому або попередні етапи, або наступні. Врона обрав найближчий попередній (злам XIX–XX століть) і наступні. Брошури «Программы...», ініційовані Володимиром Заболотним, були передвістям шеститомної (в 7 кн.) «Історії українського мистецтва» (Київ, 1966–1970). Попри все, Врона брав авторську участь у підготовці т. 5 «Радянське мистецтво 1917–1941 років» (1967).

² «І. І. Врона підготував і видав монографії про видатних майстрів українського радянського мистецтва – Карпа Трохименка, Анатолія Петрицького, Михайла Дерегуса. І в цьому жанрі монографічного нарису І. І. Врона виявив і тонку спостережливість, і відчуття індивідуальної своєрідності майстра, і

5. Ленінська монументальна пропаганда на Україні (Історичний начерк) – в збірнику «Художні зв'язки України з Росією: На честь 300-річчя возз'єднання України з Росією». Київ, 1957. – 2 друк. арк.

6. Українська радянська графіка (1917–1957 рр.). Альбом. Вступна стаття. Київ, 1958. – 2 друк. арк.

7. «З іскри – полум'я». Альбом картин худож. В. Овчинникова¹. Вступна стаття. Київ, 1961. – ½ друк. арк.

8. Українське радянське мистецтво (Історичний начерк). В книзі «Начерки по історії українського мистецтва»². Київ, 1963 (друкується). – коло 5 друк. арк.

9. Словник образотворчого мистецтва (Для УРЕ). Київ, 1958. – 4 друк. арк. (Ротапринт)

Б. Рукописні праці:

1. Образотворче мистецтво України (Кінець XIX – початок XX ст. II. Радянське мистецтво України). Для збірника «Історія українського мистецтва». ІМФЕ АН УРСР. 1945. – 7 друк. арк.

2. Передреволюційна архітектура України (Кінець XIX ст. – початок XX ст.). Дисертаційна праця. 1946 р. (Захищено у 1947 р.). – 8,5 друк. арк.

3. Творчі течії радянської архітектури України (1917–1947). Тематична робота ІТІА АА УРСР, 1947–1948. – 6,5 друк. арк.

4. Серія статей з теорії радянської архітектури (реалізм, народність, національна форма, зміст і форма в архітектурі соціалістичного реалізму, синтез мистецтв в радянській архітектурі та ін.). Тематичні розробки для ІТІА АА УРСР, 1949–1950 рр. – коло 5 друк. арк.

5. Начерки по історії архітектури України (Друга половина XIX ст. – початок XX ст.). Тематична праця ІТІА АА УРСР, 1950 р. – 5 друк. арк.

6. Начерки по історії архітектури України. Т. II. Радянська архітектура (Перша редакція), 1951 р. Розділи I, II, III і частини розділів IV, V. Тематична праця ІТІА АА УРСР. – 18 друк. арк.

неповторну оригінальність таланту, і, може, найголовніше, вміння бачити й відчувати місце та значення художника в мистецькому процесі» (Афанасьєв В. А. Вчений і педагог І. І. Врона... С. 54).

¹ Василь Федорович Овчинников (1907–1978) – живописець, учень В. Пальмова, О. Богомазова, М. Рокицького. Див.: Виставка творів Василя Федоровича Овчинникова. Серія «З іскри – полум'я» (1950–1957): Каталог. Київ, 1958.

² Ідеться про: Нариси з історії українського мистецтва / За заг. ред. В. Г. Заболотного. Київ, 1966.

7. Про майстерність у мистецтві (Теоретично-естетичне дослідження). Для СРХУ, 1955 р. – 4 друк. арк.

8. А. Г. Петрицький (Монографія), 1957 р. – 3 друк. арк.¹

9. Українське радянське мистецтво 1917–1920 рр. (Для V тому, част. I, гл. I «Історії українського мистецтва»). Тематична праця Відділу історії українського мистецтва АБіА УРСР, 1962 р. – 5 друк. арк.

10. Українське радянське малярство 1921–1933 рр. (Для V тому, ч. I, гл. 2). Тематична праця Відділу історії українського мистецтва, 1963 р. – 4 друк. арк.

11. Українська радянська станкова графіка. Книжкова ілюстрація (Для V тому, ч. I, гл. 2). 1963 р. – 1,5 друк. арк.

12. Українська радянська скульптура. Для V тому, ч. I, гл. 2, 1963 р. – 1,5 друк. арк.

2/IV 1964 р.

Київ².

И.И. ВРОНА
И.И. ВРОНА

Кандидат мистецтвознавства

Подпис м. Врона И.И.

Секретарь:

Генеральный секретарь Киевского



В. Дахно

/В. Дахно/

**№ 6. Клопотання «старих комуністів» до
Центрального Комітету Компартії України
про відзначення Івана Врони з нагоди його 80-річчя,
вересень 1967 р.³**

¹ Монографія про Анатолія Петрицького побачила світ у видавництві «Мистецтво» лише 1968 року.

² Слід додати прижиттєві публікації Врони, видані у 1964–1970 роках: Врона І. І. Пам'яті Л[уки] П[етровича] Калениченка // Українське мистецтвознавство. Київ, 1969. Вип. 3. С. 194–195; Врона І. І. Життя і творчість А. Г. Петрицького: Альбом. Київ, 1968.

³ Копії документів №№ 6 та 7 були люб'язно надані Галиною Анатоліївною Войцехівською, за що, користуючись нагодою, висловлюю їй щире подяку. Див.: Особові справи архітекторів – членів Спілки архітекторів СРСР (Київське відділення) // ДНАББ, інв. № 919. Друкується орфографією оригі-

До ЦК КП України

У вересні 1967 року минає 80 років з дня народження тов. ВРОНИ Івана Івановича, старого більшовика, члена КПРС з квітня 1920 р., з значним дожовтневим стажем революціонера.

Життєвий шлях тов. Врони І. І. позначено активним служінням справі Партії, народу і соціалістичної революції. 47 років партійного і понад 62-х років загального революційного стажу має за собою тов. Врона. Всі ці роки сповнені значною революційною і партійною роботою, а також плідною працею у галузі соціалістичної культури і науки.

Ми, старі більшовики, які знаємо тов. Врону Івана Івановича з перших років революції і громадянської війни, як активного учасника революційної боротьби Партії за перемогу Жовтня і успішне будівництво соціалізму і соціалістичної культури, вважаємо, що було б справедливим відзначити революційні і науково-культурні заслуги тов. ВРОНИ І. І. в день його 80-річчя, яке наступає 29 вересня 1967 року, про що і підносимо своє клопотання перед ЦК КП України.

- До цього додаємо:
1. біографічні дані про тов. Врону І. І.
 2. список його наукових праць.

Підписали:

Е. Філатова – чл. КПРС з 1917 р.

М. Запорожець – чл. КПРС з 1918 р.

И. Соколов – чл. КПРС з 1917 р.

*А. Кордюм*¹ – чл. КПРС з 1917 р.

С. Михальчук – чл. КПРС з 1919 р.

Ю. Лапшин – чл. КПРС з 1920 р.

І. Мельник – чл. КПРС з 1920 р.

П. Романов – чл. КПРС з 1920 р.

налу. Результатом клопотання постало присудження Вроні 1968 року почесного звання «Заслужений працівник культури Української РСР».

¹ Арнольд (Андрій) Володимирович Кордюм (1890–1969) – актор, кінорежисер, сценарист, мемуарист.

*Л. Вовчик*¹ – чл. КПРС з 1918 р.

*Ф. Кумпан*² – чл. КПРС з 1919 р.

*О. Бобровник*³ – чл. КПРС з 1924 р., чл. Пленуму ЦК КП(б)У
13-го скликання, делегат XVII з'їзду ВКП(б).

**№ 7. Біографічні дані про Івана Врона –
додаток до клопотання «старих комуністів»
про відзначення Врона з нагоди його 80-річчя,
вересень 1967 р.⁴**

І. І. ВРОНА:

Життя і партійна, громадсько-політична та наукова діяльність

КОРОТКІ БІОГРАФІЧНІ ДАНІ

Іван Іванович ВРОНА народився 29/IX.1887 р. в с. Отроч, кол. Люблінської губ., Яновського повіту (Холмщина) у сім'ї селянина-середняка. За допомогою старшого брата, який «вивчився на дяка», він закінчив у 1907 р. гімназію в м. Холмі, заробляючи з 15-річного віку лекціями додаткові засоби до існування і навчання. Вже з 1904 р. він включається у революційну діяльність в гуртках шкільної молоді м. Холма. В січні 1905 р. він був одним з організаторів загального страйку середніх шкіл м. Холма і був в зв'язку з цим виключений з гімназії на 1 рік. В 1906 р. його вперше заарештовано царською жандармерією – після місячного ув'язнення в Люблінській тюрмі постановою Окремої Наради Міністерства Внутрішніх Справ його було вислано на 2 роки до Наримського краю (Західна Сибір) по обвинуваченню у приналежності до військово-революційної

¹ Лідія Євгенівна Вовчик-Блакитна (1900–1979) – хімік-агроном, перекладачка, вдова Василя Еллана-Блакитного.

² Федір Іванович Кумпан (1896–1970) – живописець.

³ Олександр Миколайович Бобровник (1901–1975) – радянський і партійний діяч.

⁴ Судячи з машинопису, Врона надрукував цей документ власноруч (на домашній машинці), в тексті наявна авторська правка. Подається орфографією оригіналу із виправленням найбільш грубих помилок.

організації м. Холма. В той час він був керівником Холмської групи соціалістів-революціонерів максималістів, що орієнтувалися на переростання буржуазної революції після 1905 р. у революцію соціалістичну. В цей період він багато працював над організацією революційної спілки селян Холмщини, спілки народних учителів, серед військових частин гарнізону міста тощо.

Перебуваючи у 1907–1909 рр. у Наримському засланні, тов. Врона брав активну участь у громадсько-політичному житті засланих, у нарадах і з'їздах, викладав у створеній в Наримі школі для засланих, а також видавав підпільний революційний журнал «Бобиль» (на гектографі) та сатиричний зошит «Щолчок» з власними малюнками, спрямованими проти правих есерів і меншовиків та розкладницьких настроїв серед політзасланих.

До університету тов. Врона, як «неблагонадійний», попав лише через рік після повернення з заслання. Під час перебування в Московському Університеті (1910–1914 рр.) тов. Врона був разом з Г. Ф. Гриньком¹ у складі т. зв. Центрального Студентського Органу, який керував проведенням відомого страйку Університету та інших вищих шкіл Москви у 1911 р. (початок нового революційного піднесення)². В ті ж роки він входив до редколегії революційно-демократичної газети «Голос студенчества» (Москва)³.

¹ Григорій Федорович Гринько (1890–1938) – освітянин, політичний діяч, член партії есерів (з 1906) та ВКП(б) (з 1919). Один із лідерів боротьбистів, член Усеукраїнського ревкому, нарком освіти УРСР (1920–1922), голова Київського губвиконкому (1922–1923), заступник голови Держплану УРСР і СРСР, нарком фінансів СРСР (1930–1937). Брав участь у колективізації та розкуркулюванні. Арештований у справі проти М. Бухаріна, О. Рикова і Г. Ягоди, страчений, реабілітований посмертно.

² У Росії 1910 року почався новий революційний підйом із активізацією студентського руху, який досяг піку в січні 1911 року Всеросійським студентським страйком. Причиною стало рішення Ради Міністрів від 11 січня про заборону зборів у вишах. За рік за «безладдя» відрахували майже 2000 студентів, з них понад 1400 – університетських. На знак протесту подали у відставку понад 130 викладачів. Преса висвітлювала насамперед бюрократичне придушення вищої школи, а не державну опіку.

³ Газета «Голос студенчества» виходила у Москві протягом 1910–1911 років.

По закінченні у 1914 р. юридичного факультету Московського університету тов. Врона деякий час стажував по адвокатурі у Москві, але і 1915–1916 рр. перейшов на працю в санітарних загонах Всерос[ійського] Зем[ського] Союзу на фронті першої імперіалістичної війни. У 1916–1917 рр. працював у Москві в контрольному відділі Всерос[ійського] Зем[ського] Союзу.

У періоді між лютневою революцією і Великим Жовтнем, перебуваючи у Москві, тов. Врона разом з видатним старим більшовиком і земляком М. О. Черлунчакевичем¹ (у 1923–24 рр. був заступником Наркома внутрішніх справ УРСР) провадив роботу по знешкодженню контрреволюційної діяльності кол. холмського церковного братства, яке на чолі з відомим чорносотенним єпископом Євлогієм² провадило контрреволюційну діяльність у Москві, використовуючи для цього значні грошові фонди у банках. Завдяки вжитим заходам ці фонди було поставлено під контроль спеціального комісара. В той же час кандидатуру тов. Врони, тоді позапартійного, було висунуто від партії більшовиків на посаду перших виборних суддів м. Москви. Вибори не відбулися в зв'язку з наступними революційними подіями Жовтня. У грудні 1917 р. тов. Врона переїхав до Києва.

¹ Микола Олександрович Черлунчакевич (1876–1938) – юрист, закінчив Московський університет, заступник наркома юстиції УРСР, завідувач відділу судоустрою і судового нагляду (організаційно-інструкторський), член Верховного Суду СРСР. Автор монографії «Национальный состав Советской Украины» (Харьков, 1925), статті «Національні меншості на Україні» (Більшовик України. 1926. № 4/5. С. 106–112) та ін. наукових праць з демографії та міграції населення. Арештований, страчений, реабілітований.

² Митрополит Євлогій (Василь Георгіївський, 1868–1946) – єпископ РПЦ, митрополит (з 1922), керував православними приходами Московської Патріархії в Західній Європі (з 1921), від 1931 – в юрисдикції Константинопольського Патріархату. Закінчив Московську духовну академію (1892), доктор богослов'я *honoris causa* (1943). Член II і III Державних дум. З 1905 – єпископ Холмський і Люблінський, активний організатор церковного і громадського життя, «мужицький архієрей». 1912 – архієпископ; під час Першої світової керував відкриттям православних приходів у Галичині. Брав участь у Всеросійському церковному соборі 1917–1918 років. Після революції зазнавав арештів, емігрував, став одним із провідних ієрархів російської еміграції, представляв її на міжнародних християнських конференціях.

В січні 1918 р., в дні героїчного січневого повстання київського пролетаріату проти Центральної Ради, тов. Врона разом з своїм земляком більшовиком Ф. І. Маслюком бере участь в організації у Києві Ради депутатів селян-біженців Холмщини, які перебували тут у достатній великій кількості. Тов. Врона було обрано головою Ради.

З лютого 1919 р. тов. Врона член Української Комуністичної Партії боротьбистів¹, представники якої входили тоді до складу Радянського Уряду України. У 1919 р. тов. Врона був членом колегії обвинувачів (прокурорів) Київського Ревтрибуналу, а далі членом Верховного Касаційного Суду УРСР і членом колегії НКЮ УРСР. Перед тим займав посаду комісара по ліквідації Київської Консисторії, яка була крупним осередком політичної реакції і чорносотенного релігійного мракобісся.

Під час захоплення Києва білогвардійськими військами генерала Денікіна² (серпень–грудень 1919 р.) тов. Врона був на підпільній роботі в районі Києва (в групі тов. В. Блакитного³). Його сім'я зазнала репресій з боку денікінської контррозвідки: дружину було заарешто-

¹ Боротьбисти (1918–1920) – українська ліва партія, що виникла з лівого крила УПСР. Спершу «УПСР (комуністів)», від серпня 1919 – Українська комуністична партія (боротьбистів). Лідери: Г. Гринько, Г. Михайличенко, В. Еллан-Блакитний. Центральний орган – газета «Боротьба». Спершу виступали проти гетьмана П. Скоропадського, Директорії й Петлюри, згодом підтримали радянську владу, брали участь у III з'їзді Рад і організовували повстанські загони. Пропагували «український комунізм» із наголосом на національному питанні. У березні 1920 року партія самоліквідувалася, члени приєдналися до КП(б)У індивідуально.

² Антон Іванович Денікін (1872–1947) – державний і військовий діяч, генерал-лейтенант (1916). Начальник штабу Верховного Головнокомандувача (квітень–травень 1917), командувач Західного і Північно-Західного фронтів. Один з організаторів Добровольчої армії, командувач її (з квітня 1918), головнокомандувач Збройними силами Півдня Росії (з січня 1919), Верховний правитель Півдня Росії (січень 1920). У квітні 1920-го залишив Росію, відпливши до Константинополя.

³ Василь Еллан-Блакитний (Василь Михайлович Еллінський, 1894–1925) – письменник, поет-сатирик, фейлетоніст і політичний діяч. У 1918–1920 – один із керівників українських лівих есерів (боротьбистів), з 1920 – член ЦК КП(б)У. Принципово говорив українською, був ідеологом українізації. У 1921 році очолив Держвидав України, редагував газету «Вісті

вано і вона ледве уникла розстрілу. На квартирі двічі робили обшуки, при чому особисті речі тов. Врони було під виглядом конфіскації пограбовано.

З квітня 1920 р. тов. Врона член КП(б)У. Під час наступу білопольської армії Пілсудського¹ на Україну тов. Врону було призначено в кінці квітня 1920 р. у склад губернської підпільної трійки КП(б)У для Волині, що вже була занята білополяками. Разом з тт. Ф. Маслюком, головою трійки, і членом трійки тов. В. Зіновьевим він перейшов лінію фронту і провадив підпільну роботу в тилу білополяків в м. Житомирі і на селах Волині. Увійшовши до складу губернського партизанського штабу, він виступав разом з партизанами зі зброєю в руках проти білополяків. Після вигнання їх з Волині в червні 1920 р., він увійшов до складу Волинського Губревкому і виконував обов'язки Секретаря Волинського Губкому КП(б)У (червень–серпень 1920 р.).

Після відступу Червоної Армії з-під Львова і Варшави на початку осені 1920 р. та нового наступу білопольських армій на Україну, коли вони захопили західні повіти Волині, склалася загроза Житомиру і решти Волині. В зв'язку з цим Житомир було евакуйовано. В цей час Закордонний Відділ ЦК КП(б)У доручив тов. Вроні організацію підпільної роботи на Волині в тилу ворога. Після завершення [виконання] цього завдання (було організовано підпільні трійки для всіх повітів Волині), тов. Врона виїхав у вересні–жовтні 1920 р. до Києва, і там його було призначено до складу Губернської Партиїної трійки для підпільної роботи на Київщині на випадок заняття її білополяками. Наступний Ризький мир² ліквідував цю підготовку нового

ВУЦВК». За його редакторства врятовано з чекістських ув'язнень Павла Губенка (Остапа Вишню) та Олександра Довженка.

¹ Юзеф Пілсудський (1867–1935) – державний діяч, перший глава відродженої Польщі, маршал. Засновник Польської військової організації, керівник війни з більшовиками (1919–1920), організатор перемоги в «чуді на Віслі».

² Ризький мир (1921) – договір між РРФСР, УРСР і Польщею, що завершив радянсько-польську війну. Встановив кордон, за яким Західна Україна і Західна Білорусь відійшли до Польщі; передбачав репарації та взаємні зобов'язання, які невдовзі стали предметом суперечок



Іван Врона на засіданні Президії Академії архітектури УРСР

Фрагмент фото 1946–1947 років із архіву Володимира Ясієвича

підпілля, і тов. Врона повернувся на початку зими 1920 р. до Житомира. Там він увійшов до складу Бюро Волинського Губкому Партії, працював зав[ідувачем] Агітпропом Губкому, головою Губ[ернської] Р[обітниче]-С[елянської] І[нспекції], був редактором газ[ет] «Вісти Волинського Губвиконкому» та «Правда Незаможника» (Житомир). Він брав участь у губернській партійній конференції Волині 1921 р. (перед 10-м з'їздом ВКП(б)) і обраний на конференції до складу Губкому. На Губернському з'їзді Рад Волині весною 1921 р. був обраний заступником голови Волинського Губвиконкому. Весною 1921 р. брав участь у V-му Всеукраїнському з'їзді Рад¹ і обраний членом ВУЦВК.

В осені 1921 р. тов. Врону було відкликано з Волині до м. Харкова для роботи в НКО УРСР. З 1921 р. до 1923 працював заст[упником завідувача] сектора літератури і мистецтва та головним інспектором

¹ V Всеукраїнський з'їзд Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів (Київ, лютий–березень 1921 р.) – з 1050 учасників 13 депутатів репрезентували інші партії, крім правлячої (делегатів-комуністів було 851 чоловік).

художньої освіти. Наприкінці 1923 р. зав[вдувач] Оргвідділом НКВС УРСР. Вміщав статті в журналах і газетах з питань мистецтва і художньої освіти. Читав у 1922–23 рр. лекції в Харківському художньому технікумі (теорія мистецтва)¹.

У 1924 р. ЦК КП(б)У і НКО УРСР відряджають тов. Врону у Київ, доручаючи організацію Київського художнього інституту² на базі двох існуючих тоді мистецьких вузів – Інституту пластичних мистецтв і Архітектурного інституту. Тов. Врона стає першим ректором Київ[ського] худож[нього] інституту (1924–1930), який на кінець 20-х рр. виріс у визначний і провідний заклад у галузі художньої освіти поряд з ВХУТЕІН-ом у Москві та Ленінградською Академією художеств. Багато статтів тов. Врони з'являється в ті роки в газетах і журналах України і Москви, у них висвітлюються стан і проблеми мистецтва і художньої освіти.

У ті ж роки (1925–30) тов. Врона був одним з організаторів і незмінним головою ЦБ Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), яка відіграла визначну роль у консолідації українських художників навколо завдань партії і служіння революції і народу. Багато виступав у пресі, на диспутах, нарадах, конференціях і з'їздах у справах мистецтва, як критик і мистецтвознавець. Одночасно з ректорою в КХІ був директором Музею західного мистецтва, членом, а згодом головою Вищої кіно-репертуарної комісії НКО України, у 1930–32 рр. був головою Київського Дому письменників.

Тов. Врона був одним з перших на Україні мистецтвознавців-марксистів. З 1925 р. і до 1933 р. поряд з працею наукового співробітника Кафедри мистецтвознавства АН УРСР працював старшим науковим співробітником Українського інституту марксизму-ленінізму, згодом перетвореного в ВУАМЛІН (Всеукраїнська асоціація марксистсько-ленінських інститутів). Там тов. ВРОНА керував комісією літератури і мистецтва. У 1930–33 рр. був професором у трьох

¹ Нині ХДАДМ, веде історію від Харківської школи малювання і живопису (1896), 1912-го перетвореної на Харківське художнє училище. Після більшовицького перевороту на базі училища відкритий Харківський художній технікум підвищеного типу (1921), у 1927–1963 – Харківський художній інститут, у 1963–1999 – Харківський художньо-промисловий інститут.

² Нині НАОМА.

вищих школах Києва, викладаючи історію українського мистецтва в КХІ та марксистсько-ленінську теорію мистецтва в Муз[ично]-драм[атичному] інституті ім. Лисенка та в Державному інституті кінематографії (там же зав[ідуючий] кафедрою).

З 1930 р. по 1932 р. тов. Врона завідував Київською філією Д[ержавного] в[идавництва] У[країни] (потім уповноважений ДВОУ – Державне Видавниче Об'єднання України).

У 1932–33 рр. тов. Врона зав[ідуючий] сектором літератури і мистецтва Київського Обкому КП(б)У.

Під час праці у Києві (1924–1933 рр.) тов. Врона брав участь, як делегат у районних, окружних і обласних конференціях КП(б)У Києва і Київщини, а також у з'їздах рад Київщини та у Київській Міськраді.

У 1925–1929 рр. – член Подільського РКП м. Києва, у 1928–1930 рр. – кандидат в члени Київського Окр[ужного] КП КП(б)У.

У відповідальний період боротьби партії за хліб і колективізацію сільського господарства у роки великого перелому і наступу соціалізму по всьому фронту (1929–1933) партія незмінно відряджала тов. Врону на сільсько-господарчі кампанії (хлібозаготівлі, колективізація, посівні та інш.). Він працював уповноваженим ЦК КП(б)У та Київ[ських] Окркому і Облкому на селах по кілька місяців щорічно в умовах жорстокої боротьби з куркульством і бандитизмом.

У 1933 р. тов. Врону було несправедливо репресовано у Києві, в зв'язку з чим він відбував строк на БАМ-лагу на будівництві 2-х залізничних колій на Далекому Сході, працюючи економістом. У кінці 1936 р. був звільнений за скороченням стоку, як ударник будівництва і організатор стаханівського руху на будівництві. Там же він керував гуртком марксизму-ленізму для інженерно-технічного персоналу, виступав як агітатор по політичним питанням.

У 1937–39 рр. тов. Врона виконував різні випадкові роботи, а у 1939–41 рр. вчителював в середніх школах м. Можайська. У 1941–44 рр. на педагогічній роботі в евакуації спочатку на Волзі, потім в Ташкенті. Там, поряд з учителюванням в середній школі викладав в Університеті та Педінституті. За активну участь у працях на допоміжному фронті одержав медаль «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.».

У вересні 1943 р. постановою Президії Верховної Ради УРСР було знято судимість з т. Врони. В зв'язку з цим він одержав змогу повернутися 1944 р. на Україну¹, де почав працювати у Києві науковим співробітником в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР² та в новоутвореній Академії архітектури УРСР³. Одночасно у 1945–48 рр. викладав курс «Вступ до естетики» в Київському художньому інституті, з 1946 р. виконуючий обов'язки зав[ідуючого] кафедрою історії мистецтва і архітектури у тому ж Інституті.

У 1947 р. тов. Врона захистив кандидатську дисертацію на тему «Передреволюційна архітектура України» – 8 др. арк.

Після перерви (1952–1958 рр.) тов. Врона з 1958 р. продовжував працювати в кол. Академії архітектури у відділі історії українського мистецтва, як керівник сектора радянського мистецтва, а далі в Інституті історії і теорії архітектури, працюючи над низкою наукових тем для V тому «Історії українського мистецтва», що нині готується до видання до 50-річчя Великого Жовтня.

У вересні 1958 р. постановою Київського обкому КП(б)У т. Врону І. І. поновлено в партії з збереженням партстажу з 1920 р.

Т. Врона – член спілки художників УРСР, учасник 2-го і 3-го з'їздів радянських художників України, 1-го і 2-го з'їздів художників СРСР (Москва).

¹ «За клопотанням В. Г. Заболотного та М. П. Бажана в травні 1944 року урядовою телеграмою його було викликано на роботу до Києва. Так на 57 році життя розпочався новий період у критика І. І. Врони» (Афанасьєв В. А. Вчений і педагог І. І. Врона... С. 54).

² Нині ІМФЕ.

³ АА УРСР існувала протягом 1945–1956 років, президент – Володимир Гнатович Заболотний (1898–1962). Упродовж 1956–1963 років існувала як АБіА УРСР (президенти: Анатолій Миколайович Кóмар, 1955–1959, Павло Федорович Бакума, 1959–1963); ліквідована. 1992-го відновлена як Громадська організація «Українська академія архітектури» (президенти: Валентин Григорович Штолько, 1992–2020, Олег Семенович Слепцов, з 2020). Докладніше: Пучков А. Українська академія архітектури: історія, набутки і втрати, сподівання й перспективи (До історії функціонування Академії у 1945–2021 роках) // Містобудування та територіальне планування: Наук.-техн. збірник / КНУБА. Київ, 2021. Вип. 78. С. 7–30.

Кольоропис-спектралізм Віктора Пальмова і УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

Остап КОВАЛЬЧУК

Процес становлення української художньої школи ХХ століття – складне і багатогранне явище. Віктор Никанорович Пальмов (1888–1929) – один із художників-авангардистів, який своєю творчою та викладацькою діяльністю вписав важливу сторінку в становлення зображального мистецтва України. Як представник нового мистецтва, що виникло під час бурхливих соціально-політичних катаклізмів, відображав у своїх творах дійсність темпераментно і динамічно.

Віктор Пальмов народився 1888 року в Самарі у сім'ї професора старогрецької мови місцевої духовної семінарії та духовного училища, статського радника Никанора Пальмова. 1910-го року закінчив Пензенське художнє училище, пізніше, в 1910–1914 роках, навчався в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури у портретно-жанровій майстерні Костянтина Коровіна. Упродовж 1914–1917 років перебував у діючій армії. З 1917 – мешкав у Москві. Потім, як і більшість авангардистів того періоду, в пошуках натхнення і нових вражень подорожує до Владивостока і Японії разом із відомим художником-новатором, вихідцем з України Давидом Бурлюком. Там Пальмов познайомився з Володимиром Маяковським, з яким підтримував дружні стосунки протягом усього життя. Федір Нірод, студент Пальмова, згадував:

Коли В. Маяковський приїздив до Києва, вони завжди зустрічалися. З їхньої дружби користувалися і ми. Декілька студентів ішли до Маяковського <...> домовлялися про те, щоби безкоштовно пройти на його виступ...¹

¹ Нірод Ф. З приємністю згадую // Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 1994. Вип. 1. С. 112.

Романтична натура привела художника в 1920–1921 роках до Японії з виставкою картин. Пальмов створює серію робіт, присвячених цій подорожі. 1922-го відбулася персональна виставка творів художника в Москві під назвою «Футуризм по Японії». Високо оцінена тогочасною вітчизняною критикою, на жаль, виставка не справила належного враження на глядачів, оскільки країна переживала драматичні моменти громадянської війни. Художнику доводилося займатися різними випадковими підробітками, аби підтримувати існування. Та він ніколи не зупинявся у творчих пошуках, розробляючи нову живописну мову. Того ж року він розпочав педагогічну діяльність на посаді завідуючого художньо-виробничого технікуму при 5-й Дослідно-показовій станції НКО, де працював до 1923 року, керуючи деревообробною майстернею.

Отже, 1925 року Пальмов потрапив до Києва вже сформованим, знаним майстром. Розглянемо детальніше передумови переїзду художника в Україну.

В результаті всесоюзних конкурсів 1925 і 1926 років на роботу в КХІ запрошено з Москви та Ленінграда П. Голуб'ятникова, А. Тарана, В. Татліна, М. Тряскіна, В. Пальмова, К. Федорченка, Л. Чуп'ятова. Періодично до інституту приїжджав для читання теоретичних лекцій К. Малевич. І. Врона був ініціатором будівництва «руками «варягів» формально-технічної бази для розвитку української радянської мистецької культури»¹.

Із властивим йому ентузіазмом Пальмов увійшов у строкате мистецьке життя тогочасної України. Художник швидко опанував українську мову, хоч за походженням був росіянином. 1925-го вступив до АРМУ, але пізніше, за власним визначенням, «примушений був вийти разом з проф. Тараном, не маючи сили працювати разом з міцною групою бойчукістів»². Виступивши одним із фундаторів мистецького об'єднання ОСМУ, він заявив про себе багатьма оригінальними творами на художніх виставках. Творчість Пальмова стала помітним явищем тогочасної культури. Напрямок, пропагований

¹ Врона І. Сучасні течії в українському малярстві // Критика. 1928. № 2. С. 88.

² Пальмов В. Короткий автожиттєпис художника В. Н. Пальмова // Нова генерація. 1929. № 9. С. 61.

художником, тогочасна мистецька критика називала 'спектралізм'. Врона характеризував Пальмова як митця, що «вірний глибокому інстинкту колориста <...> через колір і справжню живописну стихію, поєднану з культурою і дозрілою майстерністю, йде до революції й революційного сюжету...»¹ Справді, відбиваючи у своїй творчості цього етапу сучасні йому революційні сюжети («Перше Травня», 1927, «За владу рад!», 1927²), художник вирішує перш за все колористичні завдання і «залишається насамперед нутряним, темпераментним живописцем»³, на відміну від багатьох художників, які в пошуках революційного звучання і сучасних сюжетів загубили відчуття гармонії і цілності в живописних полотнах, опустившись до рівня описового побутовізму та фотографічного натуралізму. Художник так характеризує творчу позицію: «Перш за все в своїй роботі я прагну ширості і намагаюся бути незалежним, уникаючи впливів чужих стилів»⁴. Роботи Пальмова незалежно від сюжету завжди оригінальні за композицією і трактуванням образів. Художник писав: «Всі попередні роботи більш аналітичного характеру можуть іти під однією назвою «Дослідження руху форми в картинній площі». За останній час працюю над дослідженням кольорової форми. Розглядаючи колір у картинній площі як головну мету, а не засіб, розглядаю кольорову дію як реалізм сучасності»⁵.

Фігури на полотнах Пальмова майже розчиняються в яскравих кольорових плямах, розміщених незалежно від абрисів предметів, що справляє враження особливого ритму і підсилює їхню експресивність. Людей художник зображує як напівпрозорі об'єкти, що підсилює ідею верховенства кольору в картинах як самостійного персонажа. Такі картини, як «Рибалка», «Середняк», «Повстання», «Перше Травня», яскраво ілюструють неповторну творчу манеру митця. Головне в них – не характеристика окремих персонажів за допомогою пластичного моделювання, а загальне враження, що справляє енер-

¹ Врона І. Сучасні течії... С. 88.

² Деякі репродукції робіт Пальмова див. у статті Дмитра Горбачова. – *Наук. ред.*

³ Там само. С. 88.

⁴ Пальмов В. Короткий автожиттєпис... С. 61.

⁵ Там само.

гійна живописна стихія полотен. Врона високо оцінив композицію «Перше Травня» як таку, що «несе в собі таку буйну й нестримну хвилю радості буття, радості збудження природи з її хмарою зелени, метеликами, розквітом кохання – немов звільнена земля співає гімн пролетарському святу»¹. За допомогою яскравих локальних плям зеленого і синього художник об'єднує велику кількість різноманітних сюжетів (святкову маївку, групу людей, які грають у теніс, жінку, яка сидить на траві з дитиною, пару закоханих, велосипедиста й інших героїв).

Схожий композиційний хід використаний і в полотні «Село. Господар» (1928). На картині зображено селянина на фоні обійстя. Його фігура об'єднана однією теплою плямою з хатою та господарськими будівлями, а гора, пасовисько на задньому плані і город на першому трактується в структурі цільної зеленої плями. Це виступає як обрамлення центральної частини композиції. Така колористична побудова твору сприяє чіткому виявленню смислового центру картини.

До серії про життя села належать картини «Село» та «Рибалка», значно менші за розмірами від вищезгаданих. На композиції «Село» зображено погонича волів, які тягнуть воза вночі сільською вулицею. Світлі акценти місяця і контурів, що окреслюють персонажі, створюють особливу декоративність полотна. Цікаво, що і типаж селянина, і зображення собаки, що біжить, майже повністю повторюють сюжет картини «Село. Господар». Та коли на картині «Село» собака зображений в однаковій манері з іншими персонажами, то на картині «Село. Господар» – трактується більш схематично. Вірогідно, формологічні пошуки художника були пов'язані з вивченням творів українського народного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема іграшок та кераміки. Пальмов оригінальними засобами показав рух воза вулицею, зобразивши його у перспективному скороченні, тоді як хати і тини трактував площинно, фронтально відносно картинної площини. Відчуття руху підкреслює і те, що група селянина з волами об'єднана із шляхом теплою плямою, тоді як сільський краєвид зливається з холодним тоном нічного неба.

У картині «Рибалка» художник зобразив постать селянина на березі річки. Коли на вищезгаданих полотнах картинний простір

¹ Врона І. Сучасні течії... С. 89.

розгортається в глибину, – тут він ніби обмежений плямою води, що надає цій композиції камерного звучання. Контури човна та риб, подані без перспективних скорочень, підсилюють площинність зображення. Колористична гама полотна будується не на протиставленні холодних і теплих тонів, а на тонких переходах від інтенсивних синіх і зелених фарб до чорної. Декоративність цього циклу підсилює те, що плями протилежних за спектром кольорів художник вирішує в однаковій тональності. Навмисно нівелюючи тональні розбіжності, Пальмов акцентує увагу глядача на колористичних градаціях. Характерна звучність кольорів досягнута багаторазовим накладанням тонких шарів чистих фарб на підмальовок, виконаний здебільшого білилами. Полотна цієї серії відзначаються гладкою поверхнею, що концентрує увагу глядача в першу чергу на кольорових співвідношеннях. Фактуру корпусного письма художник застосовував лише в окремих випадках, наносячи невеликі мазки мастихіном. Швидкі влучні рухи пензля, які окреслюють контури предметів, дають підставу порівняти манеру художника із прийомами народного примітиву та розписної кераміки, зокрема кахлів.

Хоча в творчості Пальмова були моменти, коли він досить різко відходив від власної манери, надаючи персонажам більш реалістичного трактування («Портрет художниці Віри Лимаренко», 1926, «За владу рад», 1927, та «Червоний прапор», 1927), в цілому ці роботи теж позначені сильною живописною колористикою й узагальненим моделюванням форми. Прикладами можуть бути образи робітників у картині «Червоний прапор» (1927), де вони вирішені схематично і спрощено.

«Портрет художниці Віри Лимаренко» різко виділяється із ряду робіт художника, виконаних у Києві. В ньому найбільш відчутно вплив класичного реалістичного живопису. Портретована сидить на тлі дещо умовного пейзажу, що складається із локальної синьої плями неба і темного суцільного силуету пагорбів. Фігура жінки розміщена в центрі формату. Нахилена вбік голова і плавні рухи рук вносять в образ елегантність і задумливість. Одна рука лежить на колінах, притримуючи сумочку, а в іншій – народна іграшка. Пляма цієї яскраво розфарбованої ляльки, різко виділяючись серед холодного блакитного оточення, зумовлює весь колористичний стрій полотна. Худож-

ник навмисно порівнює її червоні щоки з рум'янцем на жіночому обличчі. Цікаво, що коли зіставити цей твір з «Портретом дружини» Федора Кричевського, виконаним того ж 1926 року, привертає увагу їхня подібність у побудові колористичної композиції. Зокрема характерний інтенсивний червоний тон, яким акцентовано щоки. Коли картини поставити поряд, створюється враження, що лиця в них були написані одним і тим же замісом червоної фарби. Отже, тут ми, мабуть, бачимо оригінальний результат творчого взаємообміну митців. У трактуванні образу Пальмов вдався до реалістичних засобів, не властивих його манері. Фігура побудована вірно, з дотриманням анатомічно правильних пропорцій, світлотіньове моделювання надає їй вагомості і матеріальності. Цікаво, що завдяки об'ємності постаті, площинне тло заднього плану здається наповненим повітрям. Метафоричність кольорової побудови робить цей твір оригінальним і поетичним. Шукаючи виразності, художник не повторює фарби, які є в натурі, а створює власну гармонію. Різноманітними відтінками блакитного він написав сукню, тіло, очі, об'єднавши їх із кольором неба. На прикладі цього твору видно, що для відтворення поетичного настрою жінки Пальмов використав насамперед колористичні засоби, що було ключовим у його теорії спектралізму.

Картина «Каменярі» (1927) теж привертає увагу тим, що в ній художник відступив від власної характерної манери. Тут зображено двох мулярів за роботою. Можна зробити припущення, що на стилістичні особливості цієї композиції вплинуло знайомство автора з творами Михайла Бойчука та його вихованців. Підтвердженням цього є сюжет, композиція твору, а також манера письма. На відміну від інших творів художника, де постаті подані на тлі пейзажу, особливу роль в яких відіграє небо, ніби розчиняючи в собі предмети та підпорядковуючи своєму тону загальний колорит, фігури робітників зображено в просторі, оточеному з усіх боків стінами будинків. Як і в творах бойчукістів, площинно вирішений міський пейзаж характерною геометризациєю форм та масштабним співвідношенням з фігурами перегукується з традиціями іконопису. Нетиповим для Пальмова є також те, що постаті займають більшу частину формату. Вони трактовані матеріальніше, ніж герої інших його творів. Характерний для художника контур, який окреслює фігури, на відміну від білого

чи синього, як у більшості випадків, тут намічений яскравою червоною фарбою. Цей фактор разом із загальним гарячим колоритом картини та енергійним, покладеним за формою, а не декоративним мазком робить постаті більш вагомими. Не характерний для картин художника складний ракурс фігури при зображенні робітника, який, зігнувшись, кладе цеглу, наштовхує на припущення, що ця поза могла бути запозичена із композицій учнів Бойчука. Зокрема постаті в подібних поворотах знаходимо в розписах, виконаних ними в приміщеннях КХІ. Іконографічні особливості персонажів мають багато спільного із старовинним іконописом. Вибір для основи під живопис не полотно, а фанери, вірогідно, пов'язаний із намаганням наблизитись до іконописної техніки. Виробничий процес художник зображує в різних часових фазах. Звернення до такого прийому також характерне для традиційного іконопису і монументального малярства. Та, на відміну від бойчукістів, що надавали перевагу стриманій кольоровій гамі, художник вирішує твір у яскравих фарбах. Це було зумовлено тим, що Бойчук орієнтувався на візантійський та галицький іконопис, наслідуючи їхній стриманий колорит, а Пальмов брав за зразок традиції новгородської та псковської шкіл із властивими їм яскравими локальними фарбами.

Особливий інтерес викликає картина «Жінка» (1927). На невеликому за розмірами полотні показано вагітну жінку, яка плете дитячу панчішку, сидячи на фоні звичайного, сучасного художнику, сільського краєвиду. Відносно її темної силуетної фігури будинки, городи і селянка на грядках сприймаються ще більш площинно. Стилистика картини, зокрема наявність таких суто жанрових деталей, як вазони на підвіконнях, кіт, що грається клубком ниток, ретельна передача крою одєжі, площинно зображені хати – все наводить на аналогії з народним наївним малярством. Колорит твору також витриманий у дусі народних картинок. Колір тут має описову, а не метафоричну роль. Виділяється червоний стілець, на якому сидить жінка, і її червона хустка, пов'язана за модою 1920-х.

Але насамперед ця композиція цікава символічним змістом. Зліва на небі зображено білого голуба, на якого дивиться жінка, відірвавшись від рукоділля. У дзьобі він тримає конверт. Пташка оточена ледь видимим ореолом, від якого по небу в усі боки розходяться ледь

помітні промені, які продовжуються у ритмах пейзажу. Художник спеціально намалював ставню на вікні відірваною, щоб підтримати напрямок потоку світла, яке випромінює голуб. Отже, картину «Жінка» можна розглядати не як звичайну жанрову сцену, а як оригінальну інтерпретацію євангельського сюжету. Мабуть, в часи тотальної боротьби з релігією художник свідомо закодував сюжет, обтяживши його жанровими елементами сучасності. Оригінальність твору полягає в єдиному відомому в зображальному мистецтві СРСР прикладі, коли у зображенні жінки в революційній червоній косинці проступає образ Богородиці.

На прикладі цих творів видно, що живописна манера художника під час перебування в Україні зазнавала певних впливів з боку мистецького середовища, зокрема колег-професорів. Проте, будучи послідовним пропагандистом власної теорії спектралізму, Пальмов зміг підпорядкувати їй різні за тематичними та стильовими особливостями композиції.

Наполеглива увага до проблеми кольору і живописної культури була характерною для педагогічної діяльності Пальмова. В КХІ Пальмов обіймав посаду декана живописного факультету, був головою Предметової комісії з малярства, членом Соцвихівсько-профосівської Предметової комісії.

Будучи цікавим та енергійним викладачем, художник намагався ознайомити студентів з різноманітними методами і техніками живопису. Пальмов розумів, що треба показувати студентам і новітні, і традиційні класичні методи. Його учениця Л. Гриценко згадувала екскурсії до музею, під час яких викладач звертав увагу студентів на технологію живопису представлених в експозиції творів, виконаних у класичній манері з підмальовками та лесировками. Після відвідання музею він вимагав писати постановки, дотримуючись класичної манери. Гриценко згадує:

...запропонував спочатку зробити підмальовок предметів на полотні у сірих або коричневих тонах, а далі, коли підмальовок висохне, прописати кольорами, які відповідають натурі, в техніці лесировки¹.

¹ *Гриценко Л.* Хвилюючі спогади // Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 1995. Вип. 2. С. 114.

Намагаючись, аби студенти досконало оволоділи технікою лесировки, Пальмов ставив завдання, щоб на стадії лесирования студенти писали, повністю відмовившись від білих.

Він прагнув визначити, яка манера живопису підходить кожному вихованцю зокрема. Так, водночас із довготривалими завданнями пропонував постановки, які необхідно було виконати за один чи два сеанси. Іноді студентам пропонувалося відтворити в натуральному розмірі гіпсову скульптуру на фоні яскравих червоних драпіровок. Ці творчі вправи були покликані виховувати у студентів культуру тональної побудови живописного полотна, застосовуючи світлотіньове моделювання і використовуючи рефлекси при зображенні предмета білого кольору.

Також Пальмов знайомив студентів із досягненнями імпресіонізму, постімпресіонізму та інших новітніх течій, користуючись альбомами репродукцій. Головна мета лекцій і практичних занять – навчити студентів малювати незалежно від манери письма, не втрачаючи основного – почуття кольору. Вимагаючи від студентів ретельного аналізу всіх стилів і напрямів живопису, Пальмов згадував, що перед тим як прийти до власного стилю «у своїх формальних шуканнях <...> пройшов через школу неокласицизму, імпресіонізму, трохи кубізму, багато футуризму»¹. Ці пошуки привели до того, що всі ці напрямки склали його «виробничу базу»².

Беручи активну участь у культурно-мистецькому житті, Пальмов виступив із рядом публікацій, присвячених теорії живопису, на сторінках журналу «Нова генерація»³. Він розглядав перспективи розвитку зображального мистецтва, аналізував вітчизняні та світові культурні процеси. Зокрема вів полеміку із російським мистецьким об'єднанням ЛЕФ⁴, яке в цілому стояло на позиціях, близьких до

¹ Пальмов В. Короткий автожиттєпис... С. 61.

² Там само.

³ Журнал «Нова генерація» видавало літературно-мистецьке об'єднання «Нова генерація» в Харкові у 1927–1931 роках. Див.: Кашуба-Вольвач О. Мистецькі сторінки «Нової генерації» 1927–1930: Тематичний покажчик з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно та фотомистецтва і театру / Авт. вступ. ст. М. Мудрак. Київ, 2016.

⁴ Літературно-мистецьке об'єднання ЛЕФ (Лівий фронт мистецтв) існувало в 1922–1929 роках.

«Нової генерації», але обстоювало перевагу виробничого мистецтва, кінематографа і фотографії над формами традиційного образотворчого мистецтва. Пальмов іронізував з приводу таких поверхових оцінок:

Тепер часто прямо заявляють, що малярство на мольберті взагалі загубило своє призначення <...> з часу винаходу фото і кіно. На їхню думку, факт механічно зробленої дійсності за допомогою фотокамери в тисячі разів цінніший за сотню всяких естетичних вигадок різних малярів¹.

Однак, критикуючи твердження ідеологів ЛЕФ, Пальмов погоджується з їхньою негативною оцінкою діяльності мистецького об'єднання АХРР, яке стояло на позиціях реалізму та натуралізму. Він писав:

Малярство було власником усіх моментів образотворчості: сюжету, речі, світла, повітря й ін. З виникненням кіно кустарне малярство стає наївним конкурентом усім цим елементам. І це вже стосується до таких спеціалістів у цій царині, якими є ахрривці, бо цілком ясно, що динамічний сюжетний матеріал у руках кіно дуже впливає на глядача, більше його захоплює, ніж сюжетний матеріал ілюзійного малярства якого завгодно напрямку².

Отже, витіснення натуралістичного малярства із побуту кінематографом і фотографією художник сприймав з ентузіазмом. Він вважав, що для подальшого плідотворної еволюції зображального мистецтва потрібно теоретично обґрунтувати чітку диференціацію жанрів за матеріалом і засобами впливу на глядача, визначивши кожному жанру його специфічне місце. Слід зауважити, що на той час фото і кіно ще були чорно-білі. І це давало Пальмову підставу стверджувати, що, оскільки у виявленні світлотіні і сюжету кіно і фото досягли значних успіхів, «тільки колір, його дія, кольорова різновидність картини і залишаться надалі незалежним елементом малярства...»³ Розмірковуючи над шляхами становлення нового мистецтва і послідовно обстоюючи власну концепцію живопису, що дістала наз-

¹ Пальмов В. Відповіді на питання соціального замовлення // Нова генерація. 1930. № 1. С. 47–48.

² Там само.

³ Там само. С. 48.

ву 'спектралізм', він закликав приділяти найбільшу увагу кольоровому вирішенню картини:

Вивчення кольору дасть нові шляхи мистецтву, ті нові шляхи, які відкинуть старе малярство і замінять його кольорописом. Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним Заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художню форму¹.

У творах, виконаних під час перебування в Україні, художник послідовно впроваджував у життя власну живописну теорію. Новаторські експерименти Пальмова часом вельми негативно сприймалися художньою критикою, Так, В. Хмурий радив йому звернутися до більш традиційних зображальних засобів, а при створенні композицій на історико-революційні сюжети дотримуватися усталених, класичних форм, «ніж мудрувати над <...> спектральними кольорами, символізувати червоним революцію, жовтогарячим, зеленим і ще якимось – розстріл»².

Коли 1929-го року в розквіті творчих сил Пальмов передчасно пішов із життя, в КХІ було розгорнуто широку пропагандистку кампанію за утвердження пролетарського мистецтва. Новим керівництвом, яке прийшло влади внаслідок чвар і міжгрупової боротьби було поставлено питання про соціальну спрямованість мистецтва. Педагогічні методики, розроблені і впроваджені Пальмовим та іншими художниками-новаторами, було оголошено буржуазними і шкідливими для виховання радянської молоді.

Сьогодні, коли твори художника, які десятиліттями були захищені в радянських спецфондах, посіли гідне місце у постійній експозиції Національного художнього музею України, ми можемо з упевненістю стверджувати, що Пальмов новаторською творчою і педагогічною діяльністю безперечно вніс вагомий внесок у формування українського зображального мистецтва.

¹ Там само.

² Хмурий В. Перша Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва // Нове мистецтво. 1927. № 14–15. С. 7.

МАЙСТЕРНЯ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ПІД КЕРІВНИЦТВОМ ВАДИМА МЕЛЛЕРА: КОНСТРУКТИВІЗМ І НОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Остап КОВАЛЬЧУК

1922-го року керівником творчої майстерні театрального мистецтва Київського інституту пластичних мистецтв став Вадим Георгійович Меллер (1884–1962). Розглянемо, як проходило формування творчої особистості митця.

1905 року Меллер відвідував художню школу в Женеві, також з 1905 до 1908 року навчався в Київському художньому училищі. З 1908 до 1912 року вчився в Мюнхені у приватній художній школі Г. Кнірра та в Мюнхенській академії мистецтв, яку закінчив з відзнакою. Потім навчався в Антуана Бурделя в Парижі, де перебував до 1914 року. 1913-го відбувся творчий дебют художника в «Салоні незалежних». Того ж року там виставлялися Пікассо й Андре Дерен. У картинах Меллера того періоду найбільше простежується вплив кубізму. Також у Парижі Меллер був учасником «Весняного салону» (1914) та експонентом «Осіннього салону» (1914).

Хоч період роботи його роботи в Київському художньому інституті не був тривалим, у своїй майстерні він заклав підвалини українського театрального мистецтва. В інституті Меллер працював у 1922–1926 роках. Одночасно з практичними і творчими заняттями в театральній майстерні читав лекції з теорії мистецтва і рисунку в Архітектурному інституті.

Програма, складена Меллером, передбачала вивчення протягом трьох років предметів, пов'язаних з театральним живописом. На четвертому, заключному курсі навчання студент мав створити власний театральний проект, розробивши його художньо-теоретичне обґрунтування.

На першому курсі студенти займалися вивченням основних положень теорії живопису одночасно із малюванням з натури. Паралельно з цим опановували технологію матеріалів та елементарні закони композиції. Будучи авангардним художником, Меллер намагався прищепити нове прогресивне бачення натури своїм студентам. Як згадує Н. Алексєєва-Горбунова, яка 1922 року навчалася в майстерні театрального мистецтва, на заняттях із моделлю студенти «малювали дуже схожі геометричні форми, в які втискували натуру. При цьому довго обмірковували, komponували. По суті, це були практичні заняття з композиції»¹.

На другому курсі навчання студенти опановували об'єм, простір, конструкцію композиції. Велике значення приділялося вивченню технологічних дисциплін, необхідних театральному художнику для роботи над декораціями та костюмами. Меллер не обмежувався тільки вивченням класичних живописних технік, а навчав студентів різноманітних технік народного декоративно-ужиткового мистецтва. Наприклад, при розписуванні дерев'яних виробів вимагав відпрацьовувати прийоми, притаманні народним майстрам. Це були корисні формально-технічні вправи, які прислужилися майбутнім художникам театру при виготовленні різноманітного бутафорського реквізиту. На другому курсі студенти багато часу приділяли також роботі в макетній майстерні.

На третьому курсі програма передбачала виконання головним чином робіт, безпосередньо пов'язаних із постановкою спектаклю. Але, оскільки соціально-політична ситуація в країні не сприяла широкому розвитку театру, студенти часто обмежувалися роботою над ескізами та макетами, хоча практика, необхідна для опанування цією специфічною професією, відбувалася. Це були роботи з оформлення різноманітних масових дійств і святкових акцій.

До теоретичного курсу занять на третьому курсі майстерні театрального мистецтва Меллер включив «лекції про сучасний театр». Працюючи в «Березолі» та інших творчих колективах, він був добре обізнаний із театральним життям України. До практичних занять

¹ Алексєєва-Горбунова Н. П. Мені пощастило бути однією з перших учениць академії мистецтва // Українська академія мистецтва: Дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 1994. Вип. 1. С. 98.

було включено техніку сцени з урахуванням останніх досягнень технічного прогресу.

Пункт 4 програми триместру називався: «Театр, звільнений від умовностей коробки сцени»¹. Це була дуже передова концепція для українського театру того часу, оскільки в XIX та на початку XX століття вітчизняна сценографія розвивалася тільки за класичними зразками.

1922-го Меллер очолив головну макетну майстерню «Березоля». Як згадувала колишня учениця Меллера Міліца Симашкевич,

робіт по оформленню міста, театрів та музеїв на початку 20-х років ми, студенти, під керівництвом професора виконували дуже багато <...> Наша майстерня за планом навчання працювала разом з режисерською лабораторією при театрі «Березиль». Молоді режисери, серед яких були Б. Тягно, В. Василько, І. Ігнатович та інші, давали нам завдання з оформлення різних п'єс².

Цікаво, що одразу після закінчення роботи відбувалися спільні засідання режисерської лабораторії та макетної майстерні на чолі з Меллером та Лесем Курбасом. Обговорювалися студентські макети, вислуховувалися поради і критика щодо кожної окремої роботи. Меллер також доручав учням самостійну роботу в театрі. Так, М. Симашкевич та В. Шкляєв з 1924 до 1928 року виконали в театрі «Березиль» декорації до п'єс «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Пролог» Вс. Іванова, «Жакерія» П. Меріме, «Сава Чалий» І. Тобілевича.

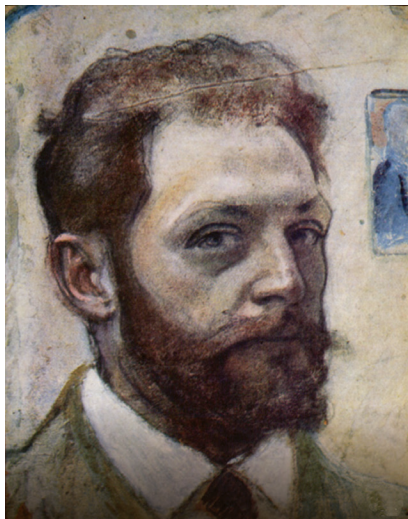
Сам художник так характеризував ситуацію в тогочасному театральному житті: «У камерність буржуазного театру увірвався вихор нових ідей і увійшов новий глядач, на майже голій сцені залунало щире, закличне і ясне революційне слово»³. Позитивним явищем була спільна робота режисера і художника. За словами Меллера, це призвело до того, що «простір сцени дістав новий смисл, нову функцію, відмінну від декорацій дореволюційного театру»⁴.

¹ Архівні матеріали бібліотеки НАОМА з фондів ЦДАВО. Ф. 166, од. зб. 1553, арк. 20.

² Цит. за: *Вериківська М.* Художник і сцена. Київ, 1971. С. 20.

³ Цит. за: Там само.

⁴ Цит. за: Там само.



Вадим Меллер. Автопортрет. 1914. НХМУ. Київ

Основним прийомом вирішення технічного оформлення для спектаклів Меллера та його учнів стала конструкція. На афішах до вистав так і зазначалося: «Конструкції В. Меллера». Декорації до таких п'єс, як «Джінні Хігінс» Ептона Сінклера (1923), «Рур» та «Газ» являли собою складні конструкції, що, незважаючи на підкреслену умовність, створювали певний настрій і давали можливість повністю використати сценічний простір. Як згадує М. Симашкевич, у декорації до «Газу» Георга Кайзера все «було обмірковане, усе пристосоване для того, щоб найзручніше провести масові сцени і підкреслити трагедійність подій, що відбувалися. Для цієї вистави Вадим Георгійович зробив ще три цікаві трикутні завіси, які динамічно падали на троси і цим завершували <...> переконливо поставлену Курбасом трагічну масову сцену загибелі робітників від вибуху газу». Конструктивні декорації в постановках, оформлених Меллером, розкривали зміст і підсилювали образність спектаклів, а не були просто формально «красивими» прийомами. Наприклад, у вищевказаній п'єсі, велетенське рухоме колесо, побудоване Меллером, було не тільки цікавою конструкцією із вмонтованим у неї сценічними майданчиками, а пе-

редусім сприймалося як узагальнений образ суспільства, в якому машина знищує робітника.

Надзвичайно велика кількість епізодів у виставах Меллера об'єднувалася єдиною конструктивною ідеєю. Наприклад, спільну з Курбасом постановку «Диктатури» в театрі «Березіль» характеризувало те, що конструктивна установка на поворотному крузі у вигляді двох рухомих планшетів робили при різних ракурсах плани вистави. Ці планшети, перехреснюючись навскоси, створювали враження заводських ферм, пагорбів, залізничного полотна, трибун.

У статті «Подвійна перемога» Л. Болобан писав:

Складнішої системи різних трамплінів, що рухаються по горизонтальній лінії та вертикальній <...> нам ще не доводилося бачити. Але проте більшої упорядкованості і виконання вузького цільового призначення також рідко доводилося зустрічати¹.

Всі елементи сценографії в постановках Меллера були підпорядковані одному завданню і послідовно змінювали композиційний рухомий малюнок п'єс.

Педагогічна діяльність Меллера в Києві стала значним внеском у створення нового українського театру. Незважаючи на те, що термін його викладацької роботи у КХІ був незначним, завдяки його педагогічним методам новаторські ідеї на театральному відділенні Інституту і надалі розвивалися наступними викладачами.

Відомо, що у 1921–1922 роках майстерня налічувала дев'ять студентів. Серед них: І. Курочка-Армашевський, М. Симашкевич, В. Шкляєв, Л. Лозовський, який виконував обов'язки старости майстерні. Згодом, коли в зв'язку із реорганізацією КХІ ліквідували індивідуальні творчі майстерні, Меллер викладав в об'єднаній майстерні разом із Віктором Пальмовим та Володимиром Татліним.

У Києві та Харкові, куди він переїхав з 1926 року, Меллер виховав багато театральних художників, які згодом працювали на українській сцені. Серед них: П. Овчаренко, Л. Писаренко, О. Бобровников, М. Духновський, М. Уманський, інші.

¹ Цит. за: Там само.

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВАСИЛЯ ЄРМИЛОВА В ПОЛІФОНІЇ АВАНГАРДНИХ ХУДОЖНІХ ТЕЧІЙ

Ольга ЛАГУТЕНКО

Творчість Василя Єрмилова (1894–1968) являє найвищі прояви конструктивізму в мистецтві України. При цьому шлях майстра не обмежувався одним художнім напрямом – він повною мірою відображав полістилізм, притаманний українському мистецтву першої третини ХХ століття. Різні загальноєвропейські авангардні течії – експресіонізм, кубізм, футуризм, неопримітивізм – залишили слід у творчості художника, а такі унікальні національні явища, як бойчукізм та нарбутівська течія в різний час, а нерідко й водночас, захоплювали майстра.

Початок творчого шляху Єрмилова – в Харківській художньо-ремісничій майстерні декоративного живопису (1905–1909), де він навчався у Ладіслава Тракала, випускника Празької художньо-промислової академії. Тракал викладав живопис, композицію, технологію матеріалів, особливу увагу приділяв вивченню орнаментів слов'янських народів. Знання національних орнаментальних мотивів і саме розуміння специфіки мови стилізації особливо знадобилося Василю Єрмилову при виконанні соціальних замовлень у монументальному живописі та книжковій графіці. А інтерес до технології матеріалів і технік живопису, що пробудився в майстерні Тракала, художник зберігав протягом усього життя. Вже в зрілому віці, створюючи план роботи з курсу «Техніка і технологія живопису» для Харківського художнього інституту, Єрмилов зазначав:

Істину про те, що матеріал створює стиль твору не слід забувати і при використанні живописних матеріалів¹.

¹ ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 130.

Вплив вчителя проглядається як у творчій, так і в життєвій позиції Єрмилова. Борис Косарєв, однокурсник по художньо-ремісничої майстерні, згадував:

Незмінно суворий і мовчазний, Тракал користувався великою повагою серед своїх учнів. Його вимогливість і наполегливість дисциплінували і виховували в учнях необхідні якості майбутніх художників. Тракал навчив <...> осягати основне, характерне для явищ навколишнього світу, відчувати гармонію цілого, прагнути до лаконічності форми, колірних співвідношень¹.

Єрмилов закінчив майстерню зі званням помічника майстра декоративного живопису, через три роки отримавши звання майстра. З 1913 року він виконував роботи в Харкові, що давало йому «заробіток на життя»². Інтерес до ремесел, до декоративного розпису увів художника в русло проблематики стилю модерн.

У наступні роки Єрмилова захопили станкові форми художньої творчості, він навчався в Міській школі рисунку та живопису (1910), в студії Едуарда Штейнберга і Олександра Грота (в 1911). Учні запам'ятали Грота як чуйну людину, яка володіла особливою ерудицією в області літератури і мистецтва. Його дід, Яків Карлович Грот, був відомим філологом, академіком, віце-президентом Петербурзької академії наук; його батько – професор Московського університету, засновник і редактор журналу «Проблеми філософії і психології». У 1903–1905 роках Олександр Грот навчався в Петербурзькій академії художеств, з якої був виключений за революційну діяльність, упродовж 1908–1910 роках працював у майстерні Анрі Матісса³. Грот захоплювався фовізмом, мав пристрасть до звучного кольору і сприймав живопис як мистецтво впливу саме через колір.

Едуард Штейнберг же був учнем Валентина Серова і Костянтина Коровіна в Московському училищі живопису, ваяння і зодчества. 1905-го року виключений зі школи разом з Володимиром Фаворським, Костянтином Істоміним, Георгієм Верейським за активну

¹ Чернова М. В. Борис Васильович Косарєв. Київ, 1969. С. 4.

² Єрмилов В. Автобіографія // ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 119.

³ Прокатова Т. О. М. Грот – художник і педагог // Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття: Наук. конф.: Тези доп. і повідомлень. Харків, 1993. С. 10–11.



Василь Єрмилов (1894–1968)

участь у студентських виступах. У 1905–1907 роках у Мюнхені навчався в майстерні Шимона Холлоші, а після повернення до Москви закінчив училище 1909 року. В Харкові разом з Гротом організував «Студію», через яку пройшло багато відомих майстрів як художник-графік Володимир Мілашевський, кінорежисер Сергій Юткевич¹. Штейнберг прищепив учням любов до малювання, до лінії, знаменитої «великої лінії», що охоплює всю форму тіла моделі одним рухом. Василь Єрмилов за два роки навчання в студії написав п'ятсот портретів. Їх можна трактувати як етюди молодого художника, і попри те їхня кількість насправді вражає. Мимоволі тут проглядається внутрішнє тяжіння, живий інтерес до обличчя, до особистісного, замкненого в собі світу, до унікальності. Людина – поле тяжіння.

Про ранні художні захоплення Єрмилов згадував, що в 1910-му «вперше відчув аромат імпресіонізму, а в 1911 році Ван Гог став значити для мене більше, ніж рідний батько. У 1912 році я був зачарований

¹ Рижова Т. Едуард Штейнберг (1882–1935). Харківський період життя. // Художнє життя Харкова першої третини XX століття... С. 42.

Пікассо, і з тих пір перебуваю під його чарами й донині»¹. Подальший шлях навчання художника пролягав не тільки в техніці живопису, а й у царині графіки. З 1912 року Єрмилов вивчав офорт у Москві в майстерні Георгія Гамона-Гамана. Крім занять, щодня відвідував гравюрний кабінет Румянцевського музею, де розглядав і копіював гравюри Рембрандта, Брейгеля, Гойї, Дюрера. Власне офортами 1912 року Єрмилов дебютував на виставці Московського товариства художників 1913 року, а потім його офорти були репрезентовані в Харкові на XVI (1913) і XVII (1914) виставках Товариства харківських художників.

Офорти Єрмилова, датовані 1912–1914 роками, близькі до творчості експресіоністів. У них домінує сутінковий стан душі, звучить тема самотності, розгортається гостре відчуття крихкості світу. Деформація матеріальної форми виявляє нервовий стан людини, її страх, біль, відчай. У «Автопортреті» (1912) обличчя опрацьоване так детально, що здається, ніби штрих не тільки моделює форму, а ніби обплутує її наче тенета, унаочнює якусь внутрішню напругу, нестримне биття думки-почуття. Самозаглиблення протиставляється зовнішньому, незрозумілому і непереможному світу. Очевидною є екзистенційна криза – стан, що знайшов втілення у філософських текстах Кьеркегора, в роботах художників-експресіоністів.

В офорті майстра під назвою «Чаювання» (1912) панує гнітюча тиша, у величезних очах людини застигає страх, глибоке блюдне в руках наче чаша життя, і пити її, обпалюючи, треба маленькими ковтками. Уявлення про людину як про вразливу істоту було доведено до межі в роботі «Жах» (1913). Нервовий рух руки, що стримує крик, розпач у безодні очей спонукають нас згадати твір Едварда Мунка «Крик».

У 1912 році Єрмилов вступив до Московського училища живопису, ваяння і зодчества, в старший (природничий) клас, в якому навчалися Володимир Маяковський і Давид Бурлюк. Знайомство і подальше спілкування з ними (в 1920-х у Красній Полянці під Харковом в колі сестер Синякових) зіграло важливу роль у творчості Єрмилова. Наприкінці 1912-го Маяковський, Олексій Кручоних, Велемир Хлебников, Володимир і Давид Бурлюки підготували маніфест

¹ Лист Віктору Платонову від 18.03.1963 // *Горбачов Д.* Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ, 2005. С. 288.

«Ляпас суспільному смаку», в якому декларативно й ультимативно стверджували право художника на вільний творчий експеримент. Ймовірно, в цей самий період життя Єрмилов познайомився з Наталією Гончаровою та Михайлом Ларіоновим. Таким чином, вже на початку 1910-х Єрмилов свідомо увійшов до потужного потоку авангардного руху. Ймовірно, що саме під враженням нових ідей і живописних пошуків він вирішив покинути навчання в училищі і перейти до студії Іллі Машкова та Петра Кончаловського.

Там Єрмилов, безсумнівно, познайомився з живописом художників «Бубнового валету» і майстрів, що пізніше увійшли до об'єднання «Ослячий хвіст». Але особливо близькою йому в цей час виявилася творчість Іллі Машкова з його натюрмортами, навантаженими «плоттю». Очевидним образом «Хліби» Машкова (1912) були синтезовані Єрмиловим в образ єдиної буханки в його роботі «Хліб» (1914). Розташована по діагоналі, «плетінка» («хала») тут ледве втискається в квадрат полотна, від кута до кута, пружно розширюючись в центрі, приваблює гіпертрофованою матеріальністю, немов ароматом ретельно прописаної золотистої скоринки.

У московський період Єрмилов побачив картини Пабло Пікассо в колекції Сергія Щукіна, і з цього часу «пристрасно робив копії картин Пікассо, вивчаючи і аналізуючи його манеру, і переказував живописні образи Пікассо своїми художніми засобами»¹. Як відомо (завдяки книзі Бенедикта Ліфшица «Півтораокий стрілець»), тоді ж, на початку 1910-х, Давид Бурлюк захопився відкриттями Пікассо й з ентузіазмом закликав «розпікассити» живописні твори, наповнити їх фактурами. І все ж Єрмилов не йде шляхом Пікассо, деструктивність не є йому близькою. Він використовує метод відомого майстра, але нібито перетворює його бачення світу в нову гармонію.

Напевно, в кубістичних роботах Пікассо Єрмилова привабила не тільки нова візуалізація предмета і простору, а саме те, що предмет став настільки акцентовано значущим, що і час, і простір вимірювалися його гранями-площинами. Аналітичне дослідження матеріального об'єкта ставало багатовимірним, предмет можна було одночасно осмислити і відобразити зсередини і ззовні, згори, знизу, з різних точок зору, даючи цілісний образ. Поєднання тактильних і оптичних

¹ Поліщук В. Василь Єрмилов. Харків, 1931. С. 14.

увялень давало можливість чуттєво відтворити суть речей. Такою самою мірою акцентувалося споглядання поверхні предмета і його фактури, як, наприклад, в натюрморті Пікассо «Скрипка» (1912, дерево, олія, з колекції С. Щукіна). Композиція тут дана в прямокутній рамі, в яку вписаний овал, позначений бронзовою фарбою, в овалі – кубістично розкладено тіло скрипки, прописано дерево, його волокна. Згодом, на початку 1920-х, в Єрмилова з'являться аналогічні овали, укладені в прямокутні рамки, але для створення композицій він буде використовувати реальні матеріали: дерево, метал, скло, насипки.

У 1915 році, безсумнівно, під враженням від робіт Пікассо, Єрмилов створив натюрморт «Хліб. Тарілка. Ніж» у техніці живопису (відома лише за репродукцією). Тут теж овал вписаний у прямокутник, але предмети піддані меншій деформації, демонструють себе на передньому плані, видимі зверху, вони наче насуваються і перекидаються на глядача. Ретельно виписана фактура дерев'яної стільниці, розміщеної по-діагоналі, з геометризованими заломами форми, а товста фаянсова таріль зображена кількома сегментами. Пластичним акцентом слугує грубозерниста фактура, яка передає поверхню скибки хліба, зображення ножа наче відбиває блиск металу.

Досвід кубістичних натюрмортів Пікассо знайшов відгук в оформті Єрмилова «Нічне кафе» (1917), доповненому аплікацією з газетних заголовків. Цією роботою майстер заявив про себе на виставці харківських художників-авангардистів «Союз семи», вона була відтворена в каталозі «Сім плюс три», виданому 1918 року. В композиції Єрмилов послідовно поглиблює простір, підкреслюючи грані діагонально покладених кубічних форм різного масштабу, а площинність рішення підтримується силуетами великих букв, в яких зберігається колір чистого паперу. Майстер працює за принципом колажу, подає зіставлення зображення та наклейок, оксамитових текстур, отриманих травленням металу, та різкої чіткості шрифтів. Композиція «Нічне кафе» вписана в строгу форму квадрата, вона, незважаючи на динамічні ритми, ніби підпорядкована вивіренним законам логіки, цільно збита.

Зміна світогляду художника на його творчому шляху була спровокована не тільки подіями художнього життя. Сама історія, війни і революції вписали нові сторінки в біографію майстра. «У 1915 році

був призваний до лав армії солдатом ополчення 2-го розряду і направлений в 6-й Сибірський стрілецький батальйон в місті Орел. У 1916 році був направлений на фронт у складі 1-го Кавказького кавалерійського корпусу. Служив рядовим», – коротко зазначив художник у автобіографії¹. За роки служби були: втеча, в'язниця, гауптвахта, військові походи, поранення і струси мозку, Георгіївський хрест IV ступеня. Борис Лобановський, ймовірно, за розповіддю художника, писав:

Роки Першої світової війни в біографії В. Єрмилова вкриті романтизмом. Від'їзд з фронту до коханої жінки, загроза розстрілу, ночі в холодній камері, палюче середньоазійське сонце над головою солдата, який стоїть день за днем у повному спорядженні; викрадення В. Хлебникова з гарнізонного госпіталю, важкий похід на Персію з козацькими загонами, зіткнення з войовничими курдами².

До Харкова Єрмилов повернувся лише навесні 1918 року.

У 1918 році він написав твір під назвою «Сон», про який згадував ученє Єрмилова Віктор Платонов:

Після повернення з Персії він зробив серію композицій «Сон» (5 частин). Ця робота втрачена, але Єрмилов про неї говорив. В окопах він малював сплячих солдат у неприродних позах. Повернувшись додому, в майстерні робив штудії оголеної жіночої натури (в позах солдатів). Колорит – як у Пікассо блакитного періоду³.

Події війни, а потім і революції, безсумнівно, змінили як життя, так і творчу позицію художника. Його почуття можна порівняти з тим, що писав Ганс Арп:

Вражені кривавою бійнею світової війни 1914 року, ми в Цюриху присвятили себе мистецтву. Поки вдалині гуркотіли гармати, ми співали, писали, щосили клеїли колажі та складали вірші. Ми шукали мистецтво, в основі якого лежала б здатність зцілити епоху божевілля і знайти той новий порядок речей, який би відновив рівновагу між небом і пеклом⁴.

¹ Єрмилов В. Автобіографія // ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 119.

² Лобановський Б. Художник Василий Ермилов // Декоративное искусство СССР. 1964. № 12. С.16.

³ 3 листа В. Платонова Д. Горбачову від 15.03.1988. Архів Д. Горбачова.

⁴ Цит. за: Richter H. Dada: Art and anti-Art. London, 1997. P. 25.

Зовнішній світ виявився занадто агресивним по відношенню до суверенного світу людини. Потреба Єрмилова втекти від навколишньої дійсності перетворилася на бажання щось у ній змінити. Нові соціальні порядки, принесені революцією, майстер сприймає як реальну можливість творити в самому просторі життя, до якого прагнули і футуристи, і дадаїсти в Європі, але тільки глобальні зміни в соціальній структурі начебто створили підґрунтя для масштабної реалізації художніх проєктів. У 1960-х художник згадував про пореволюційний Харків, про повернення до творчого життя:

Кінець 18 року. Початок моєї роботи. Хто тоді писав «картини»? Картини-плакати писали ми, створюючи РОСТА, УкРОСТА та ін., працюючи по три дні без сну та їжі, але зате місто в дні народних свят набувало особливо урочистого вигляду, і ця наглядна агітація гаслом, кольором, конструкцією та іншими атрибутами (фанера, картон, папір, клейова фарба, кумач), представлена в новій формі, була тим пролетарським мистецтвом, яке далі вже було неможливим¹.

Мистецтво Єрмилова увірвалося в простір міст і сіл розмальованими агітпоїздами і яскравими плакатами. Разом з Борисом Косарєвим і невеликою групою художників в 1918 році він виготовив п'ять тисяч плакатів для першотравневого оформлення великих і малих міст. Подібно до того, як відомі театральні художники Анатоль Петрицький, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко-Хвостов захоплено створювали дизайн простору вулиць і площ, Єрмилов виконував роботи для декорації урочистостей. Для Харкова майстер розробив проєкти парадних арок, огорож, платформ-автомобілів, сцен, прапорів. Як писав Валеріан Поліщук: «Всі вулиці і будинки кричали фарбами, гаслами, квітами, щитами і арками Єрмилова»². Не випадково післяреволюційний період розвитку харківського мистецтва отримав назву «єрмилівського»³. Можна лише дивуватися творчій діяльності майстра і темпам реалізації його художніх проєктів. У цей же період Єрмилов брав участь у спільних акціях художників-авангардистів «Союзу семи» (до складу якого входили Володимир Бобрицький, Болеслав Цибіс, Микола Міщенко, Борис Косарєв, Георгій Ца-

¹ 3 листа В. Єрмилова О. Парнісу від 20.05.1966. Архів О. Ю. Парніса.

² Поліщук В. Василь Єрмилов. С. 10.

³ Там само. С. 15.

пок, Микола Калмиков, Володимир Дьяков), брав участь у збірнику «Сім плюс три», виданому в Харкові 1918 року.

«Мистецтво вулиць» перепливалось далі в оформлення суспільного інтер'єру. У 1919 році Єрмилов з групою художників розписав фойє Харківського цирку, а в 1920 році розписав стіни Центрального гарнізонного клубу Червоної армії. У післяреволюційний період у Харкові Єрмилов завідував художньо-промисловою секцією Художнього комітету ІЗО, 1920-го працював в УкРОСТА (разом з Олександром Хвостенком-Хвостовим, Леонідом Капланом, Григорієм Бондаренком, Іваном Івановим), 1921-го очолив майстерню заводу художньої індустрії, а також працював майстром Центральної майстерні художнього оформлення та агітації. Мистецтво Василя Єрмилова, яке раніше мало камерний характер, було замінено на монументально-синтетичне.

Синтез, ідеал символістів і апологетів стилю модерн реалізується за волею нового замовника. І майстер виконує монументальні картини, безсумнівно, з урахуванням смаку глядача. Художник вводить у композиції картин кімнати відпочинку Червоноармійського клубу гасла того часу: «Мир хатам – війна палацам», «Праця буде володарем миру», «Фабрики і заводи – робітникам, земля – селянам, освіта – всім». Літери в написах мають різні розміри, вони немов «старанно» написані рукою, незвичкою до такої роботи, вони танцюють, розлітаються, стрибають. Зображення стилізовані під лубок, в душі вікон УкРОСТА, в обрисах переважає плавність і округлість, а в усій структурі надмірно посилені дугоподібні ритми.

Ще більш гротескними є сцени в стінописі глядної зали Червоноармійського клубу. На одній з композицій в центральній частині зображений палац з вхідною аркою, обрамленою колонами, глядачеві видимі парадні сходи і напис «Пролетарський клуб». Трудящі піднімаються сходами струнким рядочком, матрос замикає цей ряд; з двох сторін, строго симетрично, до клубу підходять робітники і селяни. Рухи незграбні, всі деталі чіткі та алегоричні. В іншій композиції революційний матрос стріляє з кулемета по палацах і храмах, немов списаних із середньовічних ікон. Поруч з матросом знаходиться стіна з написом «Советская Россия», вона в композиції врівноважується будинком з відкритими дверима і написом «Таверна». В цій гротескності, навмисній грубості образів монументальні твори Єрмилова

вражають сміливістю трактування сюжетів. Між тим, сучасник тих суспільно-мистецьких подій Іван Врона зазначав: «Використовуючи активні, загострені засоби “лівого” мистецтва, революційна тематика пристосовувала їх до завдань і потреб масової агітації і пропаганди»¹.

Ідилічно звучить композиція майстра «Праця», створена для глядної зали клубу Червоної армії. Художник ділить її на три частини із символічними квітковими деревами, в кожній з яких презентує тему праці. Майстер використовує м'яку лінію обрисів у зображенні фігур, доповнює її легкою тінню штриховки, зберігає площинність у побудові переднього плану, а вдаліні зображує маленькі кубічні будиночки в кубістичних ракурсах. Очищення і спрощення засобів підсилює виразність абстрактних узагальнених образів. У підборі живописних мотивів триптих «Праця» сьогодні веде наші асоціації до «Лісорубів» Фернана Леже (1909–1910)² і «Селянського циклу» Казимира Малевича (1909–1912).

В ескізах розпису «Шахова кімната» для Червоноармійського клубу Єрмилов представляє тему «Перемога Червоної армії над білогвардійцями». Червоні пішаки атакують на шахівниці. На одному ескізі червоні будинки, що йдуть у наступ «клином», на іншому – руйнуються палади і церкви. Мимоволі згадується знаменитий плакат Ель Лисицького «Клином червоним бий білих!» (1919) з його символічною геометрією. В третьому етюді Єрмилов використовує композицію «Святий Георгій Змієборець», тільки в ролі св. Георгія зображений червоноармієць верхи на коні, з шашкою в руці. Він вразив білогвардійця, що лежить під копитами. Аналогії виникають не тільки з народною картиною, з іконою, а й з вертепом, де зіштовхуються трагічне і буфонадне, піднесено романтичне й іронічне. Створюється двійстість, демонструється умовний характер видовища.

Єрмилов писав про свою творчість:

Вважаю за необхідне зазначити, що прагнув надати картинам національної самобутності, для чого інтерпретував фігури в дусі староукраїнського живопису та гравюри³.

¹ Врона І. Василь Дмитрович Єрмилов. Стаття. Машинопис. 23.03.1961 // ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 179, арк. 4.

² Робота Ф. Леже «Дроворубці» експонувалася на виставці «Бубновий валет» 1912 року.

³ Єрмилов В. Замість спогадів. Машинопис // ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 120.



Василь Єрмилов. Жах. 1913. Офорт

Ікона та її символіка є об'єктом стилізації при створенні нової мови, зрозумілої широким народним масам. Українська ікона, генетично пов'язана з візантійським живописом, яка за багато століть еволюції набула національних рис, стала в першій третині XX століття джерелом форм та ідей у творчих пошуках митців нового покоління.

На особливу увагу в ті роки заслуговує народна ікона, близька за пластичною мовою до примітиву, вона поєднує в собі канонічність і варіативність сюжетно-образної структури та формальних засобів. Графічний примітив, лубок, не менш привабливий для художників, сполучав у собі впливи смаків міщан і вподобань селян. Умовність форми, символізм художньої мови, лінійна розробка композиції і акцентування ритму – в професійному мистецтві неопримітивізму традиційні пластичні форми наповнюються «новим вином» сучасного змісту. Тут очевидне асоціативне «переливання» сьогодення в минуле, повсякденного в сакральне, що породжує нову мову символів.

Єрмилову, безсумнівно, були знайомі ті шляхи, якими йшов у мистецтві Михайло Бойчук, іменем якого названо особливий і дуже широкий напрям в українському мистецтві, бойчукізм. Сповідуючи давні національні традиції, Бойчук пропускав візантизм крізь призму народного іконопису, через язичницьке сакральне сприйняття природи, символіку народного мистецтва. Таким чином, накладаючи стародавні архетипи на зображення подій сучасного життя, художник вів глядача від сучасної історії до міфічного часу чи позачасового.

Цікаво, що в розписах так званої «Шахової кімнати» Єрмилов використовує як камертон іронію, а не прийоми сакралізації життя, властиві бойчукістам. Зображення червоноармійця в ролі Георгія Змієборця, а білогвардійця в ролі переможеного змія нагадує радше іронічні стилізації Георгія Нарбута, який, як і Бойчук, став основоположником яскравого і самобутнього напрямку в українському мистецтві, іменованого «нарбутівською течією».

Так Нарбут, наприклад, на обкладинці журналу «Солнце труда» (1919), зображуючи робітника з рушницею і молотом, надає йому впізнавану позу поліклетівського «Дорифора», а на його обкладинці до журналу «Мистецтво» (1920) Аполлон в робочій блузці крокує квітучою землею, тримаючи в правиці серп, в той час як ліва рука відведена в жесті Аполлона Бельведерського: гра, «перебирання цитат», такий собі провісник постмодернізму. Єрмилов неодноразово звертався до Нарбутової традиції, до сучасної стилізації мотивів народного мистецтва в оформленні книг, а також у відомому розписі агітпоїзда «Червона Україна». Безсумнівно, Єрмилов використовував безпосередні знання пам'яток народного мистецтва, які він часто для себе копіював.

В орнаментальних мотивах, відображених Єрмиловим, відчутний інтерес художника до узагальненої форми, він розкладає орнамент на первинні елементи і підпорядковує рослинні мотиви геометризції. Немов закликаючи хаос реальності, художник звертається до давніх орнаментів, які збереглися в роботах сільських майстрів завдяки неспішному ритуалізованому життю, пов'язаному з природою. В давньої людини, яка була творцем геометричного орнаменту, її ставлення до світу природи було далеким від ідилії, як писав Вільгельм Воррінгер:

художня творчість означає для неї ухилення від життя та його до-вільності, вона означає по відношенню до явищ їхнє візуальне закріплення міцною потойбічністю, в якій подолані їхні свавілля й мінливість¹.

Як антитеза до незрозумілих, рухливих явищ зовнішнього світу, орнамент «заспокоює» людину ритмом, мірою, гармонією форм. Давній орнамент приховував містичну енергію за чіткою формою, а таємничу силу хаосу – за логікою ритму. Він також виступав засобом взаємодії людини з навколишнім видимим і невидимим світом. Єрмилов, напевно, був далекий від схоластичних міркувань, про що свідчать сучасники художника:

Єрмилов ніколи не ставив собі за мету здійснити «революційний переворот» в розумінні законів форми і побудувати на цьому питанні будь-які філософські та естетичні системи. Він був практиком і «думав» перш за все руками².

У вмінні довіряти інтуїції, відчувати світ як єдине ціле, слідувати за логікою матеріалу Єрмилов закономірно знаходить відповідності інтелектуальним і художнім процесам першої третини ХХ століття. Як відомо, вже на рубежі ХІХ і ХХ століть у філософії, літературі та зображальному мистецтві відбувався процес відродження значущості матеріального світу, плоті. Фрідріх Ніцше висуває антитезу «святості духу» – «святість плоті», бергсонівський «життєвий порив» реалізується у видимих речах, Зигмунд Фрейд стверджує важливість особистого тілесного досвіду в світогляді й психології людини, Володимир Соловйов прагне надати безособовому визначеність образу Софії, Павло Флоренський бачить в іконі «оплотнення» духовного світу.

У літературі символісти, футуристи, експресіоністи проводили експериментальну роботу зі словом ніби на зламі культур, прагнути повернути слову первісну силу і чистоту, магічний вплив на слух і свідомість людини. В театрі, починаючи з рубежу ХІХ–ХХ століть, відбувався постійний пошук специфіки театрального простору, декорацій, костюма, жесту. Повертаючись до образотворчого мистецтва,

¹ Worringer W. Formprobleme der Gotik. 2. Aufl. München, 1912. S. 16.

² Поліщук В. Василь Єрмилов. С. 9.

згадаймо відверті слова з листів Михайла Врубеля: «Одне тільки мені ясно – що пошуки мої виключно в області техніки», «форма – найголовніший зміст пластики»¹. Таким розумінням завдань позначені всі новітні тенденції в зображальному мистецтві. Відроджується інтерес до язичництва, архаїчних відчуттів, до містичної взаємодії з предметами і навколишнім світом.

Впродовж 1920-х основною творчою роботою Василя Єрмилова, представленої практично на всіх художніх виставках, які проходили в Харкові, було створення композицій з комбінацій різних фактур і матеріалів: дерево, картон, мідь, скло, насипка, олія, емаль. Він невпинно експериментує над з'єднанням і взаємодією різних матеріалів.

Любов до матеріалу насправді проходить червоною лінією через всю його творчість, через усе життя, від пам'ятних дитячих вражень до пізніших років.

У квартирі <...> – запаси всілякого паперу, картону, фанери, мідних і цинкових пластин, самшитові поліровані дошки для гравюру, шматки дерева різних порід, металу, пластику, скла, декоративних тканин <...> Все це, з любов'ю зібране роками, зберігалося в зразковому порядку <...> Тримати в руках хороший матеріал – незважаючи ні на що – навіть якщо не знаєш, чи зробиш з нього щось, – це вже було для Єрмилова задоволенням².

Перечитуючи статтю Анрі Ван де Вельде «Одушевілення матеріалу як принцип краси» у 1965 році, Єрмилов зазначав: «Роботи мої 1920-х років побудовані за цим принципом»³. Відчуття матеріалу дозволяло майстру легко і вільно користуватися ним наче фарбою, втілювати в ньому і через нього як абстрактні ідеї, так і конкретні образи і стани.

«Матеріал на деякий час став фетишем у європейському мистецькому світі. Це слово не сходить зі сторінок художніх журналів, цим словом, ніби м'ячиком перекидаються всі художники без різниці напрямів», – писав Микола Пунін у статті 1923 року, зазначаючи далі:

¹ Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т. Москва, 1970. Т. 6. С. 437.

² Фогель З. Василий Ермилов. Москва, 1975. С. 9.

³ 3 листа В. Єрмилова В. Платонову від 31.03.1965. Архів Д. Горбачова.



Василь Єрмилов. Булка. 1914. Полотно, олія

«Між глибокодумними і навіть тонкими міркуваннями про матеріал і реальним відчуттям матеріалу лежить довгий шлях; тих, хто його проходить, небагато»¹.

Василь Єрмилов, безсумнівно, належав до тих небагатьох, він «думав руками». В стінах студії він продовжував розвивати досвід експериментування з пластичною мовою, переходячи до створення рельєфів та «Експериментальних композицій». Полістилізм, характерний для творчості Єрмилова на початку 1920-х, з дистанції часу, сприймається як символ внутрішньої свободи майстра, його здатності не бути категоричним, а пластично сприймати дійсність і нові художні рухи, знаходячи адекватні способи самовираження. Залишаючись вірним станковому мистецтву, художник ніби стверджує, що крім роботи над монументальними творами на замовлення, існує шлях вільного погляду на світ, спосіб оволодіння світом через спо-

¹ Пунин Н. Н. Русское и советское искусство: Избранные труды. Москва, 1976. С. 162.

глядання. Але в усіх формах художньої діяльності надавав великого значення ремеслу або, як він говорив, «рукомеслу»¹, здатності руки перетворювати світ. Можливо, таким чином у його світогляді проявив себе вплив знайдених пам'яток первісного мистецтва з їхніми живописними відбитками рук на стінах печер – магічними знаками сили людської руки в процесі перетворення життя. Не випадково слово «Ar» – «рука» увійшло в етимологію слова «мистецтво» («Art», «L'art»).

На початку 1920-х у стінах майстерні Єрмилов, продовжує розвивати досвід кубізму. В техніці живопису створює майже монохромну роботу «Мандоліна», де розсічені грані, витягуючись і напливаючи одна на одну, передають звучання мелодії. Далі майстер переходить від об'ємно-рельєфного живопису до дерев'яного рельєфу, тонованого кольором. Його «Гітара» (1924) одночасно декоративна і конструктивна, в її обрисах гнучкі лінії взаємодіють з прямими. Поеднання яскравого чистого кольору і конструктивності нагадує твори Фернана Леже (наприклад, його роботу «Диски», 1918). Вперше Єрмилов побачив живопис Леже на виставці «Бубновий валет» 1912 року. З того часу інтерес до творчості майстра був актуальним для нього впродовж подальшого життя.

Можливо, не менш привабливими для Єрмилова були новачії Олександра Архипенка, його скульпто-живопис, кольорова скульптура, але ім'я Архипенка, на відміну від Леже і Пікассо, у відомих текстах майстра не згадується. Відкриті чисті кольори, які Єрмилов використовував у рельєфах, могли прийти до його робіт під враженням від мистецтва ікони. На схилі років він писав своєму учневі: «Треба пам'ятати таких майстрів, як Матісс, який давно відкрив нам "очі" на руську ікону. З його легкої руки ми почали щось розуміти в цьому»². В «Гітарі» Єрмилова, крім інтенсивного звучання кольору, є краса логіки, досконалість інструменту, що народжує звук. Такому же досконалому інструменту для гри, механічній іграшці уподібнена голова в його рельєфі «Арлекін» (1924).

¹ Лист до В. Платонова від 28.11.1962 // Горбачов Д. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. С. 285.

² З листа В. Єрмилова В. Платонову від 18.11.1964. Архів Д. Горбачова.

Любов майстра до яскравого чистого кольору була нав'язана і розписами народних майстрів, що цінувалися в колі харківських художників студії Євгена Агафонова, об'єднання «Блакитна лілія». Василь Пічета та Сергій Щербаков, наприклад, у графічних роботах перетворили традиційні композиції народного мистецтва на символи язичницьких ритуальних дій з їх священним шануванням стихій землі, води, енергій дерева. Марія Синякова перенесла на акварель символіку образів народних картинок («Древо життя»), а також перейняла прийоми стінопису, властиві українському народному мистецтву, наповнила твори поєднанням чистих кольорів, базових у колірному спектрі, насичених. Її твори 1914 – початку 1920-х передають особливу атмосферу природної краси, творчої та життєвої свободи, вільної інтелектуальної подорожі часами та країнами, яка склалася в Красній Полянці. У мальовничому місці, в 20 кілометрах од Харкова, в просторому будинку, де жили п'ять прекрасних сестер Синякових, довгий час бували художники і поети – Велемир Хлебников, Володимир Маяковський, Микола Асеев, Борис Пастернак, Григорій Петніков і його брат – Божидар, Василь Каменський, Дмитро Петровський, брати Бурлюки. У гостях тут нерідко бував і Єрмилов, який з дитинства дружив з сестрами, особливо цінував Марію, «її творчість стала предметом захоплення для стриманого й суворого в своїх оцінках Єрмилова, який навіть називав себе її учнем»¹.

На початку 1920-х Єрмилов аналітично працював з кольором, вивчав систему Вільгельма Оствальда, створив свій атлас кольору, або «Азбуку живописної мови». Він бере основні кольори і розтягує колір, відбілюючи і затемнюючи пігмент ахроматичним білим і чорним, домагаючись величезної кількості відтінків. Так, для зеленого кольору він створив 360 карток, далі комбінував кольорові картки, розкриваючи різну роботу кольорових акордів. Вже в повоєнний період, в 1945–1947 роках, Єрмилов зміг записати те, що безсумнівно було відпрацьовано раніше в його практиці і ретельному аналізі результатів.

1945-го він написав доповідну записку з пропозицією організувати в Харківському художньому інституті лабораторію з техніки і технології живопису. 1947-го представив детальний план роботи

¹ Фогель З. Василь Єрмилов. С. 10.

з курсу кольорознавства, 1957-го – програму під назвою «Просторове мислення», в яку входили курси «Естетика числа і циркуля», «Лінійне мислення» і так далі. В тексті робочого плану 1945 року з курсу «Техніка і технологія живописних матеріалів» художник підкреслював:

Основна презентація предмета повинна бути практичною <...> Володіючи майстерністю (ремеслом), поглиблюючи і розширюючи знання, майстер, якщо у нього є дані (талант), перетворює ремесло в мистецтво, що і відрізняє його від звичайного майстра-ремісника¹.

На цій позиції Єрмилов близький до висловлювань Анрі Ван де Вельде, процитованих у вищезгаданій статті «Одушевлення матеріалу як принцип краси»:

Кожен матеріал має особливі якості, не менш важливі, ніж його корисні властивості. Вони полягають у здатності матеріалу впливати на наші почуття. Без посередництва художника, без дива мистецтва ця здатність бездіяльна і не дає результатів; мистецтво і художник, вдихнувши в матеріал життя, в той же час породжують у ньому здатність викликати наші відчуття².

Упродовж усього творчого життя Єрмилов експериментував в області пластичної мови, в області «виробництва засобів виробництва» для художників. При цьому народжувалися під рукою майстра не лабораторні роботи, а твори, сповнені глибинних смислів і емоційних імпульсів.

На початку 1920-х, тобто паралельно зі стінописом Червоноармійського клубу та розписом агітпотягу, Єрмилов почав створювати «Експериментальні композиції». В абстрактних роботах, побудованих з мінімальним використанням геометричних фігур і елементів, майстер вирішує складні формальні завдання, подає комбінації різних матеріалів та фактур. У творчості художника відчувається навіть не двоїстість, а багатовекторність інтенцій. Але логіка в роботі майстра, безумовно, є. В монументальних творах і книжкових ілюстраціях він враховував психологію мас, звертаючись до традицій

¹ Єрмилов В. Техніка і технологія живописних матеріалів // ЦДАМЛМ. Ф. 337, оп. 1, спр. 122.

² Ван де Вельде А. Одушевление материала как принцип красоты // Декоративное искусство СССР. 1965. № 2. С. 34.



*Василь Єрмилов. Хліб, тарілка, ніж. 1915.
Дерево, полотно, олія, насипка*

народного мистецтва, примітиву, і до аналогічного досвіду сучасних художників. Наскрізню лінію в творчості Єрмилова можна побачити в його русі від альфрейних живописних робіт через кубізм, потім через агітаційно-масове мистецтво до конструктивізму і «Експериментальних композицій» 1920-х. Сполучною ниткою є любов до ремесла, до матеріалу, до живописної поверхні, до самого процесу «виготовлення» речі.

На початку 1920-х майстер з ентузіазмом працював з фактурами, вводючи метал в рельєфи. Поїздка до Москви 1921-го, ймовірно, дала можливість побачити контррельєфи Володимира Татліна, рельєфи Івана Пуні, Івана Ключа, Володимира Стенберга, конструктивістську скульптуру Олександра Родченка, групи ОБМОХУ. Нові враження, безсумнівно, вплинули на Єрмилова, на вибір матеріалів і пластичних засобів для його подальших робіт. Попри те роботи Єрмилова сильно відрізняються від відомих робіт російських художників-авангардистів. У Єрмилова те саме захоплення новими незвичними матеріалами й засобами, але в нього більше любові до ручного ремесла, до якості в обробці поверхні, до гармонійної ясності.

1922-го Єрмилов створює «Автопортрет», де металевий лист передає поверхню шкіри, формує обсяг голови, окреслює округлий комір. Трапецієподібна голова переходить в циліндричну шию з єдиною діагональною лінією, дуги брови і ока відзначені виступами і западинами поверхонь, пряма лінія носа рельєфно виступає – в геометризмі обрисів є воля до дії, воля до життя. «Автопортрет» можна порівняти з енергійним обличчям і поворотом голови «Матроса» Володимира Татліна (1911), а також «Голови селянської дівчини» (1912–1913) Казимира Малевича, де в живописі обличчя ніби створюється з металу, з кованих площин.

Образ антропоморфний і конструктивний, створений з різних матеріалів – дерева, скла і т. ін., можна побачити в скульптурі Наума Габо й Олександра Архипенка. Ці майстри пов'язані з Києвом в період їх навчання, а свій талант вони реалізовували далеко від рідного краю, тому їх твори були відомі за репродукціями. Про роботи Архипенка, представлені на Салоні Незалежних у 1914 році, Гійом Аполлінер писав:

Найновіше і найпривабливіше враження справляють поліхромні скульптури Архипенка, створені з різних матеріалів: клас, дерево, залізо поєднуються в них незвичайним і щасливим чином¹.

«Портрети» Єрмилова можна порівняти й зі скульптурою Софії Тойбер «Голова дадаїста. Портрет Ганса Арпа» (1918), зі скульптурою Рауля Гаусмана «Думка нашого часу. Механічна голова» (1919), яка в свою чергу була навіяна образами Джорджо де Кіріко, його манекенних голів. Твори Єрмилова органічно вписуються в контекст європейського авангардного мистецтва. І все ж, вони стоять осібно, нічого не повторюють, немов народилися в самодостатньому світі квартири-студії, в якій художник прожив все життя. У рельєфі Єрмилова «Автопортрет» важлива не психологія чи індивідуальність, а самодостатній цілісний світ.

У другому відомому «Портреті чоловіка» Єрмилова («Портрет Олексія Почтенного», 1923) художник врівноважує обличчя в просторових координатах вертикалей і горизонталей. Майстер вводить

¹ Цит. за: *Маркаде В.* Українське мистецтво XX століття і Західної Європи // Всесвіт. 1990. № 7. С.175.

метал для передачі форм голови, він зображує половину обличчя в анфас, відокремлюючи її від порожнечі по центральній осі, а щілина величезного ока сприймається як вікно у прірву, в чорноту. В обличчі підкреслені вертикальні лінії і м'які дуги, цей витончений силует замирає над чорним простором фону, його утримують стійкі кути в тісному контакті з рамою. Художник представляє обличчя людини як поверхню, тверду, але тонку поверхню, під якою пульсує невідоме. Відчуття монументальної ясності і в той же час містичної загадковості робить цей образ спорідненим з метафізичним живописом де Кіріко. Можна говорити тільки про аналогії, але спільним для художників є як любов до світу античності, так і відчуття таємного в очевидному. У де Кіріко значне місце відводиться предметам, людина уподібнюється архітектурній споруді або механізму.

Єрмилов часто поєднує абстрактне і конкретне в єдиній композиції, вони не суперечать одне одному, кордонів між ними немає. Наприклад, у композиції «Вікно» (1922) представлено вікно його майстерні з впізнаваним фрагментом трикутного рекламного щита на брендмауері сусіднього будинку. Художник відтворює віконну раму, занавіску, розташовує натюрморт: на квадратну стільницю кладе сегмент тарілки, болтами прикручує предмет конусоподібної форми. У композиції майстер поєднує дві точки зору – фронтальний і вигляд згори, при цьому комбінування легко впізнаваних форм створює риси нового образу, він нагадує людське обличчя, в будь-якому випадку відчутний певний антропоморфізм. Вікно зазнає метаморфоз як символ бажання бачити світ і в той же час бажання сховатися, відгородитися від втручання цього світу.

Ще одна композиція з вікном інтегрує світ всередині та зовні студії, поєднує інтимність та відкритість. Упізнавані основні елементи – натюрморт з сегментами тарілки, гітара, вікно, а нові фрагменти – знаки зовнішнього світу: величезна пляшка і силуети багатопверхівок, де красується напис «Росія». Майстер використовує дерево, метал, скло, уникає звичної обмеженості рамою, композиція відкрита в просторі, «виходить» у реальний потік життя.

Експериментуючи з можливостями використання різноманітних матеріалів, працюючи з фактурами, у визначенні сюжету художник залишається незмінно точним. Назви трьох композицій, відомих

з авторських фотографій майстра, – «Місяць у вікні», «Зійшов місяць», «Місяць впливає» – відповідають конкретним асоціаціям, які вони викликають. У цих композиціях розкрито ідею про те, як таємне проникає в реальне життя. В композиції «Місяць у вікні» він дає знайомі елементи – фрагмент віконної рами (дуже маленька рейка, але її профіль впізнаваний), а в глибині чорного тла (неба) на брендмауері багатоповерхівки перед вікном майстерні Єрмилова з'являється трикутник реклами. Ці «маяки» реального оточені стійкістю L-подібної форми, збитої з дошок, і бархатистістю нічного неба, наповненого шерехуватою фактурою, вписаною в вертикально поставлений еліпс.

Там же, де «Місяць зійшов», вертикалі нахилилися в різні боки і місяць вільно вирушає вгору. Фактурний горбистий фон викликає відчуття чорної нескінченності космосу. Металевий, блискучий, дзеркальний диск місяця дихає холодом. Асоціативність у композиції народжується і за рахунок тактильних відчуттів – дерево віконної рами, її теплота, відкритість нічному небу. Художник застосовує в композиції принцип обрамлення ікони, але при цьому надає «ковчегу», що всередині, форму, яка символізує нескінченний рух, а зовні зберігає форму прямокутника з його чіткістю гравітаційних координат вертикалі і горизонталі.

Найбільш лаконічною і в той же час загадково містичною композицією є «Місяць впливає», де діагонально зрізаний металевий напівдиск місяця вкритий маленькими борозенками, які покладені по-діагоналі, породжуючи відчуття руху й округлості одночасно. Ця робота несподівано нагадує картини Олександра Родченка, наприклад, «Композицію № 61» із серії «Кольорові сфери кола» (1918), де жовто-помаранчева куля повільно і загадково сходить, наче місяць у космічній чорноті.

Єрмилов створює композицію як річ, навантажуючи її матерією – фактурою, текстурою. Але при цьому вкладає в нього впізнаваний візуальний і тактильний образ, створює асоціативний світ, символічний текст. Його щільно і міцно пов'язані композиції викликають аналогії з мистецтвом ікони – через закріплення «основи», яка виступає символом «онтологічної недоторканності» образу іншої реальності (за висловом Павла Флоренського)¹. Але інша реальність у творчості Єрмилова бачиться не через обличчя, а крізь річ.

¹ Флоренский П. Иконостас. С.-Петербург, 1993. С. 67.



*Василь Єрмилов. Автопортрет. 1922.
Рельєф. Дерево, олія, метал*

Єрмилов залишив дуже мало текстів, не коментував свої твори та мистецькі позиції. Мовчазний, стриманий, навіть суворий до сторонніх, він йшов власним шляхом, не знижуючи високих вимог до себе, не змінюючи критеріїв істинного в мистецтві. Оглядаючи десятиліття творчого шляху майстра, можна констатувати, що художник внутрішньо співвідносив свою творчість з усвідомленням-відчуттям вищого буття, в яке вірив. Багато явищ досягав інтуїтивно. А почуття гармонії, напевно, було притаманне його натурі, і, до того ж, було розвинене завдяки його знанням пам'яток мистецтва. За свідченням Віктора Платонова, майстер любив повторювати фразу Огюста Рену-

ара, яка йому подобалася: «Мистецтву вчать у музеях»¹. Художнику близьке мистецтво епохи Відродження з його повнотою світла, з його ясністю, з наслідуванням великої традиції Давньої Греції. В мистецтві іконопису Єрмилов бачив через ікону античність, вплив класичної давньогрецької культури з її піднесеною красою тіла, її гармонійною пластикою.

Для Єрмилова пошук можливого не руйнує його прихильності, його любові до матерії. Композиції майстра стають все більш лаконічними, немов крок за кроком він відсікає зайве. Але його твори ніколи не перетворюються на суху схему, неживий знак. Ймовірно, художника врятувала інтуїція. Поліщук зазначав:

Планування в роботі і точний розрахунок у Єрмилова весь час бореться з поетичними вибухами, захопленням польотом фантазії і винахідництва. Ця боротьба двох начал створює з Єрмилова чутливий художній апарат².

Єдність інтуїції, чуттєвості і розуму веде майстра до реалізації художнього ідеалу – до створення композицій, в яких відчутна архітектонічна просторова цілісність.

Образ світу в «Експериментальних композиціях» поєднує в собі статичне і динамічне, матеріально-речове і абстрактну нескінченність, відчутну в глибині фону-простору. Так, в одній з композицій центральним пластичним акцентом є металевий диск, тактовно закріплений на площині квадрата чотирма гвинтами. З геометричною чіткістю через позначені маленькими шурупами точки проходить тонка лінія, що окреслює форму прямокутника. Квадрат в основі рельєфу і рисунок-прямокутник подані в нахилі, під різними кутами. Їхній рух по діагональному напрямку підтримується, посилюється і в той же час зупиняється формами дерев'яних куточків і металевих ступінчастих форм. Рухи, їхній відгомін, гармонізації та протидії породжують у лаконічній композиції безліч пластичних нюансів, які доповнюються грою кольору та фактур. Прямі лінії і чіткі геометричні форми виступають еталоном, ідеальною абстракцією, що протистоїть хаосу.

¹ З листа В. Платонова Д. Горбачову від 23.09.1993. Архів Д. Горбачова.

² Поліщук В. Василь Єрмилов. С. 12.

В абстрактних роботах Єрмилов завжди зберігає почуття цілісності і об'єктивності світу, ясності світоустрою і прекрасної тілесності як засобу прояву істини. В цьому він дивним чином близький до культури Давньої Греції, що викликала в нього захоплення:

От Еллада скаже вам, що зробити таким чином тіло в скульптурі, як це робили греки, – це Так! А чому Так!, та тому, що вони жили повним життям, тобто почуттям і розумом¹.

Композиції, створені Єрмиловим, немов покликані впорядкувати самосприйняття людини і її бачення матеріального світу. Художник вибудовує відносини, подумки чи візуально занурюючись у які, можемо відтворити живе відчуття гармонії. Вона викриває певні стрижневі явища, такі, в яких можна побачити основи буття. В творчості Єрмилова ідеал – це не особлива реальність вищого порядку, відірвана від матеріального світу, а щось, сумірне образу людини і його об'єктивного побутового середовища існування. В «Експериментальних композиціях» присутня особлива сконцентрованість, самодостатність, всі деталі тримаються купи, тому ціле наче перебуває над мінливістю потоку життя, над рухом часу.

Серед «Експериментальних композицій» майстра є роботи, гранично лаконічні у використовуваних засобах. По праву Єрмилова можна назвати не тільки конструктивістом, а й основоположником мінімалізму. Форми кола і прямого кута йому достатньо, щоб побудувати відносини між світом людини і світом космосу, ясно і просто, але не спрощено.

Єрмилов будує міцний світовий порядок з усіх підвладних йому матеріалів. Він стверджує цінність звичайного, розкриваючи архітектонічні основи стандартних речей, їхню простоту, автентичність. Художник абсолютно конкретний, коли кладе ніж або коробку сірників на тло в композиції, але в сприйнятті найближчого, найбільш звичного, підручного, він активізує наші тактильні відчуття й інтуїцію. Він знову пробуджує відчуття, що за річчю стоїть якась невідомість – самої матерії, її будови, її плоті, нез'ясовності її життя.

У своїх експериментальних композиціях 1920-х Єрмилов подає надзвичайно щільну матерію, крізь яку пульсує і розкривається не-

¹ 3 листа В. Єрмилова В. Платонову від 03.10.1964. Архів Д. Горбачова.

видиме. Його абстрактна робота «Композиція № 3» (дерево, латунь, олія, лак) 1924 року, яка зараз зберігається в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку, відзначена підкресленою лаконічністю: прямокутна загальна форма, в якій розміщені діагональ і дуга. Чистоту цієї композиції можна порівняти в філософії з феноменологічною редукцією Едмунда Гуссерля. Вона зосереджена на сприйнятті, вільному від будь-яких соціокультурних нашарувань, це діалог з даним, з річчю як вона є. Цей твір Єрмилова близький до супрематизму, чисте біле поле в середині композиції набуває космічного звучання. Супрематизм також пов'язаний з використанням форми дуги і діагоналей. Але принципова відмінність композиції Єрмилова полягає в тому, що в кожному її елементі відчувається щільність матерії, її вага, її «кровний» зв'язок зі світом майстерні. Ми не просто відчуваємо це підсвідомо, – начебто справді бачимо фізичні зусилля, які знадобилося майстру, щоби відшліфувати поверхню дерева рубанком, прикрутити болти, з бездоганною точністю виміряти розташування рейок і дуги. Ми звикли сприймати цю композицію як відкритий кут, уздовж якого ковзає дуга. Але в авторській фотографії Єрмилова, яка фіксує експозицію його робіт, ця «Композиція № 3» репрезентована по-іншому, як замкнутий кут, що зупиняє рух дуги.

У 1924-му Єрмилов поряд з абстрактними композиціями створював роботи, які уточнювали, робили видимими поняття і явища сучасної дійсності, вони ніби конструювали особливі стани. Такими є меморіальні таблиці, на яких записано час і дату смерті Леніна: «21 січня. 1924. 6.50 с.» (експонується в Музеї Людвіга, Кельн), «Горки. 18:50. 21.1924» (Фонд Fine Art Ltd., Лондон). У першій композиції цифри висічені на дошці на червоному тлі, їхня серцевина зсередини горить темно-бордовим кольором, цифри оббиті по контуру блискучими гвіздками, що породжує відчуття неоправданості, суворой констатації, вічності. Меморіальна таблиця «Горки» являє собою композицію з двох квадратів, на перетині яких застигли металеві цифри «18:50». Жорстка фіксація факту, лапідарна мова, але широкі білі рамки квадратів зримо переносять зупинений момент часу в інший вимір.

Для Єрмилова, як і для багатьох його сучасників, ім'я Леніна сприймалося як символ революційної доби, а ідея перетворення сві-



*Василь Єрмилов. Портрет Олексія Почтенного. 1923.
Рельєф. Дерево, метал, олія, насипка*

ту за законами розуму приваблювала, напевно, майстра, чий життєвий і творчий шлях був щиро дуже далекий від політики і кар'єрних зусиль. Він жив у своєму вимірі мистецтва і відверто не розумів, що відбувається насправді в оточуючому житті, в глобальній політиці радянської держави. Ще в 1948 році, коли його виключили зі Спільниці художників СРСР, він писав старому другові, художнику Олександр Хвостенку-Хвостову:

Уяви, як це мені, в моєму віці, з моїм досвідом, з моїм здоров'ям бути формалістом, космополітом, антипатріотом і взагалі «нахабою, який нічого не вміє»... Мое виключення я не можу розцінювати інакше, як злісне і наклепницьке¹.

¹ 3 листа В. Єрмилова О. Хвостенку-Хвостову. 1948. Архів НХМУ. Ф. 216, Од. зб. 2.

У роботах Єрмилова 1920-х особливо парадоксально відчувається поєднання соціально-політичної ідеї та її формального втілення через чисту естетику матеріалу.

Від створення меморіальних таблиць Єрмилов перейшов до розробки серії проєктів з оформлення коробок для цигарок, тим самим продемонструвавши максимальну міру впровадження конструктивістського мистецтва в повсякденне життя. Цигарки «Ленін», «Ілліч», «Серп і молот» повинні були лежати в кишенях свідомих пролетарів. Невідомо, кому прийшла в голову ідея так близько наблизити вождя до народу, але художник виконав соціальне замовлення, дотримуючись логіки форми. Він вписує дугу серпа в червоний квадрат, кладе молот горизонтально; або обіймає червону кулю зигзагом чорної стрічки з по-батькові Леніна. І невідомо, чи були ці проєкти реалізовані, чи мав шанс радянський робітник викурити «Леніна», обміняти «Ілліча» в курилці на «Серп і молот».

Для Єрмилова масштаб проєкту, очевидно, не відігравав особливо важливої ролі. І мале, і велике він вирішував у монументальному ключі. Саме тому пам'ятна таблиця й упаковка цигарок стали візуально взаємозамінними. А дизайнерський ескіз рекламної тумби виставки «10 років Жовтня» був реалізований в натуральному об'єкті, а також став обкладинкою ювілейного номера журналу «Нове мистецтво». Відмінність полягає у використанні різних матеріалів, фактур, в грі з площиною листа або з відкритим простором міської площі, тобто у вирішенні суто формальних завдань і елементів. Творчий досвід Єрмилова був лаконічно сформульований у пораді, яку художник дав учневі в 1964 році:

Не розкидайтеся! Зосередьте свій розум на формі, лінії, кольорі. Сюжет, тобто література, прийде сама¹.

У 1920-х Єрмилов займався проблемами технічної естетики, працював над художнім оформленням книги, над оформленням інтер'єру, вистав, виконував пам'ятні дошки та експериментальні композиції, творив у живописі. Скрізь його головним принципом було створення «реальних об'єктів».

¹ 3 листа В. Єрмилова В. Платонову від 14.01.1964. Архів Д. Горбачова.

Я знайомий з роботами Єрмилова на прикладі простого табурета, – писав Бернард Кратко 1929 року, – він виготовив цілу серію подібних табуретів, кожен з яких можна вважати новим конструктивістським продуктом мистецтва обробки дерева, тобто вони були надзвичайно економними (в плані використання матеріалу і витраченого часу), але в той же час красивими, незвичайними і художніми¹.

Рекламна трибуна-стенд виставки, присвяченої 10-річчю Жовтневої революції, являла бездоганно прораховану архітектуру малих форм, виконану в стилі конструктивізму. Побудована за принципом гармонії асиметрії, трибуна поєднала форми прямокутників різних розмірів і вагому циліндричну форму, що нагадує плавними і монументальними обрисами апсиду храму. Прямокутники відрізнялися пропорціями, кольором, вертикальним або горизонтальним розташуванням. Елегантна огорожа з тонких рейок окреслювала верхній край масивного квадрату, чия гармонійна і стійка форма була центральною в цій функціональній і образно-символічній споруді. При створенні трибуни художник надихався архітектурою будівлі Держпрому в Харкові – найвеличнішої споруди конструктивістської архітектури в Україні. Про це Єрмилов згадував:

Коли будувався Держпром (1927 рік), ліва частина була готова, тому я оформив виставку «10 років Жовтня» саме так. Це була, мабуть, найцікавіша виставка з точки зору інтер'єру. Тоді ж я зробив на площі «Трибуну-рекламу»².

Не менш монументальним був п'єдестал Єрмилова для скульптурного бюста Артема, призначеного для фойє театру «Артем». Він також нагадував трибуну, викликаючи в пам'яті виступи революційної доби. Квадратні і прямокутні, важкі за масою, форми створювали складно збалансовану архітектурну композицію. Головним контрастом стало зіставлення поверхні площини з меморіальною дошкою «Артем» і глибокої ніші, де в рамках були представлені тексти- цитати і фотографія пам'ятника Артему в Святогірську, грандіозного за розміром та формою кубофутуристичного монументу, виконаного

¹ Кратко Б. Єрмилов // Авангард. 1929. № 3. С. 158.

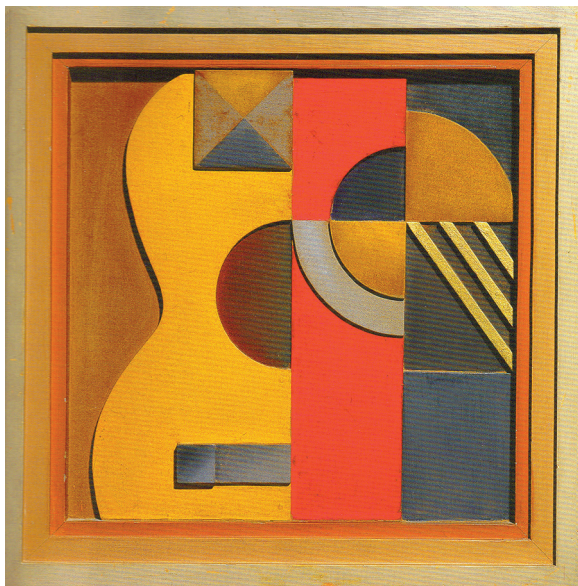
² 3 листа В. Єрмилова О. Парнісу від 20.05.1966. Архів О. Ю. Парніса.

Іваном Кавалерідзе. Глибока ніша – це образ минулого, пам'ять, а меморіальна таблиця – вічність імені.

Мова кубофутуризму була добре знайома Єрмилову по його роботах у агітаційно-масовому мистецтві 1918–1920 років. Але від цієї творчої спадщини майстра не збереглося жодних пам'яток. Мистецтво, увійшовши в бурхливий потік життя, розчинилося в ньому, і було захоплено часом. Слід кубофутуризму Єрмилова залишився в книжковій графіці, наприклад, в обкладинці до видання нот «Інтернаціоналу» (Харків, 1921). Об'єкт зображення тут розкладений у декількох площинах простору, його частини перебувають у різному часі, передаючи плин мелодії, зміну її монументального звучання з посиленнями, паузами, хоровими повторами.

Зразки конструктивістських робіт Єрмилова добре збереглися в графіці. У 1920-х художник особливо продуктивно займався оформленням книг. Часто створював суто шрифтові обкладинки, інтерпретуючи написи монументально, подібно до афіші. Примітно, що Єрмилов, як і інші українські конструктивісти, не в обкладинках використовував набірні шрифти. Тодішні друкарні не мали в своїх касах відшліфованих і бездоганних шрифтів, які б відповідали новим високим вимогам, тому їх доводилося винаходити, підлаштовуючи художню вигадку під імітацію стандарту (в поезиці стандарту було чути «голос мас», колективну творчість). За допомогою рублених шрифтів, плашок, друкарських лінійок вирішуються найбільш лаконічні твори Єрмилова. Відомий його ескіз оформлення журналу «Авангард» (1929), де рукописна «А» нагадує «S»-подібну «лінію краси» (як її визначив Вільям Хогард), але ця лінія замкнулася в нижньому контурі і викинула – в матеріальний світ – ритмічні горизонталі. Чорний кружечок рухається до краю обкладинки, в полі композиції його утримує магнетизм «першої літери алфавіту». Реальність же втілення авангарду в життя стверджується через введення сакральної стародавньої колірної тріади: біле, чорне, червоне.

Обкладинка «Каталогу виставки української книжкової графіки» (Харків, 1929) за своїм складом нагадує картини Піта Мондріана. Це аналогічний пошук гармонійного балансу співвідношень, тільки не відкритих кольорів, а різної кількості чорного на білому тлі. Чорне – шрифтові композиції з літерних смуг різного розміру та різної



Василь Єрмилов. Гітара. 1924. Рельєф. Дерево, олія

щільності розташування літер. А брошуру «Більшовицький засів» художник прикрасив супрематичною композицією з прямокутних плашок, широких і вузьких друкарських лінійок. Кубофутуристичні, конструктивістські та супрематистські принципи побудови композицій Єрмилов легко пов'язував з ідейним змістом книг, які оформлював, тим самим наближаючи до мас «непопулярне за суттю, антипопулярне» (за визначенням Хосе Ортега-і-Гассета¹) авангардне мистецтво.

Принцип колажу, який використовувався художником в пореволюційному агітаційно-масовому мистецтві, наприкінці 1920-х майстер переніс у роботи, де застосовувалися фотографії, вирізки з газет і журналів, конструктивістські елементи з металу і дерева. Таким саме чином створив дві відомі композиції стінгазет «Генератор» і «Канат-

¹ Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Пер. з ісп. В. Бурггардт. Київ, 1994. С. 239.

ка», які експонувалися на виставці преси в Кельні (1928) і повинні були відобразити життя України за десять післяреволюційних років. Художник використав ідею відкидної ширми для створення переносної настінної конструкції, частини якої складаються для зручного перенесення, а при відкритті газету можна читати з двох сторін. У стінгазеті «Генератор» Єрмилов представляє розворот з п'яти площин різного розміру, складно збалансованих прямокутних форм. Читання композиції стінгазети починається з невеликого чорного квадрата, за яким слідує площа з назвою. У верхній частині над назвою «Генератор» художник створює конструктивістську композицію з дерева і металу, поєднуючи знайомі форми – кут, відрізок кола, прямокутну пластину. Цей вагомий масив у багаточастинній площині стінгазети протиставляється ритму смуг, що представляють фотографії подій десяти років, десяти кроків, вписаних в ритмічні горизонталі. Шрифтові смуги, цифри дат, фотографій, а також кольорові акценти, що мають геометричні форми – квадрати, кола, витягнуті вузькі прямокутники, породжують відчуття єдиного пульсу, злагодженого механізму, естетично вивіреної конструкції.

Стінгазета «Канатка» складається з трьох квадратів, два нижніх заповнені текстами і фотографіями, а верхній являє собою конструктивістську композицію, яка обіграє назву газети. Верхній квадрат розділений на три рівні смуги, по-різному тоновані, на них накладаються літери, вертикальні і горизонтальні плашки, поверх рельєфу по діагоналі натягнуті сім струн. У сприйнятті стінгазет виникають асоціації зі знаковими роботами авангарду – з «Чорним квадратом» (1915) Малевича і з «Кутовим контррельєфом» (1915) Татліна. Вони є ніби відправними точками, а далі йдуть фотофакти, представлені в конструктивістському ключі.

Крім двох стінгазет, Єрмилов представив на виставці в Кельні двадцять альбомів; вони були присвячені соціальній перебудові села, культурному будівництву, професійній пресі, книгознавчим організаціям. Альбоми оформлені за тематичним принципом, так, щоби кожна сторінка містила газетні та журнальні вирізки, які підтверджують роль преси в тому чи тому питанні, були долучені фотографії та діаграми. По суті, альбоми були виконані в техніці колажу.

1921-го року Єрмилов створив роботу, в якій присутні реальні предмети – ніж і сірникова коробка, а також умовно зображені,



Василь Єрмилов. Арлекін. 1924. Рельєф. Дерево, олія, насипка

рельєфно подані в дереві величезна тарілка та шмат хліба. На молочно-білому тлі виразно звучать всі елементи: вохриста зерниста текстура в зображенні хліба, чорна рукоятка ножа, червона наклейка на коробці з сірниками. Предмети прості, знайомі, але мимоволі виникає гайдеггерівське питання: «Близьке до нас те, що ми назива-

емо речами. Але що таке річ?»¹ Світ речей у творах Єрмилова живе особливим життям – цілісним, природним. Майстер пов'язує два потоки життя – повсякденне і вічне, екзистенційне. Використовуючи предмети ready-made, художник створює композицію, яка візуально близька до супрематизму. І знову ж таки, те, що майстер зовсім не відмовляється від «світу м'яса і кістки», а навпаки, сприймає предмет як такий – між його світоглядом і філософією Малевича проходить межа. Єрмилов створює абстрактне, але предметне, річ і нескінченність пов'язані в єдине ціле.

Наприкінці 1920-х і на початку 1930-х багато художників-конструктивістів повернулися до фігуративізму, звернулися до фотографії. Фотографія втілювала в собі технічні досягнення, була «фактом чистої води», тобто стверджувала об'єктивність бачення. Мистецтво фотографії не тільки повертало конкретику образів, а й відгукувалося на бажання конструктивістів змінити сприйняття елітарне на масове. Серед перших робіт Єрмилова в цьому напрямі була обкладинка брошури робітничої бібліотеки «Токарство по дереву» (Харків, 1929), де художник поставився до фотографії як до «другої мелодії», яка входить в основну конструктивістську композицію як самостійний, самодостатній мотив. Оформлені майстром книги відповідають вимогам, які були сформульовані критиками на сторінках журналу «Авангард»:

Зразком майстерності сучасної радянської книги повинна бути конструктивно побудована книга, яка давала б в своєму матеріалі максимум функційної ефективності при найменших витратах матеріалу, оскільки це – основний закон художньої економіки².

Саме Єрмилов створив ескіз обкладинки та макета верстки журналу «Авангард: Художні матеріали авангарду» (1929). В оформленні обкладинки використав активне зіставлення червоного і чорного кольорів, різні розміри шрифтових рядків, контраст у стилістиці шрифтів «гротеск» і «антиква» в чергуванні слів «авангард», «avangardo», «avangarde». В самій мові, що вводиться в візуальний

¹ Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. с нем. Москва, 1993. С. 317.

² Адольф Г. Книга // Авангард-альманах пролетарських митців «Нова генерація». Харків, 1930. № 6. С. 67.



*Василь Єрмилов. Ескіз обкладинки журналу
«Нове мистецтво». 1927. Папір, туш, гуаш*

*Василь Єрмилов. Обкладинка журналу
«Мистецькі матеріали авангарду». 1929*

образ журналу, Єрмилов, як раніше Михайль Семенко, акцентує універсальність мови авангарду, єдність вільних творчих устремлінь художників і літераторів різних країн Європи.

У фотомонтажі, в колажах з використанням фотографії Єрмилов знову апелює до безпосередньо даної, видимої і точно відтвореної реальності. Але щоразу, як і в інших, об'ємних «Експериментальних композиціях», його конкретний, скрупульозний, навіть технічний аналіз об'єктів приводить до узагальнених символів. Його об'єкти, його композиції є «речами в собі», в їхньому сприйнятті відчуваємо існування певного самостійного, самодостатнього світу.

Творчість Василя Єрмилова за всієї очевидної яскравої самотності залишається відкритою для діалогів з роботами інших майстрів. Вона перебуває в контексті національного та загальноєвропейського мистецького процесу. Безліч ліній – пластичних відкриттів, творчих прагнень і позицій, філософських поглядів, практичних ремесел – пов'язують творчий шлях художника і світ мистецтва першої третини XX століття, який ніби легко подолав всі існуючі офіційні кордони – державні, політичні, ідеологічні, – створивши єдиний простір авангардного мистецтва.

Митець і педагог Володимир Татлін в часи становлення українського авангарду (період викладання в КХІ)

Остап КОВАЛЬЧУК

Ця студія має на меті розглянути одну із маловивчених тем історії навчального закладу – теа-кіно-фотовідділення, що функціонувало в Київському художньому інституті у 1925–1932 роках. Роки існування КХІ свого часу було відображено у періодиці та архівних джерелах, зокрема в журналі «Митецько-технічний ВИШ», що був виданий у КХІ. Статті І. Врони, П. Горбенка, К. Сліпко-Москальцова, Євг. Холостенка поряд з документальною мають велику мистецтвознавчу цінність. Проте існування теа-кіно-фотовідділення не отримало належного висвітлення в науковій літературі.

1924-го року Київський інститут пластичних мистецтв (до 1922 року – УАМ) було злито з Київським архітектурним інститутом і реформовано в Київський художній інститут. У результаті реорганізації, розпочатої ректором Іваном Вроною, вже 1925 року КХІ став багатопрофільним навчальним закладом і мав п'ять факультетів: архітектурний, малярський, педагогічний, поліграфічний, скульптурний, на яких працювало близько ста викладачів і навчалось понад вісімсот студентів¹. Внаслідок перебудови «функціональної орієнтації художньої школи на конкретні завдання життя (замість старої ідеалістичної школи, відірваної від потреб життя)» була проведена «підготовка робітників певної, чітко визначеної спеціальності»².

¹ Врона І. І. КХІ: його сучасний стан і робота // Митецько-технічний ВИШ: Видання Київського художнього інституту. 1928. № 1. С. 11.

² Врона І. І. Ювілей української мистецької школи // Всесвіт. 1927. № 6. С. 12.

1926-го на живописному факультеті відкриваються текстильне і художньо-педагогічне відділення та теа-кіно-фотовідділення. Останнє з названих відділень досі не дістало належного висвітлення. Отже про нього та його керівника Володимира Татліна йтиметься в даній публікації.

На той час Володимир Татлін (1885–1953) вже мав славу визнаного живописця, графіка, театального художника, відомого автора дизайнерських, архітектурних, конструкторських та інженерних проєктів. Народився 1885 року в Харкові у заможній сім'ї головного інженера великого заводу. Може, саме від батька перейняв захоплення технікою. У 1896 році вступив до Харківського реального училища, де отримав перші професійні навички малюнку та живопису у викладача училища, відомого харківського маляра і педагога Дмитра Безперчого. Рано втративши матір, після конфліктів із батьком та мачухою пішов з дому. Коли виповнилось п'ятнадцять років, став юнгою в Одесі. Протягом 1904–1910 років навчався у художньому училищі в Пензі. До речі, тоді ж там здобував освіту й майбутній професор КХІ Андрій Таран (закінчив 1906 року).

Деякий час Татлін працював в іконописній майстерні у Москві, де готувався до вступу в художнє училище. Його наставниками були вихідці з України – художники Левенець та Харченко, яких пізніше митець назве першими вчителями¹. В 1902–1903 та 1909–1910 роках Татлін навчався в Московському училищі живопису, скульптури і архітектури. З 1908 брав активну участь у художніх виставках. Спочатку працював у стилі імпресіонізму та модерну. Після знайомства з Михайлом Ларіоновим захопився примітивізмом. Виступав як активний учасник групи «Ослячий хвіст», а згодом став одним із лідерів футуристів.

Під час перебування в Парижі у березні 1914 року Татлін зустрічався з Пабло Пікассо. Паралельно з осмисленням й інтерпретацією модних західних напрямків молодий художник вивчав також мистецтво російського іконопису. В живописних творах синтезував особливу економність зображальних засобів, що характерна для іконопису, з аналітичним методом новітніх мистецьких течій. Художник

¹ В. Е. Татлин, заслуженный деятель искусств РСФСР. 1885–1953: Каталог выставки произведений. Москва, 1977. С. 26.

широко застосовував технічні прийоми традиційного сакрального мистецтва, зокрема дерев'яні основи для живопису, левкасні ґрунти та лесировочне письмо. Саме тому Микола Пунін¹ у критичній статті зазначив, що «вплив російської ікони на Татліна набагато більший, ніж вплив на нього Сезанна і Пікассо»².

У 1918–1919 роках Татлін завідував Московською колегією зображального мистецтва Народного комісаріату освіти. Вона складалася з представників новаторських течій російського живопису, скульптури і архітектури, до якої входив і Казимир Малевич. Під час роботи на цій посаді Татлін сприяв проведенню ряду реформ у сфері художньої освіти, які кардинально вплинули на долю майбутнього радянського мистецтва. До жовтня 1918 року майже вся система художньої освіти в Росії була підпорядкована винятково Академії художеств. Це гальмувало природний процес розвитку різноманітних нових течій у мистецтві, оскільки Академія була на той час вже глибоко бюрократичною, відірваною від потреб суспільства структурою. «Не можна допустити верховенство в мистецтві генералів і чинів» тому, що «...так чи інакше в кінці кінців формується певна група осіб, які примушують всі художні школи підлаштовуватися під визначений шаблон»³, – декларували свою позицію члени колегії.

Результатом реформаторської діяльності колегії стала реорганізація художніх училищ і шкіл, з яких було знято офіційний контроль Академії художеств. Був розроблений і затверджений статут Першої Вільної державної художньої навчальної майстерні, і 10 жовтня 1918 року відбулося її урочисте відкриття. Приступаючи до реорганізації загального художнього виховання, колегія поставила за мету

¹ Упродовж 1934–1941 років для викладання курсів з історії мистецтва було запрошено до КХІ Миколу Пуніна. Також у ці роки періодично читали лекції такі російські вчені-мистецтвознавці як Віктор Лазарев, Олексій Сидоров, Олексій Федоров-Давидов (Чебикін А. Українська академія мистецтв – Київський державний художній інститут // Образотворче мистецтво. 1992. № 6. С. 47).

² Владимир Татлин: Ретроспектива. Каталог выставки / Гос. рус. музей; Сост.: А. Стригалёв и Ю. Харлен. Кёльн, [1994]. С. 47.

³ Необходимость реорганизации художественных школ // Искусство. 1919. № 1. С. 52.



Володимир Татлін. Фото 1920 року

докорінно змінити старі методи, відкинула академічні стереотипи й ухвалила культивувати мистецтво, що спирається на об'єктивні закони сприйняття кольору і форми. Велика увага приділялася живописно-пластичному світосприйняттю. Критикувалася застаріла система академічного живопису як тонального відображення натури. Натомість пропагувалося хроматичне, живописне сприйняття, при якому зорове враження розглядається як ряд кольірних співвідношень. Колегія визнавала рівноправність усіх існуючих на той час художніх течій. Студенти Вільних державних художніх навчальних майстерень могли вибирати собі керівниками тих художників, які користувалися найвищим авторитетом серед молоді. Таким чином, проголошувався плюралізм поглядів у зображальному мистецтві.

Крім основних предметів, було введено ряд допоміжних технічних дисциплін, при майстернях запроваджено бібліотеки та музеї. В плани діяльності майстерень включено екскурсії, писання декорацій, влаштування виставок студентських робіт. Позитивна роль таких реформ полягала в тому, що запровадженням методу, в основі якого лежав розвиток зорового сприйняття, вивчення матеріалів і технологій, відображення світу як живописно-пластичного явища,

було зроблено великий крок у напрямку створення нової художньої школи.

Отже, не дивно, що саме Татліна, який керував ходом цих реформ і сам викладав протягом 1918–1920 років у Вільних державних художніх навчальних майстернях (ВХУТЕМАС), де був керівником Майстерні матеріалу, об'єму і конструкцій, Врона запросив на посаду керівника новоствореного теа-кіно-фотовідділення живописного факультету КХІ.

Перед тим в інституті була тільки майстерня театрального живопису, якою керував Вадим Меллер. Згодом, коли в зв'язку із реорганізацією навчального закладу ліквідували індивідуальні творчі майстерні, Меллер викладав в об'єднаній майстерні разом із Татліним до свого від'їзду у Харків 1926 року. Також на теа-кіно-фотовідділенні свого часу викладали Віктор Пальмов та Євген Сагайдачний. Закономірно, що першими студентами теа-кіно-фотовідділення стали учні майстерні театрального живопису, зокрема Л. Альошиць, Л. Баянов, В. Борисовець, С. Бочак, М. Варнеховський, В. Горбовець, М. Духновський, В. Каплуновський, Т. Лойко, В. Московченко, В. Наумець, Р. Редчиць, Ю. Швець, Я. Штоффер, інші. Згодом більшість із них стали відомими художниками театру і кіно, які працювали як в Україні, так і за її межами.

Хоча Татлін працював у КХІ всього два навчальні роки (з 1925 до 1927), цей час виявився визначальним у перебудові системи освіти в новоствореному закладі. Велику роль відігравав Татлін у діяльності Предметної комісії малярства.

Запровадження курсу формально-технічних дисциплін позитивно позначилося на професійній підготовці художників театру та кіно. Студенти-живописці вивчали за нововведеними програмами рисунок, колір, об'єм і простір, а студенти теа-кіно-фотовідділення – матеріалознавство для застосування різноманітних матеріалів у роботі над декораціями. Загалом Татлін у власних конструктивістських композиціях та дизайнерських проектах демонстрував віртуозне володіння технікою обробки різних матеріалів. Він вважав, що «техніка має бути поставлена художником перед фактом нових стосунків між формою матеріалу і його роботи»¹. Він закликав до впровадження

¹ Татлін В. Е. Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина. Москва; Ленинград, 1932. С. 5.

творчого художнього підходу в усі сфери тогочасного побуту: «...інженери <...> робітники, винаходьте, будуйте нову форму»¹.

Керуючи теа-кіно-фотовідділенням КХІ, Татлін запровадив оригінальну методику викладання – поєднання академічних та новітніх методів роботи з натурою. Велику роль художник відводив безпосередньому студіюванню постаті з натури. Ще 1912 року, створивши власне ательє, він збирав у себе художників-однодумців для натурних замальовок оголеної моделі. В його творчому доробку велика кількість начерків оголених фігур. У роботі з натурою він вчив не детально копіювати модель, а насамперед «ставити око під контроль свідомості»², тобто бачити форму в цілому.

Класичні підходи до вивчення натури на цьому відділенні були тісно пов'язані з роботою над фотографією та створенням ескізів і макетів до театральних постановок та макетів павільйонів для зйомок кінофільмів. У каталозі виставки творів Татліна, яка відбулася в Дюссельдорфі, Кельні та Петербурзі 1994 року³, презентовані і навчальні роботи студентів КХІ. Показово, що Татлін ставив перед студентами завдання з оформлення класичних творів за допомогою новітніх художніх засобів (наприклад, «Гроза» Олександра Островського чи Шекспірів «Гамлет»)⁴.

Татлін любив показувати студентам свої роботи в процесі створення, часто залучав їх до виконання театального оформлення та конструктивістських композицій. Взагалі художник рідко робив персональні виставки. За його життя їх відбулося всього три (1914, 1920, 1932). Цікаво, що експозиція виставки 1920 року була розгорнута в приміщенні ВХУТЕМАСу, в Майстерні матеріалу, об'єму і конструкцій, керівником якої був він сам. Маючи видатні ораторські здібності, Татлін практикував під час виставок проведення творчих вечорів, доповідей та лекцій з метою роз'яснення власних мистецьких концепцій.

¹ Там само.

² Там само.

³ Владимир Татлин: Ретроспектива... С. 12.

⁴ Фотографію макету І. К. Стеценка подано в статті: Врона І. Ювілей української мистецької школи // Нова генерація. 1927. № 6. С. 22.

Аналізуючи роль Татліна в формуванні української мистецької школи, не можна обминути питання впливу української, насамперед народної, культури на художника. Деякі критики, зокрема в період ідеологічних дискусій, закидали художникам, яких Врона запросив з Росії, що, викладаючи і живучи в Україні вже по кілька років, ті не зробили й кроку, аби наблизитися до національної культури. На адресу Татліна такі звинувачення були, гадаємо, несправедливими. Адже на відміну від багатьох своїх колег (О. Усачова, Л. Чуп'ятова, П. Голуб'ятникова, інших), запрошених з Москви та Ленінграда, він з українською культурою обізнаний.

Мати-українка прищепила йому любов до української народної пісні, поезії Шевченка, від неї він перейняв інтерес і повагу до народних традицій, професійно грав на бандурі. 1896-го року навіть виступав на Всесвітній виставці в Парижі як бандурист. Знаючи традиції українського народного ремесла і будучи дизайнером-новатором, власноручно виготовляв бандури, також грав на гітарі і фісгармонії. Намагаючись повніше донести до глядачів ідею спектаклю, над оформленням якого працював, в окремих випадках сам виступав у ролі актора, граючи, бувало, і головні ролі.

В Україні Татлін активно працював і як театральний художник: брав участь у реконструкції сцени Миколаївського міського театру, здійснив кілька театральних постановок у київських театрах. Для театру «Березіль» працював над проектом сценографії до комедії Жюльє Ромена «Пан де Труадек в лапах розпусти», але полишив роботу через суперечки з режисером Лесем Курбасом. У Київському державному дитячому театрі разом із Євгеном Сагайдачним оформив п'єсу Володимира Гжицького «По зорі», прем'єра якої відбулася 1 березня 1927 року, та виставу «Бум і Юла» за казкою Ганса Крістіана Андерсена, прем'єра якої відбулася 3 квітня того ж року.

У Києві художник працював над виготовленням окремих деталей до знаменитої конструктивістської композиції «Летатлін» і паралельно займався вивченням польотів та анатомії птахів. У 1929–1932 роках ці дослідження він використав при створенні великих скелетів птахів, які після обтягнення тканиною сприймалися як скульптури. Працюючи над проблемою синтезу техніки і живих істот, Татлін по суті виявився попередником народження і розвитку такої течії, як



Татлін як сліпий бандурист. Берлін, 1914

біодизайн, що здобула визнання і широке застосування лише наприкінці XX століття.

Безпосередньо після приїзду в Україну Татлін встановив тісні дружні і творчі зв'язки з українськими авангардистами. Співпрацював з об'єднанням «Нова генерація», був у складі авторського колективу однойменного журналу, який представляв це футуристичне об'єднання. У складі редколегії на той час також були Казимир Малевич і Анатоль Петрицький, редактором – український поет-футурист Михайль Семенко. «Нова генерація» мала власні кооперативні видавництва: «Семафор у майбутнє» в Харкові, «Бумеранг» у Києві, що випустив збірку «Зустріч на перехресті». У цій збірці М. Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан висловили свою позицію щодо подаль-

шої еволюції сучасного мистецтва. Есе збірки закінчується такими оптимістичними словами:

Треба виходити на широкий шлях світових творчих завдань, а не грузнути у своїй юшці... Хай знову блисне полум'я самовідданих конкістадорів, що йдуть до комуністичного майбутнього не за страх, а за совість...¹

Татлін створив також рекламні плакати до фільмів «Сумка дипкур'єра» Олександра Довженка та «Борислав сміється» Йозефа Рони для київського журналу «Кіно»². Ці твори виконані у площинній манері, композиційне вирішення побудовано на взаємодії узагальнених лаконічних силуетів. Поряд зі спрощеною трактовкою геометризованих об'євів графіка Татліна вирізняється вдалим використанням натурних спостережень. Показово, що в малюнку «Борислав сміється», де зображено конструкції примітивних шахтових споруд кінця XIX століття, Татлін скупими графічними засобами вміло передає фактуру дерева, металу, цегли.

Робота теа-кіно-фотовідділу неодноразово отримувала негативну оцінку з боку адміністрації закладу. Борючись із практикою викладання в індивідуальних майстернях, керівництво інституту всіляко критикувало викладачів відділу:

Керівники відділу, зокрема т. Татлін ставились недостатньо уважно до навчальних справ відділу, що виявилось в їхньому абсентеїзмі та пасивному відношенні до засідань Предметової Комісії³.

1927-го року Татлін полишив викладання в КХІ, виїхав з Києва, перейшовши на роботу до ВХУТЕІНу.

Керівником теа-кіно-фотовідділення в інституті став асистент Татліна Микола Тряскін (1902–1995), випускник ВХУТЕМАСу 1926 року, майстерня Надії Удальцової. До приїзду в Київ він не був знайомий із Татліним, але останній, поважаючи Удальцову, взяв її вихованця асистентом. Як згадував пізніше Тряскін, незважаючи на

¹ Владич Л. Він був закоханий в Україну // Київ. 1992. № 5. С. 78.

² Плакат «Сумка дипкур'єра» // Кіно. 1927. № 5. С. 8–9; Плакат «Борислав сміється» // Кіно. 1927. № 9. Друга сторінка обкладинки.

³ Тряскін М. А. Спогади: 3 моїх викладацьких років у КХІ (1926–1932). Архів НАОМА.

загальну атмосферу протистояння, яка панувала в інституті, із Татліним у нього склалися гарні ділові стосунки. На той час практичний досвід Тряскіна в оформленні театральних постановок зводився до кількох робіт. Він створив робочі станки для театру, які можна було підвищувати або знижувати, розсувати тощо; сконструював сходи, котрі могли трансформуватися залежно від задуму декоратора.

Паралельно з роботою на теа-кіно-фотовідділенні Тряскін викладав рисунок за програмою «фортеху» на графічному, скульптурному й архітектурному факультетах, а також нову дисципліну – «Простір». Цей цілком новий як для студентів, так і для нього самого предмет Тряскін називав «“дивною дисципліною”, яка до його приходу в КХІ нікому не була відома», і зауважував, що «сам був у пошуках і самому <...> було чимало незрозумілого». Він писав, що проблеми просторових композиційних вирішень завжди вважав першочерговими. Так, Тряскін поділяв весь живопис, незалежно від стилістичного спрямування (реалістичного, формального, безпредметного), на дві категорії: просторову і площинну. Отже, за класифікацією Тряскіна, «все, що площинне (незалежно від реалістичної зовнішньої форми), перетворюється врешті-решт на орнаментальний живопис». А просторовим він вважав такий живопис, що ґрунтується не тільки на формальних прикметах перспективного скорочення, «але й на об'ємі пластичної форми»¹.

Тряскін, як і Татлін, був прибічником так званого просторового живопису. Звідси їхнє негативне ставлення до творчих та педагогічних методів Михайла Бойчука, зокрема до методу стилізації як примітивного архаїчного пережитку. Тряскін згадував, що Татлін «до М. Бойчука як до художника та його системи викладання <...> ставився дуже погано. М. Бойчук ніколи не заходив до теа-кіно-фотовідділення. Студенти також не ходили»².

У зв'язку зі складністю впровадження предмета «Простір» виникали труднощі і непорозуміння. «Якщо у викладанні рисунка, – згадував Тряскін, – я знаходив порозуміння зі всіма студентами на графічному чи архітектурному факультетах, то багато з них не могло зрозуміти, чого я хочу добитися стосовно простору. Тому й не дивно,

¹ Там само.

² Там само.

що на архітектурному факультеті, де студенти в питаннях простору спіралися на знання вищої математики, мене зустріли в штики»¹.

Раїса Марголіна (1909–2008), одна із його студенток, так описувала навчальні завдання, котрі проводив Тряскін. У викладанні ним простору головна увага приділялася «організації простору з використанням різних фактур. Іноді фактура добиралась контрастом (шмат заліза і поряд прозора легка тканина), часом – за схожістю (солома – рогожка)»². Студенти працювали над побудовою різних конструкцій із рейок та площин, до яких підвішувалися окремі предмети.

Керуючи роботою театрального відділення після від'їзду Татліна, Тряскін самостійно розробляв програму з композиції. На молодших курсах студенти опановували практичні навички у створенні театральних декорацій, згодом приступали до самостійного оформлення вистави, а на старших обов'язковим етапом навчання було застосування теоретичних знань на виробничій практиці в театрах Києва та України. Практичні завдання не обмежувалися роботою в театрі. Так, група студентів під керівництвом викладача І. Стеценка (колишнього випускника теа-кіно-фотовідділення) виконала оформлення першої експозиції Музею Тараса Шевченка в Каневі.

Студенти самостійно добирали п'єси, за якими виконували навчальні завдання. Перш ніж вирішувати оформлення вистави за окремими актами, Тряскін рекомендував висловити своє розуміння п'єси у вільному композиційному рисунку з використанням елементів декорацій, зображенням дійових осіб, елементи костюмів тощо. Композиція могла бути побудована із застосуванням колажу чи фотомонтажу, але в основі мала тяжіти до станкового твору. Тряскін так формулював свою методику: «Мені хотілося навчити студентів мислити, знаходити образ вистави, визначати її основний стрижень, який має виразитися в образному пластичному рішенні»³.

Отже, окресливши основне враження від п'єси, студенти мали визначитися в подальшій конкретизації постановки за сценами, актами, епізодами, картинами тощо. Оригінальним методом у створенні макетів і переведенні композиції із площини в об'єм було ви-

¹ Там само.

² *Марголіна Р. Г.* Ми вчилися в роки тривожні. Архів НАОМА.

³ *Тряскін М. А.* Спогади...



*Володимир Татлін. Постер до кінофільму «Борислав сміється»
режисера Йозефа Рона за романом Івана Франка
для журналу «Кіно» (1927, № 9)*

користання репродукцій творів старих майстрів. Так, при побудові перспективних композицій бралися репродукції з картин, де було зображення архітектури, і на основі аналізу цих творів засвоювали принципи розміщення персонажів у архітектурному середовищі. Ці завдання виконувалися переважно аквареллю та гуашшю.

Характерним для методики Тряскіна було те, що студенти не за-тримувалися довго на роботі над макетом. Головне полягало в усвідомленні загального образного вирішення. Більшість його студентів були випускниками Київської художньої профшколи. Молодий вік Тряскіна сприяв тому, що між ним і його вихованцями відразу склалися неформальні товариські стосунки. Щоби привернути увагу студентів інших відділень та викладачів, Тряскін свого часу органі-

зував виставку творчих робіт учнів відділення під девізом «Ідея обирає тему, а форма визначає зміст». У нього навчалися Є. Васильєв, О. Кривінська, М. Малобродський, Р. Марголіна, П. Тернюк, Ю. Хомоза, інші.

На початку 1930-х розгорнулася широка пропагандистська кампанія за утвердження єдиного пролетарського мистецтва. Завдяки підтримці партійного керівництва країни, група викладачів, яка сповідувала концепцію агітаційно-масового мистецтва, перемогла в ідеологічному протистоянні. Керівництво на чолі з новопризначеним – після Врони – ректором С. Томахом (якого Малевич жартома називав «соціолог томатов») взяло курс на зміну навчальних програм усіх факультетів. Перебудова навчального процесу особливо негативно позначилася на викладанні живопису: станкові форми були оголошені застарілим буржуазним пережитком. Роль живопису зводилася тодішнім керівництвом до «художнього оформлення пролетарського побуту».

Практика роботи з натури над портретом і фігурою була виключена з навчальних планів. Про це Тряскін пізніше згадував:

Натурщики <...> вважалися за декласований елемент, тому вони наполягали на тому, щоб студенти малювали лише ударників з фотографій, які друкуються в газетах. Я запротестував, доводив, що таке навчання ніяк не годиться, воно калічить студентів <...> мене вперто проробляли за те <...> але треба було навчати і я за власний кошт наймав натуру¹.

Не бажаючи працювати в атмосфері міжгрупової боротьби, Тряскін, самовільно, навіть не діставши згоди на звільнення у ректора, 1932 року залишив роботу в КХІ і повернувся до Москви. Театро-фото-відділення фактично припинило існування, внаслідок чого багато років навчальний заклад не випускав фахівців із цієї спеціальності. Лише 1965 року в інституті було відкрито майстерню театраль-но-декораційного мистецтва.

Результати дослідження показують позитивну роль Татліна при впровадженні нових методик у викладанні живопису та театраль-но-декораційного мистецтва. Однак слід наголосити, що головна

¹ Там само.



Володимир Татлін. Фото 1920-х

роль у перебудові навчального закладу належала українським митцям. Педагогічні методики, розроблені і впроваджені В. Меллером, О. Богомазовим, Є. Сагайдачним, Ф. Красицьким, М. Бернштейном та К. Єлевою, мали вирішальне значення у викладанні формально-технічних дисциплін на живописному факультеті і на театро-фотографічному відділенні зокрема.

**ПАРИЗЬКИЙ ПЕРІОД
У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА
(1907–1910 роки)
ГРУПА «RENOVATION BIZANTINE»
В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ
ЄВРОПЕЙСЬКОГО АВАНГАРДУ**

Ярослав КРАВЧЕНКО

«У себе вдома ми називатимемось інакше», – пророче висловив думку маестро Михайло Бойчук у колі паризьких друзів на презентації творів «колективного малярства» першої групи учнів «Renovation Byzantine» («Відновлення візантійського мистецтва») 1910 року¹.

«Нині я ступив на паризьку землю...», – так починається лист Михайла Бойчука, молодого мистця, випускника Краківської академії мистецтв², до митрополита Андрея Шептицького, який виділив талановитому юнакові наступну стипендію, датований 13 квітня 1907 року³. У творчому багажі художника на той час вже було декілька портретів і малюнків, які дивом збереглися до нашого часу. У ви-

¹ Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові дні (Торонто). 1952. Вер. С. 18.

² Після навчання у приватній школі Юліана Панькевича у Львові (1898) вступив до Краківської академії мистецтв (1899), де одним із викладачів був професор Леон Вичулковський. 1904-го року закінчив навчання зі срібною медаллю (другим медалістом був Казимир Сіхульський). 1905-го вступив до Мюнхенської академії мистецтв, де провчився декілька місяців. Див.: Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів / Авт. вступ. ст. Яр. Кравченко. Київ, 2010. С. 9.

³ Бойчук М. Листи до митрополита Андрея Шептицького / Підгот. до друку Л. Волошин // Образотворче мистецтво (Київ). 1990. № 6. С. 20.

даному 2010 року «Альбомі-каталозі збережених творів М. Бойчука» вони подані за номерами №№ 11–14, 26, 37–38¹.

Саме в цей час до Франції прибуває «перша хвиля» російського та українського «мистецького десанту», що бере участь в експозиції художньої виставки, організованої Сергієм Дягілєвим, «з ретроспекцією від ікони до авангардових пластичних експериментів Михайла Ларіонова, Наталі Гончарової та Олександра Архипенка»².

Ігноруючи офіційну Академію мистецтв, де мав би відбувати студії, Михайло Бойчук у Парижі спочатку відвідує Академію Вітті, а відтак – Академію Рансон за класом професора Поля Серюзьє, що вирізнялась демократичністю навчального процесу та неординарним студентським середовищем. Добре володіючи польською та німецькою мовами, молодий мистець швидко опанував французьку, щоби вільно спілкуватись з багатомовним молодіжно-бунтарським мистецьким середовищем, яке гуртувалось на Монмартрі, а згодом на Монпарнасі.

Академія Рансон відкрилась у жовтні 1908 року біля підніжжя Монмартра на вулиці Анрі Моньє, 21³. Художник Поль Рансон (1861–1909) фактично лише дав ім'я цій установі. Він помер від тифу в лютому 1909 року, і Академією до 1932 року керувала його дружина Франс Рансон, професорами школи стали друзі: художники Моріс Дені, П'єр Боннар, Поль Серюзьє. Вибір Бойчуком саме цього закладу не був випадковим. Ні «класична» академія Жюліан, ні популярні серед майбутніх авангардистів академії Калароссі і Гранд Шом'єр не привернули його уваги. Молодий мистець «зацікавився поглядами французьких набістів, бо знайшов у них інтерес до монументального мистецтва, національних традицій і до проблем мистецтва релігійного. Саме ці питання, – вважає дослідниця «паризької школи» мистец-

¹ Першим, відомим нам твором Бойчука є малюнок «Мати, що дає пити дитині», виконаний сангіною на сторінці кухарської книжки власниці краківської кав'ярні Юзефи Крушинської 1900-го. Див.: Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 26–29.

² Рінко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів, 1996. С. 13.

³ Сусак В. Українські мистці Парижа: 1900–1939. Київ, 2010. С. 38.

твознавець Віта Сусак, – мали для нього першочергове значення»¹. До того ж, цілком можливим є той факт, що вперше Бойчук міг побачити твори Рансона та Серюзе ще у Львові на виставці колекції відомої польської письменниці Габрієлі Запольської, яка приятелювала з набістами й експонувала свою збірку навесні 1906 року у львівському Товаристві прихильників красних мистецтв (TPSP)². Професор Поль Серюзе (1864–1927), товариш і послідовник Поля Гогена, користувався авторитетом талановитого педагога. В трактаті «АБС живопису: з неопублікованих листів» Серюзе доводив, що «в основі всіх художніх стилів минулих епох лежить універсальна «художня прмова», тотожна Божественному початку природи. Працював поруч з учнями, дискутував з ними...»³ Ці заняття були набагато ближчі і цікавіші для Бойчука, ніж студії в Мюнхені, де «професори непогано рисують і добре дошукуються форми, а малюють брудно»⁴, вони слугували взірцем для його майбутньої педагогічної діяльності в Україні.

І вже 1909 року Бойчук виставляє на Осінньому Салоні декілька своїх творів – «Жінка з гусками», «Жіночий портрет», «Королівна» *a la tempera* – різко відмінних від оточуючих полотен⁵. У листопаді того ж року мистець виголошує для членів «Української Громади в Парижі» науковий реферат про історію та розвій українського мистецтва. Його співдоповідачем став молодий художник з Чернігівщини – Микола Касперович⁶.

Як згадував пізніше Євген Бачинський:

У Париж Михайло <...> приїхав раніше за мене і був теж фунда-
тором «Української Громади в Парижі» <...> Відразу відчув я до нього
велику симпатію. Щось було в нім духовно-шляхетське і притягуюче,

¹ Там само. С. 40.

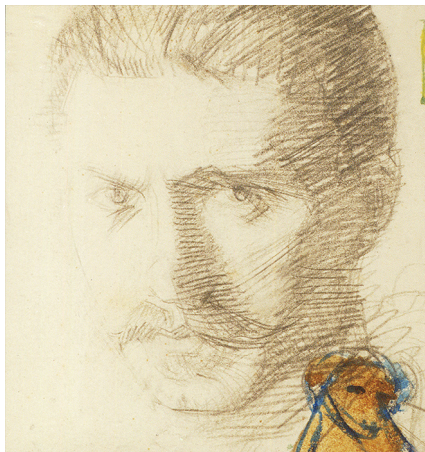
² Wystawa obrazow ze zbiorow Gabrieli Zapolskiej / Towarzystwo Pryjaciol Zstuk Pieknych. Lwow, 1906.

³ Цит. за: Сусак В. Українські мистці Парижа... С. 40.

⁴ Цит. за: Там само. С. 37.

⁵ Александрович М. Сукцес українця на паризькій виставці // Діло (Львів). 1909. 22 н. ст. (9 ст. ст.) падолиста. Ч. 258. С. 3.

⁶ Кравченко Яр. Школа Михайла Бойчука: Тридцять сім імен. Київ, 2010. С. 78.



*Михайло Бойчук. Автопортрет з песиком. 1910.
Папір, олівець, ЛНГМ*

дарма що він не був революціонером <...> Був він свідомим українським патріотом <...> приходив на збори, співав у хорі <...> Високий на зріст, міцної будови, Михайло Бойчук мав дуже гарне лице, і в нього закохувались всі наші панночки!¹

Разом із співвітчизниками – художниками Левом Крамаренком та Андрієм Тараном поселяється у мебльованих кімнатах третього поверху будинку № 9 по вулиці Кампань Прем'єр (Campagne Premiere), де мешкали художники та поети новоприбулої богеми.

Як подає д-р Віта Сусак, ще однією адресою на Монпарнасі, яка дивує зараз щільністю знаменитостей серед її мешканців, був будинок по вулиці Кампань Прем'єр, 9. Дім, де згодом виникне школа «Renovation Bizantine» Бойчука, постав за проєктом архітектора Таберле з матеріалів, які залишились після демонтажу павільйонів Всесвітньої виставки 1889 року. Назовні він має типовий шестиповерховий фасад із мансардами, на подвір'ї розмістилась триповерхова анфілада майстерень з великими скляними вікнами. Тут у період 1900–1910-х жили Джорджо де Кіріко, Райнер Марія Рільке, Андре Дерен і Жорж Брак, Леопольд Готтліб і Ян Рубчак, пізніше Мак Рей,

¹ Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети... С. 16.

Луї Арагон, Ельза Тріоле. У 1902 році поселився один з перших стипендіатів митрополита Андрея Шептицького – Модест Сосенко. 1907-го року приїхав з Одеси Володимир Іздебський – організатор двох знаменитих міжнародних Салонів. Меморіальна таблиця засвідчує деякі з цих імен. Однак про українських мистців на ній ані згадки. Можливо, варто було би чиновникам із Міністерства культури та стратегічних комунікацій подати пропозицію в Мерію Парижа про увічнення пам'яті і українських художників, зокрема учасників Школи Михайла Бойчука, в пам'ятному знаку на стіні будинку № 9?

Навпроти, двері в двері, оселились молоді подруги-польки – Софія Бодуен де Куртене¹, Софія Налепинська², Софія Сегно³, які навчались разом у Петербурзі в приватній школі імпресіоніста Яна Ціонглінського, потім студювали у професора Шимона Холлоші в Мюнхені, а тепер у майстерні Поля Серюзьє⁴.

Знайомство «трьох Софій» з Бойчуком та Касперовичем відбулось в Академії Рансон. Велику роль у зміцненні стосунків цих творчих особистостей відіграв брат Софії Налепинської – Тадеуш Налепинський, молодий поет, для якого Бойчук виконав обкла-

¹ *Кравченко Яр.* Школа Михайла Бойчука... С. 114–117; *Smolen W.* Tworczosc malarska Zofii Boudouin de Courtenau // *Roczniki Humanistyczne. Prace z historii sztuki.* Lublin, 1969. Т. XVII, З. 5. С. 33–45; *Кравченко Яр.* Паризька школа неовізантизму Михайла Бойчука у творчості Софії Бодуен де Куртене (До 130-ліття від дня народження) // *Studia Ucrainica Varsoviensia / Uniwersytet Warszawski.* Warszawa, 2018. Т. 6. С. 367–371.

² *Кравченко Яр.* Народжена полькою, вона загинула за Україну // *Дзвін (Львів).* 2011. Ч. 1. С. 148–151; *Кравченко Яр.* Школа Михайла Бойчука... С. 84–89; *Кравченко Яр.* Софія Налепинська-Бойчук: шлях, довжиною у життя/ *Studia Ucrainica Varsoviensia / Uniwersytet Warszawski.* Warszawa, 2013. Т. 1. С. 371–381.

³ *Кравченко Яр.* Школа Михайла Бойчука... С. 228–229; *Кравченко Яр.* Софія Сегно – нездійснене кохання і нерозкрита творчість учениці Михайла Бойчука паризького періоду / *Studia Ucrainica Varsoviensia / Uniwersytet Warszawski.* Warszawa, 2025. Т. 13. С. 127–137.

⁴ *Кравченко Яр.* Слідами одного фото (Українська група «Renovation Bizantine» в Парижі. Спроба персоніфікації портретів пензля Михайла Бойчука 1909–1910 рр.) // *Артанія (Київ).* 2009. Кн. 17, № 4. С. 54–58.



Михайло Бойчук. Мати, що дає пити дитині. 1900. Папір, сангіна.

Кухарська книга Юзефи Крушинської

Ягеллонська бібліотека, відділ рукописів (Краків)

динку першої збірки поезій «Chrzeit» («Хрест»), виданої в Кракові 1910 року¹.

У власній кімнаті-майстерні Бойчук організовує експериментальну школу „Renovation Byzantine” – «Відродження візантійського мистецтва», членами якої стали Микола Касперович, Софія Сегно, Софія Налепинська, Софія Бодуен де Куртене, Яніна Леваковська, Гелена Шрамм (Шраммувна), Євген Бачинський та Йосип Пеленський². Помешкання перетворилось на велику робітню, де на взірць майстерень проторенесансних майстрів разом працювали і вчилися молоді спудеї. Вечорами Бойчук грав на бандурі, і всі разом співали

¹ Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 10; *Кравченко Яр.* Слідами одного фото... С. 54–58.

² Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 15, 53; *Кравченко Яр.* Школа Михайла Бойчука... С. 64–65.

українських пісень, серед яких найулюбленішими були «Ой, у полі три криниченьки» та «Ой, летіла горлиця через гай»¹.

Так зібрався гурток молодих людей, свято закоханих у свого вчителя. Тут власноручно виготовляли підрамники та рами для полотен, липові дошки для іконопису, виробляли різні типи ґрунтів та золотили тло левкасів. За стародавніми рецептами (сам Бойчук вишукував у стародруках та нотатках італійських майстрів їхні складники) виварювали фарби з рослинних екстрактів із часниковим соком, розтирали глиняні пігменти для фарб, технологія виготовлення яких була давно забута. Тут малювали не лише станкові твори, а й освоювали техніку мозаїки та стінних розписів *al fresco* і *al secco*².

Прикладом таких експериментів стало створення Бойчуком разом із Касперовичем 1910 року двох невеликих мозаїк «Св. Іоанна» та «Овечка». Мистецька якість та місцезнаходження «Овечки» невідоме, а «Св. Іоанн», на зворотній стороні якого в цементній основі витиснуто напис: «М. Бойчук 1910», зберігся в приватній колекції³. Надзвичайно проста в композиції мозаїка є доволі складною в кольорах. «Золото німбу, синє тло, коричневий плащ викладені з квадратиків смальти різних відтінків, підібраних ніби випадково, насправді абсолютно виправданих на своєму місці. Особливо багатими нюансами відрізняється обличчя і долоні з довгими пальцями. Контури викладені видовженими кусочками смальти темного, але різного кольору, що не допускає одноманітності навіть у лінії. Вертикальний напис «Іоанн» нагадує вежу з літер з двома “НН” в основі. При всій застиглості і статичності фігури, рядки і смуги, якими викладена смальта, створюють напружений ритм, що передає духовну роботу, яка відбувається в душі Іоанна в момент одкровення – написання Євангелії», – так характеризує цей твір паризького періоду Віта Сусак⁴.

¹ Кравченко Яр. «Renovation Bizantine» Михайла Бойчука в Парижі та опісля // Вісник Львівського Університету: Сер.: мистецтвознавство. Львів, 2004. Вип. 4. С. 122–125.

² Рінко О. У пошуках страченого минулого... С. 14–15.

³ Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети... С. 20; Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 27.

⁴ Сусак В. Українські мистці Парижа... С. 44–45.



Михайло Бойчук (крайній праворуч) з членами «Української Громади» на кладовищі Пер-Лашез у Парижі. Фото 1909. Архів автора

Школа «Renovation Byzantine» в Парижі. Стоять (зліва направо):

Гелена Шрамм (Шраммувна), Микола Касперович; сидять:

Тадеуш Налепинський, Софія Бодуен де Куртене, Софія Налепинська-Бойчук, Софія Сегно-Ліпінська, Яніна Леваковська; в центрі – Михайло Бойчук.

Париж, фото 1910. Архів автора

Вісімнадцять творів темперного малярства Бойчука, Касперовича та Сегно під гаслом “Renovation Byzantine” були експоновані на виставці Салону Незалежних у квітні 1910 року й увійшли до видання «Salon des indépendants»¹. Їм було виділено невелику окрему залу, де, згідно з «Каталогом», Бойчук експонував твори «Милосердя», «Дівчина, що молиться», «Осінь», «Сон», «Портрет чоловіка» та низку рисунків (№ 544–549); Касперович представив роботи «Архітектор», «Етюд», «Письменниця», «Пастушка гусей», «Портрет чоловіка» та рисунки (№ 2738–2743); Софія Сегно перший і єдиний раз експонувала «Ідилію», «Жіночу голову», «Дівчину» та кілька «Пейзажів» (№ 4678–4683)².

¹ Société des artistes indépendants: 26. Catalogue de la 26me Exposition Cours la Reine, Pont des Invalides, 1910 / Salon des indépendants. Paris, 1910. У каталозі Осіннього салону за 1909 рік (Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er oct. au 8 nov. 1909. Salon d'automne. Paris, 1909) читаємо: «Михайло Бойчук, народився у Львові. Українець (Ruthene). Живопис: № 155 “Портрет молодої жінки” (Portrait de jeune femme); № 156 “Королівна” (Princesse)». Див.: *Сусак В. Українські мистці Парижа... С. 41.*

² *Рінко О. У пошуках страченого минулого... С. 14–15.*

Парадний вхід, меморіальна таблиця при вході, вуличний фасад,
подвір'я будинку по вулиці Кампань Прем'єр, 9 у Парижі
Архів автора

Серед двох тисяч експонентів, що представили, як видно з «Каталогу», близько 5000 робіт, група «неовізантистів» привернула увагу паризької богеми: «вони знаменито продовжують напрямок старих іконописців, тільки ж їхні твори – сучасні», українсько-польських мистців було запрошено у членство «Міжнародного Союзу митців і письменників». Гійом Аполлінер ґрунтовно проаналізував творчі експерименти молодшої групи, вказуючи «на оригінальність ідей та творчих пошуків». Самобутність творів відзначила французька («Le Journal», «Paris-Journal», «Jil Blas», «L'Intransigent», «Democratie sociale») та польська («Nowa gazeta», «Odrodzenie», «Kurjer Warszawski», «Literatura i sztuka») преса¹.

А ось що писала львівська українська газета «Діло»:

десь в куточку пригорнулися й твори наших українських малярів під назвиськом школи «Відродження візантійського мистецтва». Поки що три наші художники Михайло Бойчук з Тереховщини, Микола Касперович з Чернігівщини та панна Софія Сегно вперше після років праці свідомо вирушили в бій зі старими поглядами на самі підвалини всесвітнього сучасного мистецтва. 18 невеличких картин сміливістю і оригінальністю в трактуванні барв і ліній звертають на себе загальну увагу. Очі усіх мимоволі спинаються і здивовано порівнюють: як далекі ці маленькі і скромні малюнки і виглядом, і заложеною в них ідеєю від тої кількості різної крикливої і безідейної мазанини, що наввипередки одна перед одною гониться за екстравагантними, гостренькими темами!..²

Саме в Парижі Бойчуком була обрана орієнтація на «оновлення візантійського мистецтва» (багато в чому під впливом його мецената

¹ Кравченко Яр. Аналіз джерел, присвячених творчості бойчукістів (1909–2009) // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць. Київ; Львів, 2011. Спецвип. С. 352–353.

² Д-ський [Бачинський] Є. Виставка «незалежних», а українські малярі // Діло (Львів). 1910. 11 н. ст. (28 ст. ст.) черв. Ч. 151. С. 1–2; Кравченко Яр. Школа Михайла Бойчука... С. 31.



митрополита Андрея Шептицького)¹. У візантизмі художник вбачав національні корені українського мистецтва:

Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворювалась з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитись, у який спосіб переводиться в дійсність, який має ідеалістично-містичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість – це життя!²

Якщо розглянути орієнтацію Бойчука на середньовічне минуле української культури в контексті проблем мистецтва початку XX століття, стане очевидним, що це було закономірним явищем загальноєвропейського художнього процесу того часу.

Водночас у колі паризьких друзів Бойчук виголосив значущу фразу:

Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша культура була під її впливом. «Нео-візантизм» – це лише термін для легшого розуміння, врешті, ми маємо на це право. У себе вдома ми називатимемось інакше³.

Сталося так, що ця, перша «школа Бойчука» проіснувала в часі доволі недовго – інакше в Парижі і не могло бути. Творчі плани переплітались з особистим життям. Саме тут Бойчук пережив перше

¹ Митрополит Андрей Шептицький був справжнім патроном і духовним навчителем Михайла Бойчука. Він надавав йому фінансову підтримку для навчання в Мюнхені та Парижі, забезпечував роботою та замовленнями у Львові. Вже будучи професором Української академії мистецтва, Бойчук розповідав учням про знайомство з Андреем Шептицьким: маленьким хлопцем він пас корови і малював, а митрополит побачив його рисунки, забрав з собою і дав освіту. Історія одразу ж викликає в пам'яті легенду про Джотто, якого колись саме так помітив Чімабуе. Бойчук не просто «перебрав» її для власної біографії – для нього це була символічна алегорія, яка окреслювала значення Митрополита в його житті. Див.: Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 29.

² Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети... С. 17; Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 11.

³ Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети... С. 18.



Кімната-майстерня Михайла Бойчука по вулиці Кампань Прем'єр, 9 у Парижі.

Перший ряд: Антоні Бушек, Софія Сегно, Михайло Бойчук,
Софія Бодуен де Куртене, Софія Налепинська. Париж, фото 1910.

Архів Центру документації сакрального мистецтва
Жешувського університету

велике кохання до Софії Сегно. Як писала у своїх листах-спогадах молодша сестра Софії Налепинської – Ганна Налепинська-Печарковська¹: «Софія Сегно була найкрасивіша дівчина, яку я бачила в житті <...> мала в собі щось від прерафаелівської Мадонни <...> а очі були рисунка Джотто». Зрозуміло, що така красуня не могла пройти повз увагу двадцятивосьмилітнього художника, який зумів своїм поведженням дівчину зачарувати. З ініціативи Бойчука молода мисткиня вивчає пам'ятки українського іконопису, разом з ним та Касперовичем «пречудовим контральто» співає в хорі Української громади. Молода польська аристократка «була закохана в нього (Бойчука. – *Яр. К.*) до неприємності, і він в неї теж, тільки він був геніальний – і... мистецтво було для нього важливішим», – згадує минуле Г. Налепинська-Печарковська. Щоб уникнути світського скандалу, брат Софії – Генріх Сегно – «піонер льотництва» Росії і Польщі, після вияснення «джентельменських» стосунків з Бойчуком, забрав екзальтовану панночку до Петербургу. «Так і завершилась її кар'єра художниці». Вже в Києві 1919-го Бойчук захоплено описував першу симпатію: «...Яка в неї була шия! Тільки Джіотто малював такі. Лебедина <...> а яка посадка тієї шиї, які очі... Джіотто, Чімабуе...»². Ці риси бачимо і на «Жіночому портреті» 1909 року³, який Кость Сліпко-Москальців датує 1907 роком⁴.

Після скандального від'їзду Софії Сегно Бойчук звернув увагу на «скромну, добру, безкорисливу» Софію Налепинську. Ось як описує її сестра Ганна: «Софія, можливо, не була красива класичною красою, але в ній було щось одухотворене <...> якась правдивість. І цілеспрямованість, і привабливість... В молодості була висока, тонка, струнка... Візьміть Мадонну Чімабуе – вона подібна» (цей стислий опис збігається з «Портретом жінки» 1910 року⁵. «Він захопив її своїми ідеями і, нема чого приховувати, закохалася вона в нього також», –

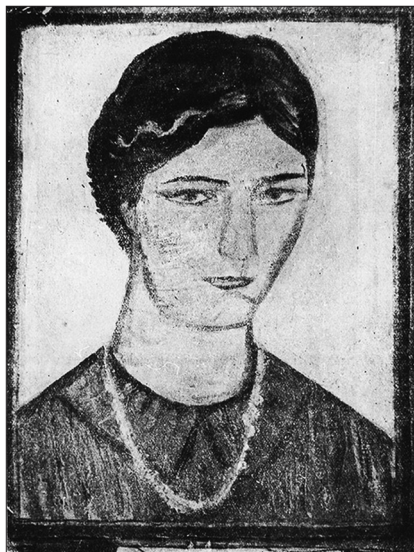
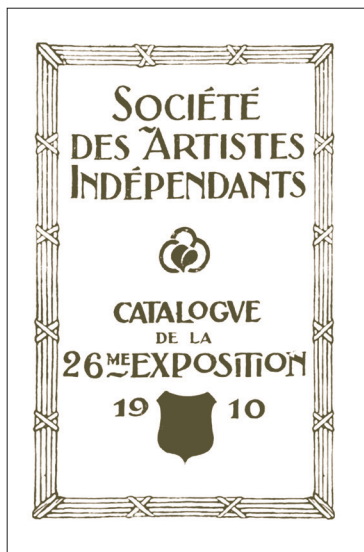
¹ Тут і далі цитуємо за листами-спогадами Ганни Печарковської-Налепинської, опубліковані Дмитром Горбачовим 1990 року.

² *Горбачов Дм.* Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів // Київська старовина (Київ). 1999. № 6. С. 133–150.

³ *Кравченко Яр.* Слідами одного фото... С. 54–58.

⁴ *Сліпо-Москальців О. (К.)* Михайло Бойчук. Харків, 1930. С. 48, іл. 1.

⁵ У статті «Слідами одного фото» автором було зроблено спробу персоналізації портретів пензля Бойчука, створених у Парижі у 1909–1910 роках



Обкладинка каталогу «Салону Незалежних». Париж, 1910

Михайло Бойчук. Портрет жінки (Софія Сегно?). 1909.
Дошка, левкас, темпера (?). Фоторепродукція

стверджує Г. Налепинська-Печарковська. Характеризуючи Бойчука, сестра молодій художниці в листах-спогадах писала: «Так, можливо, він і був генієм, але з погляду, наприклад, матері, він був нещастям для моєї сестри, яка навіть чути не хотіла про те, щоб його покинути і повернутись додому... Але мама, хоч і страждала <...> але розуміла, що Михайло – це велика мистецька індивідуальність». І далі: «Треба пам'ятати також, що Михайло був цілковито захоплений українськими ідеями..., бути і працювати з ним означало також відректись від своєї батьківщини (Польщі. – *Яр. К.*). Треба було так любити його, як моя сестра, щоб відректися від всього цього»¹.

на основі фотографії групи «Renovation Bizantine»: *Кравченко Яр.* Народжена полькою... С. 54–58.

¹ *Горбачов Дм.* Листи-спогади Ганни Печарковської... С. 133–150, пер. з рос. автора.

- Михайло Бойчук.* Оранта. 1910. Картон, темпера. Приватна збірка. Київ
- Михайло Бойчук.* Дівчина біля дерева. 1910. Картон, темпера, акварель. ЛНГМ
- Михайло Бойчук.* Дівчина з гусями. 1910. З колекції Арістиди Вірсти. Париж.
Фоторепродукція. Архів Д. Даревич
- Михайло Бойчук.* Сон. 1910. З колекції Арістиди Вірсти. Париж.
Фоторепродукція. Архів Д. Даревич
- Михайло Бойчук.* Чотири жінки і кіт. 1910–1912. Картон, темпера. ЛНГМ
- Михайло Бойчук.* Святий Йоанн. 1910. Мозаїка. Приватна збірка. Київ

Закохалась, щоби пронести свій хрест разом із Бойчуком до страдницького 1937 року.

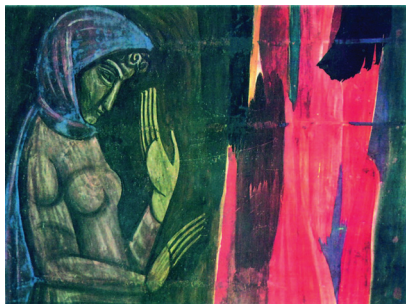
Творчих робіт художника періоду 1907–1910 років збереглось дуже мало, всі вони увійшли в «Альбом-каталог збережених творів»¹. Але, «серед мистецтвознавчих характеристик, – як пише Сусак, – можна вибрати кілька термінів, які пасуватимуть до кожної роботи, визначаючи загалом “стиль Бойчука”. Усі, навіть найменші його композиції – монументальні. Якщо збільшити, кожна з них не “загубиться” на великому стінному просторі. Роботи Бойчука межево лаконічні – нічого зайвого, і кожна лінія, поза, колір віднайдені так, що інакший варіант просто не спадає на думку. Будь який буденний мотив перетворений ним на синтезований образ. Найпростіші дії набувають у Бойчука метафізичності, позачасовості»². До цього мистець прагнув у теорії – цього досягав на практиці.

По завершенні трирічного стипендіального гранту митрополита Андрея Шептицького, у серпні 1910 року, разом з Налепинською і Касперовичем, художник вирушає з Парижа у подальшу життєву дорогу: Флоренція, Равенна, Венеція. І через Відень повертається на Галичину – до Львова. За підтримки митрополита Андрея Шептицького поселяється в будинку Наукового товариства імені Шевченка, де займає майстерню, «щойно звільнену І. Трушем»³.

¹ Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 25–31.

² Сусак В. Українські мистці Парижа... С. 43–44.

³ Кравченко Яр. Символи Григорія Сковороди та Михайла Бойчука у творчій долі Ярослави Музики // Образотворче мистецтво (Київ). 2008. № 4. С. 43.



Софія Сегно. Голова жінки. 1910. Дошка, левкас, темпера (?). Фоторепродукція
(*Білокінь С.* Бойчук та його школа. Київ, 2017. С. 24)

Микола Касперович. Зодчий Всесвіту. 1910. Картон, темпера, змішана техніка.
Український католицький університет. Філадельфія

Софія Налепинська-Бойчук. Смерть князя Олега. 1910. Фоторепродукція

Михайло Бойчук. Обкладинка до збірки поезій Тадеуша Налепинського
«Хрест». 1910. Париж Видана в Кракові 1910 року.
Ягеллонська бібліотека. Краків

Тут пройшли чотири наступні роки його творчої діяльності. На замовлення Іларіона Свенціцького художник «працював зі своєю школою від 1910–1914 р.» (з Касперовичем, Налепинською, Бодуен де Куртене та Шраммувною, які часом наїжджали до Львова), займаючись реставрацією творів іконопису для Національного музею – «консервував ряд цінних ікон XV і XVI в.», – згадував директор музею на ювілеї 1930 року¹. Працюючи у музеї, Бойчук створив низку ікон, частина яких є повторами («відмальовками», як говорив сам мистець) давніших робіт – «Святий Миколай», «Архангел Гавриїл. Благовіщення», «Ісус Христос», частина – авторським трактуванням відомих сюжетів – «Пророк Ілля» та «Тайна вечеря». У Каталозі збережених творів Бойчука вони описані й подані за №№ 3–7 головним охоронцем музею Данутою Посацькою².

Водночас художник виконує розписи каплиці на вулиці Петра Скарги у Львові, а також розписи для монастиря отців василіян у селі Словіті біля Золочева та церкви Преображення у Ярославі (Польща), про які можемо судити з побіжних описів-спогадів та мініатюрних фото-фрагментів³.

1911-го до Львова, за рекомендацією Софії Бодуен де Куртене, приїжджає з Петербурга Євген Сагайдачний, один із засновників мистецтва авангарду в Російській імперії, й приєднується до львівської групи «неовізантистів». Під керівництвом Бойчука Сагайдачний вивчає техніку та пізнає секрети темперного яєчного розпису,

¹ Двадцятьпять-ліття Національного музею у Львові / Зб. під ред. директора музею І. Свенціцького. Львів, 1931. С. 10.

² Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 20, 26.

³ Там само. С. 7.



знайомиться з основними засадами бойчуківського 'неовізантизму'. Зараз важко встановити, які саме розписи каплиці Дяківської бурси були виконані прибулим художником, але взявши у них участь, Сагайдачний «об'єднав в єдину цілісну систему мистецтво українського авангарду, що розвивався по обидві сторони кордону»¹.

¹ Кравченко Яр. Мистецькі засади бойчукізму в умовах радянського тоталітаризму на Прикарпатті (на прикладі творчості Є. Сагайдачного та О.

Бойчук брав активну участь у мистецькому житті українського Львова, 1912-го був обраний членом Наукового товариства імені Шевченка¹, під його впливом формується творчість молодих львівських художників Ярослави Стефанович (Музики), Миколи Федька, інших². Саме завдяки Ярославі Музиці було збережено цілу низку творів, малюнків, ескізів та начерків художника як паризького (1907–1910), так і львівського (1911–1914) періодів³.

До речі, мешкала вона в тому самому будинку по вулиці Чарнецького, 26, де в піддашші винаймав майстерню Бойчук. Молода художниця часто відвідувала маестро, доглядала за помешканням у часи його відсутності. Коли стало зрозумілим, що після Першої світової війни Бойчук вже не повернеться до Львова, Ярослава збрала всі малюнки та начерки, які залишились в майстерні, і ретельно зберігала. 1927-го року вона передала до Національного музею у Львові (імені Андрея Шептицького) колекцію ікон, що належали Бойчуку, а 1945-го занесла туди ж його «Пакет рисунків». У 1948 році художницю заарештували в Гурзуфі й відправили у Сибір на 25-річне заслання. Чоловік, Максим Музика, сховав твори Бойчука і його послідовників, які зберігались удома, замурувавши між дверима двох квартир⁴. А твори, передані до музею, 1952 року «борцями за реалістичне радянське мистецтво» на чолі з В. Любчиком та І. Гуторовим⁵

Кравченка) // Михайло Фіголь: Життя і творчість (На пошанування 80-ї річниці від дня народження). 18–19 жовт. 2007. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Івано-Франківськ; Галич, 2007. Кн. 1. С. 29.

¹ Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи: Каталог виставки / Авт. тексту та упоряд. О. Ріпка та Н. Присталенко. Львів, 1991. С. 18.

² Кравченко Яр. Символи Григорія Сковороди... С. 45–47.

³ Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 20–31; Кравченко Яр. Ярослава Музика у творчій долі Михайла Бойчука: нововиявлені малюнки львівського періоду // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів, 2010. Вип. 21. С. 361–366.

⁴ Кравченко Яр. Символи Григорія Сковороди... С. 43–45.

⁵ Кравченко Яр. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко: Художник і час. Львів; Київ, 2005. С. 64.

було вилучено до спецфонду і знищено¹. Повернувшись із заслання 1955 року, Ярослава Музика продовжувала переховувати мистецьку спадщину художника, «прекрасно розуміючи ступінь ризику»². 1973-го, завдяки старанням мистецтвознавця Олени Ріпко, згідно із заповітом мисткині, твори Бойчука та його учнів було передано до Львівської галереї мистецтв³. Збережені у фондах ЛНГМ, вони лягли в основу «Альбому-каталогу збережених творів» Бойчука⁴.

У серпні 1911 року в приміській віллі Михайла Грушевського на мальовничій Софіївці біля Львова, де поряд проживали Іван Франко та Казимир Сіхульський, Бойчук знайомиться з київським архітектором та художником Василем Кричевським. З тієї зустрічі почалися їхні тривалі дружні стосунки. А «вже наприкінці року Бойчук вперше ступив до Києва і зупинився у Кричевського на вулиці Паньківській, 9, де був прийнятий у коло київських інтелектуалів, серед яких були мистецтвознавець Дмитро Антонович, художник Петро Холодний, історик, етнограф і мистецтвознавець Данило Щербаківський, подружжя меценатів і колекціонерів Ханенків»⁵.

На запрошення Імператорського Російського археологічного товариства, яке скористалося порадою Василя Кричевського, у 1912–1914 роках Бойчук, разом із молодшим братом Тимком, Налепинською та Касперовичем виїждять у Центральну Україну, де провадять реставрацію іконостасу церкви Трьох Святих у с. Лемеші поблизу Козельця на Чернігівщині. Але закінчити справу перешкодила війна. Як підданого Австрійської імперії, художника (разом з братом)

¹ Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 20; Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / Авт.-упоряд. В. Арофкін, Д. Посацька. Київ; Львів, 1996. С. 50.

² Михайло Бойчук: Альбом-каталог збережених творів... С. 22.

³ Бойчук і бойчукісти, бойчукізм... С. 14.

⁴ Після презентації «Альбому-каталогу збережених творів М. Бойчука» Т. Лозинському вдалось виявити у приватних львівських колекціонерів низку малюнків Бойчука, що походили із збереженої Я. Музикою спадщини Бойчука. Див.: *Кравченко Яр.* Нововиявлені твори Михайла Бойчука // *Артанія* (Київ). 2010. Кн. 19, № 2. С. 117–118.

⁵ Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / Авт. вступ. ст. М. Шкандрій, Л. Ковальська, Н. Присталенко. [Київ], 2010 [2012]. С. 38.

інтернували спершу до Уральська, пізніше – до Арзамаса, де він перебував до революційних потрясінь 1917 року¹. «Мабуть, вони повною мірою відчували на собі всю злиденність і приниженість засланців воєнного часу»². Безцінним свідком тодішнього побуту братів є один з чотирьох нині відомих живописних творів Тимка Бойчука «Дві жінки з насінням», виконаний в Арзамасі.

Їх приземкуваті фігури виглядають багатозначними і водночас наївними в умовному й вигадливо спрощеному просторі, обмеженому ліворуч і праворуч також умовними деревцями та будинком позаду, ніби списаними з народної ікони. Завдяки холодному, витончених тональних градацій колориту, який нагадує фреску, та чіткі лінії, що також підсилює монументальний характер композиції, образи простих селянок стають піднесеними у їх повсякденності, – так характеризує цю роботу, що дивом збереглась у Національному художньому музеї України, мистецтвознавець Неллі Присталенко, роблячи висновок, що, – такі промовисті, типові для Поділля атрибути, як разки доброго намиста та дрібні шибки віконниць, посилюють щемливе ностальгічне звучання твору, який відмежовував дореволюційну пору школи Бойчука³.

Там і почув Бойчук про державний переворот у Російській імперії, здійснений більшовиками та про визвольні державницькі змагання в Україні.

¹ *Кравченко Яр.* Школа Михайла Бойчука... С. 70.

² Михайло Бойчук та його школа... С. 41.

³ Там само. С. 41–42.

Концепція Вільгельма Воррінґера і концепт естетичного предмета До сприйняття абстрактного

Андрій ПУЧКОВ

Світлій пам'яті

Лади Міляєвої (1925–2022)

Вільгельм Воррінґер (1881–1965), досі впливовий німецький мистецтвознавець, розпочав учений шлях із розвитку теорії *Einfühlung* ('вчуття', 'вчування', 'очування', 'ощулення'), що її раніше сформулював Теодор Ліппс, у бік її співвідношення з теорією абстракції, якої до Воррінґера не торкався ніхто. Його перша праця «*Abstraktion und Einfühlung*» (захищена як докторська дисертація влітку 1906 року в Бернському університеті¹) лягла в основу пізніших досліджень, зокрема трактатів «*Formprobleme der Gotik*» (1911, габілітаційна дисертація²) й «*Ägyptische Kunst*» (1927³).

Мислення Воррінґера формується в зоні перехресних впливів психології, філософії й історії мистецтва. Його трактати виводять мистецтво на рівень культурної симптоматики. В «*Abstraktion und Einfühlung*» показано, що в основі художнього формотворення лежить не примхлива забава чи технічна майстерність, а глибинна потреба свідомості: або розчинитись у світі, перейнятися його живою ритмікою (вчуття), або, навспак, захиститись од нього, створити форму, яка протистоїть хаосу, страху, непевності – абстрактну, геометричну, позачасову. Ці різноскеровані установки 'духотворення' – на

¹ Worringer W. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München, 1908.

² Worringer W. *Formprobleme der Gotik*. München, 1911.

³ Worringer W. *Ägyptische Kunst: Probleme ihrer Wertung*. München, 1925.

вчуття і на абстракцію – не зводяться до стилістичних відмінностей між, скажімо, грецьким і єгипетським мистецтвом. Вони є проявом засадничого, світоглядного ставлення до дійсності; відбивають не тільки погляд митця, а структуру самосвідомості доби.

Воррінгер визначає два різновиди мистецтва: *натуралістичне мистецтво*, базоване на вчутті, на зв'язку з природою, та *абстрактне мистецтво*, що відображає почуття відчуженості і прагнення до геометричних форм, часто жорстких і завжди неживих. У першому разі глядач відчуває підвищену життєздатність, симпатію до форм, які імітують рух природи; в другому мистецтво постає виявом глибшого, часто духового стану відокремлення від природи, що породжує волю до абстракції.

Тож мистецтво у Воррінгера постає не як віддзеркалення реальності (на чому будувалася марксистська естетика і закадемізована глядацька звичка), а як структура, в якій значне місце посідає хитка, мінлива історична свідомість. Художня форма виконує тут роль своєрідного середовища, де зустрічаються зовнішнє й внутрішнє, матеріальне й ідеальне. Це вузол смислів, точка перетину досвіду і уяви (за Кантом: єдність трансцендентальної апперцепції). Він не зводиться ані до уяви, ані до досвіду, а дає змогу свідомості формувати й упізнавати себе в межах культури певного часу. Адже те, що постає як форма, завжди є чимось більшим: і способом бачити, і способом бути (гільдебрандівські «форма впливу» і «форма буття»). І коли дивимось на стрілчасту арку готичного собору або химерний візерунок візантійської мозаїки, бачимо результат майстерності як витвір внутрішньої потреби, що набула трансцендентної форми. Мистецтво виявляється тим місцем (мовити б, теж «сфера, центр якої ніде, периферія всюди»), де історія творчих подій, залишаючи слід, промовляє на майбутнє, і саме в цьому мовленні щоразу набуває нової форми впливу.

Особливо це є наочним в готичному мистецтві, яке Воррінгер досліджує прискіпливо. Він каже, що готика це не просто стиль чи історичний період, а вираження особливого – готичного – духу, який пронизує і видимі форми, і невидимий, але відчутний світогляд доби. Цей дух стає ключем до розуміння, чому готичне мистецтво має саме ті форми і символіку, які відбивають не лише соціальні й економічні умови, а й загальну духову атмосферу.

Уявлення Воррінгера про мистецтво тісно перегукуються із запропонованою мною категорією 'естетичний предмет'¹, що слід розуміти як одну з апіорних форм споглядання.

Естетичний предмет (*Aesthetic Item*, *Ästhetischer Gegenstand*) це категорія трансцендентальної естетики, яка 1) є апіорною формою споглядання (*Anschauung*), що створює умови для побудови переконання не просто в повсякденній свідомості (як це «чинять» час і простір у Канта), але у свідомості історичній, темпоральній, що може виступати однією з форм досвіду, яка своєю чергою містить у собі форми споглядання 'простір' і 'час'. Наприклад, історичним джерелом є історична подія ('артефакт'), дана свідомості історика як історичний факт, що в ній відбувається як естетичний предмет; 2) являє собою (як простір і час) єдність трансцендентальної аперцепції, а через те не може бути описаний як такий ('річ-у-собі'), потребуючи втілення в художньому образі, що транспонується назовні в матеріальностях запису, переказу, формулювання; 3) моделює утворений свідомістю результат пізнання, що виникає «між» спостереженням видимої (відчутної) об'єктивної художньої форми та суб'єктивним художнім образом. Одним словом, естетичний предмет моделює результат пізнання, що утворюється «між» спогляданням об'єктивної форми та суб'єктивним художнім образом.

З такого погляду, мистецтво у Воррінгера це своєрідна просторинь зустрічі людини зі світом в її естетичному вимірі, жива, складна система взаємовідносин, яка не лише віддзеркалює зовнішній світ шляхом вчуття, «привласнюючи його», а й утворює місток між минулим і теперішнім, суб'єктивним сприйняттям і об'єктивною реальністю. Тож твір мистецтва не лише візуальна форма, а втілення духу часу, «запрошення» до глибшого зв'язку людини з власним самовпорядкуванням і світом.

Щодо більш сучасної моделі естетичного сприйняття, для якої теорія Воррінгера є, мовити б, «зовнішнім» мисленнєвим трампліном, – її можна описати як процес із чотирьох взаємопов'язаних ланок. Спочатку художник інтуїтивно осягає потенційний художній образ – ідеальну сутність, яка поки що не має форми, але вже існує

¹ Пучков А. Розмай / *Studia humanitatis*: Статті, есеї, портрети / За заг. ред. К. Станіславської. Київ: Дух і Літера, 2024. С. 11–24.

в його свідомості як буттєвий статус. Цей первісний – *потенційний* – образ він втілює в конкретну художню форму (зображення, текст, архітектура, музична мелодія), тим самим робить його доступним для чуттєвого сприйняття. Далі глядач, взаємодіючи з цією художньою формою (формою-репрезентантом), формує в собі естетичний предмет – унікальну структуру переживання, вчуття, що виникає на перетині «побаченої» зовнішньої форми і «накопиченого» за естетичне життя внутрішнього змісту. Нарешті, через це переживання художньої форми актуалізується в свідомості глядача у формі – *актуального* – художнього образу, який тільки і здатний трансформуватися в нові форми вираження: мовлення, письмо, в будь-яке творче продукування назовні. Саме на такий динаміці базуються ідейні засади постмодернізму, який підкреслює неперервність творення нового й інтерпретації попереднього.

Якщо детальніше «препарувати» описану послідовність, естетичний предмет виникає через поступове розгортання в свідомості: від первинного простого сприйняття, яке згодом переходить у домислювання побаченого; вигадкування; згущення смислів (їхню сублімацію), і зрештою – типологізацію, коли новий досвід ув'язується в ширший контекст наявних знань і естетичних уявлень.

Так, модель естетичного сприйняття це багаточаровий процес, що поєднує інтуїцію митця, матеріальність форми, складну внутрішню структуру переживання в глядача та подальше розгортання художнього образу в свідомості, що робить навіть «статичне» мистецтво динамічним явищем. У такий спосіб це явище резонує з фундаментальною ідеєю Воррінгера про *мистецтво як форму трансцендентального досвіду*, адже для нього мистецтво не просто набір художніх форм, а форма життя свідомості, яка дозволяє формулювати зв'язки між людиною і світом, часом і культурою, почуттям і думкою, невідчутним об'єктивним і нестійким суб'єктивним; це специфічний світ, у якому художня форма є відбитком (відтак свідком) історичного досвіду людності, водночас – вікном у трансцендентальний вимір буття.

СУПРОТИВ ЧАСУ І ДОСВІД АРМУ

Наталія КРИВДА

Що є «опорними точками» національного самоусвідомлення? Що дає силу і стійкість, що, зрештою легітимізує національну державу? Культура, так, культура – не профанована, не знекровлена ідеологічними кастраціями, не тривіальна і площинна, але повнокровна, поліфонічна, з злетами і падіннями, як надскладний і потужний потік самореалізації людського духу. В такій поліфонічній, складній культурі Україні відмовляли століттями, витісняючи національний мистецький розвиток на маргінес, а культуру – в сферу обслуговування пануючої імперської чи радянської ідеології.

Сьогодні в науці, мистецтвознавстві, в історико-культурних розвідках (як, до речі, і безпосередньо в культурних практиках) живиться боротьба за встановлення пануючих дискурсів, за те, що стане ціннісним, а отже довготривалим горизонтом історичної та культурної картини світу для України. Вічних тривалостей немає, але людина вперто намагається здійснювати супротив часу – через культурну пам'ять, яка може бути «втечею» від зникнення та небуття. Попри обставини відбувається активна культурна меморіалізація, музеєфікація, критичні дослідження як онтологічний спротив силі часу.

Соціальна пам'ять (часто ця категорія виринає в парі з поняттям 'історична пам'ять') – не тільки сухий концентрат історії, прагматизація минулого, вона зберігає певні екзистенційні, смисложиттєві моти́ви, спрямована на «порятунок від нелюдськості», від колективного безпам'ятства. Історія мистецтва, його відновлення і збереження, нове прочитання і вписування в національний канон усвідомлюється не лише з огляду на інтелектуальну складову, логос, але обумовлено етичною й естетичною потребою. Цілі шари українського мистецтва, авангардне зокрема, свідомо винищені чи апропрійовані, мають

зайняти належне місце і стати гідною і прекрасною складовою нашої культурної пам'яті. Відновлення імен, повернення картин, видання текстів чи реставрація архітектурних шедеврів – це про нас сьогоднішніх. Пам'ять, як писав П. Нора, завжди актуальний феномен.

Події та постаті минулого постають для нас не тільки у вигляді прагматичного набору фактів, але ж у категоріях 'піднесене', 'героїчне', 'потворне' чи 'трагічне'. Власне, забарвлене людськими емоціями й оцінками знання про минуле вкорінює його у людській пам'яті, а отже в історії. Проте «історії великих наративів» важко говорити мовою людиновимірних сенсів. Без емоційного включення минуле перетворюється на перелік фактів, а всі етичні оцінки видаються випадковими, тимчасовими, непотрібними сучасному читачу, глядачу, учню. І виглядає так, що історія без емоції, без живого людського голосу беззмістовна і абсурдна, не вчить нас робити власні вибори і ставати акторами сучасних подій, але залишатися пасивними реципієнтами.

Культура пам'яті, крім іншого, це культура з розвинутою мовою самоопису, що є голосом «промовляючої», а не мовчазної людської спільноти (Л. Осадча). Такого голосу в нашої країни довго не було. Повернення і посилення голосу спільноти відбувається через повернення знищених митців та їхнього спадку, розстріляних, висланих, заборонених – українців, євреїв, кримських татар, гагаузів чи поляків, які творили всупереч системі. Відновлення повноти мистецького процесу в часі і просторі це не тільки відповідь на запит справедливості, а й лікування від національної культурної травми.

Культурна травма виникає тоді, коли «члени певної спільноти відчувають, що їх змусили пережити якусь жакливу подію, що залишає незабутні сліди в їхній груповій свідомості, назавжди карбується в їхній пам'яті й докорінним і незворотним чином змінює їхню подальшу ідентичність», – пише Джеффри Александер у праці «Культурна травма і колективна ідентичність» (2012). Культурна травма – через академічний дискурс, музей, підручник, серіал – кристалізується як ознака і «приписується» суспільством певним історичним подіям, які безпосередньо пов'язані з колективною ідентичністю. Вона формується за допомогою включення в соціальні та культурні практики, в сакралізований канон культурної пам'яті, що народжується



Татлін з бандурою. 1930-ті

з героїчного та трагічного минулого. Культурна травма може бути здатна до передачі наступним поколінняам, вона «відлита» в бронзу чи оформлена в тексти, меморіали, церемонії та культурні практики, вона ніби формалізована, а тому володіє потенціалом щодо активного переживання / переосмислення / інтерпретації.

Травма може провокувати розрив соціальної тканини і сприяти суспільній ексклюзії (С. Сторожук), символічно ізолюючи травмованих від решти суспільства. Натомість, осмислення травматичного досвіду набуває терапевтичного значення тоді, коли стає частиною культурної пам'яті, коли культура знаходить форми спільного пам'ятання, комеморації, що зможуть консолідувати суспільство / націю

та поглибити уявлення про себе. Травма віднаходить слухачку / глядацьку аудиторію та засвідчує про себе через мистецтво і в мистецтві, в культурних і ритуальних практиках. Травматичний досвід нації включається у простір колективної пам'яті заради впливу на ціннісну систему та формування візії майбутнього, спогад про пережиті страждання осмислюється як частина шляху до незалежності, становлення нації, як боротьба за власну самість.

Сьогодні основною *стратегією детравматизації* прийнято вважати *репрезентацію та раціоналізацію травматичного досвіду*. Культурні практики коммеморації, соціальні та культурні ритуали формують способи і простори згадування, вшанування, вдячності, створюючи значимі для суспільства репрезентації минулого. Видається, що зараз одну з провідних ролей перебирає на себе дослідницька діяльність, музейна і виставкова справа, які, зокрема, шукають і знаходять прийнятні шляхи включення у простір колективної пам'яті осмисленого травматичного досвіду. Пригадування, визнання та вивчення знищених когорт українських, єврейських, кримськотатарських митців сприяє перетворенню травматичного досвіду у драматичний спомин про минуле, який може і повинен отримати великий консолідуючий потенціал. Через таку діяльність, завдяки подвижницькій роботі музейників, меценатів, експертів, кураторів суспільство набуває можливість промовляти до світу, до себе, проявляти свою самотність, вирощувати культурну ідентичність і віднаходити майбутнє.

Оживлення й озвучення культурної пам'яті відбувається, зокрема, в процесі народження київського Музею авангарду. Трагічна складність історичних викликів, які постали перед Україною «тепер і зараз», змушують промовляти інакше, вибудовуючи різні темпоральні вектори. Ми мусимо не лише осмислити минуле, а й переакцентувати його так, щоб у проєкціях історичного досвіду відкривалося інше майбутнє України, з постанням нових – ствердних, сенсоутворюючих – контекстів минувшини. У цьому процесі надзвичайно важливим стає практичний інструмент «повернення голосу» не лише документальний чи музейний, а й переосмислювально-візуальний: вчитися бачити минуле заново, так, як його не дали побачити ідеологічно-доктринальні обмеження «радянського» ХХ століття.



*Охрім Кравченко. Портрет Михайла Бойчука.
1973. Полотно, темпера. ЛНГМ*

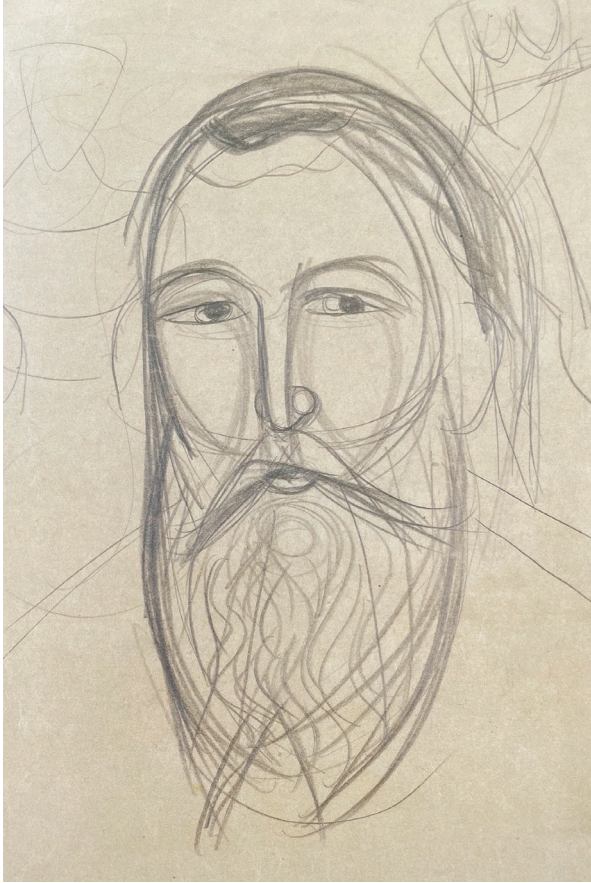
Одним із таких перспективних контекстів, на мій погляд, є досвід митців і діячів АРМУ. Хоч історично його існування було нетривалим, цей досвід «відкидає довгі тіні» й має потужне випромінювання, «продовження дії» в часі. Він є прикладом, як художня школа може виходити за межі музею чи академії, формуючи не лише прийоми, стилістику, а й середовище розумового і творчого впливу. Діяльність АРМУ демонструє формування самої *моделі культурної активності*, яка не чекала сприятливих умов, а сама створювала їх – через вистав-

ки, графіку, видавничі практики, навчання, формування візуальної грамотності. Саме тому цей досвід і сьогодні працює як актуальний прецедент.

Головним є те, що творчий досвід АРМУ за усієї полівалентності конкретних проявів постає одним із ключових феноменів, мовити б, «трамплінів» українського модернізму, який сформував нову візуальну мову нашого етнічного самовираження, адже для членів АРМУ мистецтво було не так засобом фіксації реального, як способом актуалізації глибинної національної пам'яті в різних її напрямках і проявах. Саме тому вони прагнули створити модерну «українську іконографію», перетворюючи фольклорні, ремісничі й релігійні мотиви на сучасні візуальні коди. Оформлення книжки, плакат, станковий живопис, експериментальна графіка ставали носіями уявлень про українську ідентичність, яка мала звучати модерною мовою. В художній формі вони бачили концентровану і дієву пам'ять, здатну і відтворювати традиції, і транслявати національну енергію в новий, сьогоднішній історичний час. Що це явище було потужним, ми відчуваємо досі.

Водночас АРМУ було революційним, справді авангардним об'єднанням, яке руйнувало академічні канони не тільки в рамках якоїсь стилістики або прийомів зображення, а й у способах мистецької комунікації як запоруки пам'ятування про творчу дію. Колективні виставки, співпраця з видавництвами, розвиток книжкової графіки створили свого роду партисипативну модель художнього буття другої половини 1920-х. Мистецтво принципово переставало бути привілеєм салону чи професійної корпорації, входило в масову візуальність, забарвлену революційним підйомом, як його розуміли тодішні українські художники, допомагало суспільству виробляти нові інструменти самоусвідомлення. Художник АРМУ це не кабінетний актор, а дівець культурної трансформації, що кардинально відрізнялася від традиційного мистецтва.

Однією з найцікавіших метафор для характеристики впливу АРМУ можна вважати випромінювання. Йдеться про те, як естетика об'єднання поширювалася за межі центрів художньої освіти, «інфікуючи» регіональні студії (Київ, Харків, Одеса, Дніпро, Бахмут, Умань), аматорські гуртки, локальні друковані видання, які поєдну-



*Михайло Бойчук. Портрет Андрея Шептицького.
1912. Папір, графітний олівець. ЛНГМ*

вали різні жанри – від зображального мистецтва до літератури. Так постала нова українська неакадемічна школа, як не парадоксально, базована саме на більш-менш академічному середовищі КХІ. Її сила була в тому, що вона не так підтримувала академічні стандарти, як пропонувала модерний дизайн самого процесу творчого мислення, де традиція не протиставлялася сучасності, а стає її джерелом.

У другій половині 1920-х, у період згортання непу й насильної зміни ідеологічних орієнтирів, АРМУ розвиває саму *політику* художньої форми. Геометризація, колористичні контрасти, спрощення композиції, повторювані символи сформували і своєрідну художню стилістику, і революційно-політичну мову, тобто мистецтво ставало інструментом конструювання національної суб'єктності, де візуальна мова це простір боротьби за право української культури на власний голос, власну пам'ять, що саме зараз постає як запорука мистецького руху в сучасності.

Для теперішнього молодого художника досвід АРМУ – до певної міри та сама «опорна точка» національного самоусвідомлення – важливий тим, що демонструє можливість поєднання локальності й модерності без втрати автономії. АРМУ показало: традиція не обмежує, якщо її переосмислювати як ресурс для творення нових художніх форм, а дає цікавий поштовх. Це досвід, який варто не копіювати, а продовжувати, редуплікуючи його на інші образи і контексти, створюючи прийоми української візуальності вже у XXI столітті.

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: МИСТЕЦТВО ЯК БОРОТЬБА ЗА МАЙБУТНЄ

Юрій КОМЕЛЬКОВ

Український авангард ХХ століття є однією з найяскравіших і водночас найтрагічніших сторінок європейської художньої модерності. На зламі імперій, між голодом, революціями та культурною експансією Москви українські художники створили мову, що не просто відрізнялася від російської, а успішно *протистояла їй на рівні естетики, ідеології та культурної пам'яті*.

Це історія великих відкриттів і великих поразок. Історія бідності, фанатизму, хистких союзів, боротьби груп і спроби об'єднатися перед загрозою імперського тиску.

У центрі цієї історії – АРМУ, яка намагалася стати альтернативою російській АХРР, що нав'язувала Україні «єдиний стиль», «єдину правду», «єдину мову» революційного мистецтва.

Зародження українського авангарду: витоки з безодні. Авангардне мислення постає як одна з внутрішніх пружин, що визначають обличчя української інтелігенції від ХІХ і до початку ХХ століття: формується в полеміках, загострюється в зіткненні з імперськими рамками, виростає з пошуку нових засобів («слів» і «речень») самовираження, поступово перетворюється на засіб творення культурної перспективи, в якій майбутнє відчувається так само гостро, як і тиск сучасності.

Авангардність у широкому, світоглядному смислі є однією з найхарактерніших рис української інтелігенції від моменту формування національної самосвідомості. Українська культура ХІХ століття розвивалася в унікальних історичних умовах: без державності, без власних художніх академій, без усталеного канону, в ситуації, коли національна мова, література, музика, театр і науковий дискурс не мали безперервної модерної традиції. Замість інституційної спадковості,

що характерна для більшості європейських культур, українська інтелігенція відігравала роль першотворців. Саме тому її мислення відразу прийняло авангардний характер: випереджальний, проєктний, спрямований у майбутнє.

У культурному розвитку українців XVIII–XIX століть майже кожна подія мала характер першопрохідництва і боротьби: незважаючи на царські заборони (від сенатського указу Петра I '1720 до Валуєвського циркуляру '1863, Емського указу '1876 та інших обмежень в царині культури), українські інтелектуали робили все для створення літературної мови, формування національної сцени, створення професійної композиторської школи, розробки наукової термінології, розвитку публіцистики, робили перші спроби осмислення історії як модерного національного наративу.

Іван Котляревський, використавши живу народну мову там, де в українському письмі століттями переважали церковні форми, зробив крок, який можна назвати авангардним до появи самого поняття «авангард». Тарас Шевченко створив поетичний і художній універсум, який не вписувався в тогочасні норми імперії: соціальний, політичний, експресивний, новаторський та навіть сюрреалістичний за формою і духом. Микола Лисенко не лише розвинув професійну музику, а й фактично заклав нову систему звучання української ідентичності. «Театр корифеїв» сформував сценічний канон, що сам народжувався на очах – ніхто не передавав їм традицію, вони творили її вперше.

Українська інтелігенція чинила як хранителька і дослідниця народної спадщини, на базі якої створювала конструктор майбутнього. Саме тому її культурні кроки мали характер радикальних дій, майже революційних, а не поступової еволюції. Відсутність «класичного» минулого перетворила майбутнє на єдину можливу точку опори. В цьому коріниться природна авангардність українського культурного мислення, яка пізніше – у 1910–1920-х – прорветься у вигляді світового авангарду Малевича, Екстера, Бойчука, Богомазова, Курбаса й Довженка.

Цей історичний процес має також емоційно-екзистенційний вимір. Українська інтелігенція народжувалася ніби на межі білого полотна без окреслених кордонів культури, чітких правил, без спад-

кової традиції. Кожен перший крок – перша драма народною мовою, перша опера на національному сюжеті, перше наукове видання українською – був актом первинного відкриття.

Культура формувалася так, як підіймається світило в темряві: не продовжуючи вже визначений шлях, а окреслюючи шлях там, де його раніше не було.

У цьому смислі українська інтелігенція була й залишається інтелігенцією авангарду як мистецької форми, як способу думати, творити й існувати. Її історична функція не так оберігати минуле, скільки встановлювати й утверджувати можливість майбутнього. Тому авангардне мислення не епізод або стильова течія, це глибинна закономірність українського націєтворення, вбудована в самий спосіб культурного виживання та самоствердження.

Між імперією та селом. Український авангард ХХ сторіччя народжувався парадоксально: у країні без власної державності, в етносі, де фундаментальна культура була селянською, в середовищі, де художня освіта будувалася переважно на імперських канонах, але такою, де сформувався нечисленний, але потужний, загартований в протистояннях прошарок власних інтелектуалів, творчих українських активістів.

Саме цей парадокс став джерелом сили. На відміну від російського авангарду, який в основі мав міську індустріалізацію, українська модерність виростала з *пам'яті орнаменту, іконопису, вишивки, народної пластики, барокових ліній*, з емоційної, а не геометричної логіки світу.

Звідси яскравість кольору, ритмічна експресія, орнаментальність і декоративність, тяжіння до синтезу мистецтв. Це Олександра Екстер, Казимир Малевич, Олександр Богомазов, брати Бурлюки, Василь Єрмилов, Анатоль Петрицький, Вадим Меллер.

Революція і неп: бідність як матеріал мистецтва, епоха руїни. Після краху Української Народної Республіки, Української Держави, Української Директорії, вичерпання «визвольних змагань» українські митці існували в умовах тотальної бідності, відсутності матеріалів, повної байдужості з боку нової влади до художніх пошуків.

У Києві, Одесі, Харкові та в інших містах художникам важко було знайти якісну фарбу і доводилося часто її робити самим; вони

писали на зворотах старих полотен, імпровізували з будь-чим, що могло стати носієм.

Політика непу (1921–1928) створила ілюзію можливостей: відкривалися приватні студії, виникали видавництва, з'явився попит на оформлення вистав, афіші, плакати.

Саме в час непу український авангард переживає *спалах енергії*, який пізніше назвуть «останнім ренесансом». Це період тріумфу: театральних експериментів Курбаса і Меллера, конструктивістської думки Єрмилова, монументалістики бойчукістів, кінематографічних проєктів Довженка. Економічна свобода непу відбилася на культурі. Влада тимчасово не втручалась в художні процеси, ніби спостерігаючи й вичікуючи, коли вороги проявляться на повну силу, коли заявлять про себе потужними проєктами. Над художниками дедалі більше нависав тиск Москви.

Внутрішні конфлікти: клани, групи, амбіції. Український авангард був геть негармонійною спільнотою. Це *вулкан*, де вирували конфлікти між групами, школами, лідерами.

Бойчукісти (Михайло Бойчук, Іван Падалка, Василь Седляр) будували свою естетику на монументалізмі, синтезі візантійського і народного мистецтва. Представники «Нової генерації» працювали з кубофутуризмом, кольором, театральністю. Це була боротьба *двох моделей української модерності*. Харків (Василь Єрмилов, Борис Косарев, Марія Синякова) стає епіцентром конструктивізму, а Київ – палітрою експресивної, барокової модерності.

Авангард завжди породжував конфлікт лідерів, в яких особисті амбіції тісно перепліталися з естетичними позиціями: Богомазов боровся зі спрощувальним підходом художніх курсів, Меллер і Петрицький виступали проти активності бойчукістів, а всі разом критикували «академістів-реалістів» тощо. Українське мистецьке середовище поступово розколювалося, і в цей момент на ньому починає домінувати *російська АХРР*.

АХРР як інструмент імперського впливу. АХРР перетворилася на інструмент *культурної експансії, насадження стилю героїчного реалізму*. Москва використовувала АХРР, щоб: уніфікувати мистецькі стандарти, нав'язати принципи соцреалізму (з 1934 року відбулася зміна назви «героїчного реалізму»), що вже були сформульовані ідеологами асоціації, придушити національні авангардні школи.

Український авангард був надто яскравим, надто самостійним і надто «непокірним» для Москви. АХРР вимагала: «єдиного стилю революційного мистецтва», відмови від формалізму, репресій проти «націоналістичних ухилів». Українські художники дивилися на це з жахом: це означало *кінець свободи* та кінець експерименту.

Чому виникла АРМУ. АРМУ створюється в 1925 році з головною метою: об'єднати українських художників незалежно від належності до тієї чи тієї творчої школи. АРМУ намагалася: створити альтернативу АХРР, захистити право України на власний модернізм, вивести українське мистецтво на міжнародний рівень, залучити до співпраці всіх – від авангардистів до традиціоналістів. Її учасники – Іван Врона, Михайло Бойчук, Олександр Богомазов, Іван Падалка, Василь Седляр, Микола Глущенко, Федір Кричевський, Іван Бабій, Мануїл Шехтман та інші – повірили, що ця ідея принесе позитивні плоди. 1926-го року вони навіть написали лист-меморандум на ім'я наркома освіти України Олександра Шумського, де зокрема піднімали питання про жалюгідний стан українського мистецтва і відсутності цікавості до нього держави, а також експансії російської АХРР, що активно фінансується центральними органами влади СРСР і становить загрозу для розвитку української культури: «...мусимо піднести застерігаючий голос і сказати: права творення ще слабенької мистецької культури на Вкраїні явно в небезпечному стані. Ми ніяк не можемо при складаючихся умовах витримати конкуренцію, оскільки прекрасно озброєна матеріально, не менш прекрасно в цілому озброєна технікою й віковою культурою пануюча досі російська мистецька культура мусить побити нетривкі ще паростки українського мистецтва. Україна не тільки не зможе піднести па потрібну й цілком можливу згодом європейську по техніці височінь своєї мистецької культури, а неминуче буде затримана в своєму рухові і відсунена далеко назад, на десятки літ провінційного кустарництва». Документ підписали понад сорок художників, літераторів, театральних діячів.

Унікальність АРМУ. На відміну від російської АХРР, АРМУ не була жорсткою ідеологічною структурою. Вона намагалася стати *мостом* між різними напрямками, створити «плюралістичну модерність», де співіснували: кубофутуризм, конструктивізм, експресіонізм, неовізантизм, сецесія, поліфункційна сценографія, модерністський ди-

зайн, традиціоналісти-реалісти, фотографи. Український авангард у цей момент стає унікальним феноменом Європи.

Конфлікт і кінець. АРМУ трималася лише кілька років. Надто сильним був тиск Москви. У 1932 році її остаточно ліквідують у ході «реорганізації мистецьких організацій», що насправді означало *будівництво тоталітарної вертикалі соцреалізму*. Після цього: розстріл бойчукістів, знищення монументального мистецтва, експериментального театру, переслідування авангардистів. Українська модерність була зламана, але не знищена.

Спадщина, що промовляє сьогодні. Український авангард виник в дуже складні часи. Художники вели відчайдушну *боротьбу за ідентичність*, яка триває і сьогодні. Вони навчалися, жили, працювали майже в злиднях, зростали в атмосфері конфліктів, виживали в тиску імперії, вибудовували структури самооборони та закінчили трагічно, але з величезним спадком.

АРМУ стала символом: солідарності перед загрозою, мистецької свободи, права на власний голос. І сьогодні, в умовах нової російсько-української війни, ця історія звучить як попередження й урок: *без культурної самооборони не існує культурної свободи. Без об'єднання не існує опору. Без мистецтва не існує майбутнього.*

Продовження авангардних тенденцій в українському радянському мистецтві та архітектурі: післязлам – виживання і трансляція заборонених ідей. Після ліквідації АРМУ та встановлення жорсткої доктрини соціалістичного реалізму український авангард не зник, просто *перейшов у приховані форми існування*.

Те, що не можна було висловити відкрито, передавали: через *педагогіку* (Косарев, учні бойчукістів, Єрмилова, Пальмова); через *архітектурні проєкти*, масковані під «функціоналізм»; через *театральну сценографію*, де експеримент вижив найдовше; через *культуру книги*, плаката та дизайнерських рішень, через «квартирники».

Цікаві метаморфози відбулися в архітектурі. На заміну легкому зручному конструктивізму прийшов важкий «*сталінський ампір*», монументальна неоімперська естетика, що виявилася антиподом модернізму за формою, але, як це не парадоксально, продовжувала його тоталітарний пафос «масового перетворення світу». «Сталінський ампір» сформувався в 1930–1950-х як споглядальна та дисциплінарна

естетика, що виконувала функції: *монументалізації влади; інституційної театралізації держави; просторового контролю над масами.*

«Сталінський ампір» слід інтерпретувати не як окрему стилістичну течію, а як *зворотний бік авангардної утопії*, її ідеологічну інверсію. Парадокс полягає в тому, що, відкидаючи авангард, ця архітектурна доктрина зберегла: утопічність масштабу, віру в архітектуру як «організатора життя», проєктність мислення, абсолютну впевненість у можливості створити нового суб'єкта. Це означає, що архітектура доби радянського тоталітаризму 1930–1950-х це той самий модернізм, але *мінус свобода*, або, іншими словами, його антиутопічна форма.

Авангард жив у підсвідомості середовища як *пам'ять про можливість інакшої України*, модерної, відкритої, неімперської.

Естетика, яку знищили, але не викоринили. Після розстрілу бойчукістів (1937) офіційне мистецтво мусило забути про монументальний синтез, стилізацію під стародавню фреску, візантизм, народну пластику. Але ця естетика *повернеться*: в монументалістиці повоєнних художників (Алла Горська, Віктор Зарецький, Валерій Ламах, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко), у вітражах і мозаїках 1960–1980-х, у декоративних панно метрополітену, в радянських палацах культури та університетах.

Бойчукізм перетворився на *підґрунття радянського українського модернізму* саме через своє тяжіння до локальної культурної пам'яті.

Архітектура: від конструктивізму до радянського модернізму. Український конструктивізм 1920-х (Харків, Запоріжжя, Дніпро) був одним із найпотужніших у Європі. Хоча більшість проєктів лишилися нереалізованими або були спотворені, самий принцип: *функційність, геометричність, антиорнаментальність, соціальність простору* став матрицею для повоєнної архітектури, хоч іноді архітектори примудрялись привнести необарокове шаленство, замішане на народних традиціях, у досить монументальну функційну забудову Хрещатика (проєкти Олександра Власова, Анатолія Добровольського, Бориса Приймака, Олександра Малиновського).

У 1950–1970-х конструктивістські ідеї пережили нове піднесення. На архітектурну мову цього періоду вплинули європейські тенденції, зокрема бруталізм з його акцентом на бетоні та незвичній

геометрії форм. Приклади київської архітектури – Палац культури «Україна» (Євгенія Маринченко), автовокзал, Палац піонерів і школярів, готель «Салют» (Авраам Мілецький, Едуард Більський) – постають як продовження логіки функціонального експерименту. Так само нові корпуси КПП (Володимир Лиховодов) та окремі нові споруди Університету імені Тараса Шевченка (Михайло Буділовський) демонструють пластику, немислиму без модерністської спадщини авангарду. Декоративні мозаїчні панно цього часу перегукуються з традицією монументальної школи Бойчука. В такий спосіб український модернізм другої половини ХХ століття став *підпільним ренесансом авангарду 1920-х*.

Спадкоємність від Курбаса і Меллера. Після розгрому «Березоля» й арешту Курбаса, після переродження Вадима Меллера театральний авангард теж мав піти у тінь. Проте саме сценографія стала місцем, де формалістичні ідеї пережили десятиліття. У 1950–1970-х сценографи (Данило Лідер, Євген Лисик, Андрій Александрович-Дочевський, Володимир Карашевський) знову повертають: композицію площини, конструкції як драматургічний інструмент, експеримент з простором.

Театр став *передавачем авангарду через покоління*, зашифрованим у мові простору.

Внутрішній ренесанс після смерті Сталіна. Хрущовська «відлига» відкрила можливість для нової культури. Шістдесятники вибухнули *культурним резонансом авангарду*, який проріс після тридцяти років репресій. Шістдесятники продовжують авангард не стилістично, а концептуально, що означає:

1. *Повернення до національної ідентичності.* Те, що робили бойчукісти через візантизм, шістдесятники здійснювали через слово, метафору, символ.

2. *Етика внутрішньої свободи.* Як Меллер і Курбас вибудовували «театр свободи», так шістдесятники створили «поезію свободи».

3. *Переосмислення традиції як ресурсу модерності.* Малевич в живопису спирався на селянську культуру – так само в поезії Іван Драч, Микола Вінграновський, Дмитро Павличко, Василь Симоненко спиралися на міфопоетичну пам'ять культурного коду.

4. *Протистояння російській культурній нормі.* Як АРМУ протистояла АХРР, так шістдесятники протистояли соцреалізму.

Пізніша тінь авангарду: від 1970-х до Незалежності; «тенденція шістдесятників» у 1970-х. Упродовж 1970-х формується угруповання художників і письменників, яке зберігає інтелектуальну та формальну енергію авангарду – через: неофольклоризм, абстракцію, суворий стиль. Це покоління вже кінця доби, його представники працюють зі спадщиною авангарду як з *архівом внутрішньої свободи* (Тетяна Яблонська, Григорій Гавриленко, Вілен Барський, Борис Лобановський).

У 1970-х формується Харківська школа фотографії: групи «Час», «Держпром», «Група швидкого реагування» виступили з апологією абсолютної внутрішньої свободи, деідеологізації, повним відривом від традицій і створення власного стилю.

1980–1990-ті – час, коли авангард повертається через: неоіконопис, метафізичні абстракції, маніфестну роботу з народною традицією. Це прямий діалог з традицією авангарду («Живописний заповідник»: Анатолій Криволап, Тіберій Сільваші, Марко Гейко, Микола Кривенко, Олександр Животков).

Від авангарду до постмодерну і сучасності. У 1988–1992 роках відбувається масштабна реабілітація українського авангарду: повертають Бойчука, друкують Богомазова, відкривають архіви Екстер, виставляють Єрмилова. Це, мовити б, «третя хвиля» авангардного впливу.

Постмодернізм як хвороблива реакція на травму модерну. Український постмодернізм значною мірою відрізняється від західних парадигм, адже формується не на ґрунті виснаження модерністського проекту, а в умовах його відсутності або насильницького руйнування. «Паркомунa» та одеський концептуалізм є двома ключовими осередками цього процесу: перший – компенсаторним і реконструктивним, другий – аналітичним і саморефлексивним.

Визначальною характеристикою українського постмодерну є те, що він не лише естетичний, а *історико-терапевтичний*. Це мистецький спосіб працювати з перерваною модерністською традицією, з культурною травмою, з фрагментованим історичним досвідом.

Українські художники 1990-х (Арсен Савадов, Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олег Тістол, Олександр Ройтбурд, Люсьєн Дюльфан) активно працюють зі спадщиною авангарду: цитата, іро-

нія, деконструкція національних міфів, робота з архівом модернізму, знування, кривляння, поверховий погляд, розрахований на епатаж. Постмодерн в Україні це *розмова з авангардом через руїну Радянського Союзу і власну руїну ідентичності*. Окремішні пошуки власного почерку здійснюють Олександр Дубовик і Віктор Сидоренко, які вибудовують внутрішньо виражені траєкторії. Дубовик, спираючись на досвід авангарду, формує цілісний авторський міф: стриману, геометризovanу мову, де колір і знак працюють як інструменти узагальнення. Сидоренко звертається до тілесності і пам'яті, переживання часу і травми, осмислює модерністську спадщину не через іронічний жест, а через психологічну, історіософську концентрацію, те, чого постмодерна традиційність уникає.

Сучасна Україна. У XXI столітті український авангард став *інструментом культурної самооборони* особливо після 2014-го та лютого 2022 року.

Сучасні художники продовжують авангард: через етику спротиву, роботу з формою як з політичним жестом, через деколонізацію візуальної мови, через зв'язок із традицією.

Висновок: авангард як тривала хвиля української самоідентифікації. Український авангард не вкладається в рамки періоду 1910–1930-х. Це довга культурна хвиля, що має такі фази:

1. *Перший вибух (кінець 1910-х – початок 1930-х)* – формування мови модернізму, АРМУ.
2. *Підпільне виживання (1930–1950-ті)* – через архітектуру, педагогіку, театр.
3. *Відлига та шістдесятники (1950–1960-ті)* – повернення етики свободи.
4. *Модернізм 1960–1980-х* – друга хвиля формального експерименту.
5. *Постмодерн 1990-х* – осмислення травм й історичного розриву.
6. *Мистецтво XXI століття* – деколонізація, повернення пам'яті, нова суб'єктність.

Український авангард в історії мистецтва є уособленням тривалої боротьби митців за право бути собою. У кожному поколінні він народжується заново, як жест незалежності, критики влади, пошуку нового мислення. Авангард це жива традиція українського спротиву, вона триває і сьогодні.

Б. РЕПУБЛІКАЦІЇ

Василь Афанасьєв

Василь Седляр

Іван Врона

У цьому розділі вміщено чотири тексти 1926–1928 років – доби розквіту АРМУ, часу активного утвердження теоретичних засад Асоціації, її боротьби за право особного існування в системі федералізації радянського мистецтва.

Перший текст є передруком статті доктора мистецтвознавства Василя Афанасьєва, в якій він 1993 року коментовано оприлюднив Меморандум «АРМУ та окремих художників і мистецьких діячів України», написаний радше за все – судячи зі стилістики і сталих мовних зворотів – Іваном Вроною в січні 1926 року, незабаром після утворення Асоціації. Це «бойовий» документ, в якому за допомогою відповідного лексику колектив підписантів владно вимагає у наркома освіти УРСР Олександра Шумського докласти зусиль, аби підтримати й утвердити різноскерованість творчого руху всеукраїнського АРМУ (влітку 1926-го філії створено в Харкові, Одесі, Умані, Дніпропетровську, Бахмуті) та московського, «столичного» АХРР.

Другий і третій тексти є коментованим перевиданням двох брошур – Василя Седяра й Івана Врони, виданих окремішніми книжечками упродовж 1926 року. Зберігаючи історико-культурний інтерес, ці тексти є засадничими теоретичними документами АРМУ, на підставі яких можна створити більш-менш об'єктивне уявлення про творчу спрямованість Асоціації, як видно, враховуючи умови доби, доволі суперечливе.

Четвертий текст, теж авторства Івана Врони 1928 року, є передруком Декларації АРМУ щодо створення Всеукраїнської федерації радянських художників із часопису «Гарт» – друкованого

органу ВУСПП. Певно, Врона як ідеолог АРМУ після того, як з Асоціації спочатку 1927-го відійшли «анти-бойчукісти» (П. Голуб'ятников, В. Пальмов, А. Таран, М. Шаронов, інші), які створили ОСМУ, 1928-го – про-лефівські архітектори і художники (М. Гречина, Є. Холостенко, В. Касіян, П. Король, М. Рокицький, інші), які хотіли створити об'єднання «Конструктивісти-реалісти» (КОРЕ), але пізніше разом з АХЧУ і ОСМУ утворили об'єднання «Жовтень», – Врона намагався для дотримання єдності серед українських художників (ширше – митців) попри все спробувати згуртувати АРМУ-розсип в єдиний союз, який вигадав назвати Всеукраїнською федерацією радянських художників. Вронові зусилля, як відомо, нічим не увінчалися, але хід до об'єднання творчих сил для влаштування більшого контролю за їхньою діяльністю був зроблений вірно. Коли 1938-го внаслідок постанови ЦК ВКП(б) від 23.04.1932 було утворено регіональну СХРУ – Спілку художників Радянської України – об'єднувальна справа Врони '1928 була ніби заکیلцьована, доведена до логічного рішення, єдино можливого з огляду на той час і його політико-суспільні умови.

Републікацію текстів підготував **Андрій Пучков**, причому, текст брошури Івана Врони 1926 року підготовлений разом з **Миколою Петриченком**, текст Декларації 1928 року – разом з **Андрієм Сидоренком**.

Підготовка другого–четвертого текстів відбулася з певним збереженням 'харківського правопису' ('правопис Голоскевича') тією мірою, якою це відтворює *Duft der Zeit*, аромат часу; орфографія і пунктуація максимально наближені до сучасних норм, але теж зі збереженням інтонаційних і «часових» особливостей письма. Це зроблено для того, щоби столітньої витримки вінтажність літературного оформлення смислів не відволікала читальника від завдань їх сучасного перетравлення.

Змістовний документ¹

Василь АФАНАСЬЄВ

Документ, що вперше публікується повністю, цікавий у кількох аспектах. По-перше, це крупна офіційна акція тільки-но утвореної Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), а отже, надісланий на ім'я народного комісара освіти України О. Я. Шумського² «Меморандум» дає можливість відчувати першоджерельну свіжість тих суспільних, ідейних та естетичних принципів, навколо яких гуртувались художники цього об'єднання, які вони збирались відстоювати у своїй громадській і творчій діяльності.

АРМУ була заснована на організаційних зборах митців у Києві 25 серпня 1925 р., а вже 30 листопада того ж року домоглася затвердження статуту. Таким чином, деякий час Асоціація мала всі формальні підстави вважати себе єдиною республіканською організацією, що виявляє й виражає інтереси українських художників. Саме так вона і сприймалась значною частиною української художньої інтелігенції. Про це, зокрема, кажуть 44 підписи, поставлені під «Меморан-

¹ Подається за: *Афанасьєв В. А. Змістовний документ // Українське мистецтвознавство: Міжвідомчий збірник наукових праць / Редкол.: О. Г. Костюк (відп. ред.), П. О. Білецький, А. Вирста та ін.; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України. Київ: Наук. думка, 1993. Вип. 1. С. 155–163. – А. П.*

² Олександр Якович Шумський (1890–1946) – політичний і державний діяч. З вересня 1924 по лютий 1927 року обіймав посаду народного комісара освіти України. Рішення ЦК КП(б)У про увільнення його від обов'язків наркома освіти і вибуття з України в розпорядження ЦК ВКП(б) було прийняте під тиском Л. М. Кагановича, який тоді був генеральним секретарем ЦК КП(б)У. Працював у Ленінграді та Москві, з лютого 1931 до арешту в травні 1933 року був головою ЦК профспілки працівників освіти. Разом з діячами КПЗУ (Комуністичної партії Західної України. – А. П.) засуджений на 10 років позбавлення волі. Не домігшись публічної реабілітації, заподіяв собі смерть. – А. П.

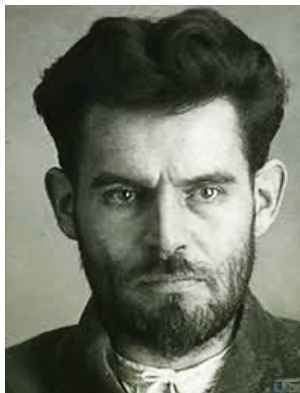
думом», хоча складений він передовсім від імені Центрального бюро АРМУ. Більшість серед них, звичайно, художники, вже відомі на той час: А. Таран, А. Середа, В. Пальмов, В. Татлін, М. Бойчук, Б. Кратко, Л. Крамаренко, С. Налепінська-Бойчук, М. Бурачек, Ю. Бершадський, М. Жук, Т. Фраерман, І. Падалка. Тут же підписи відомих мистецтвознавців І. Врони (незмінний голова ЦБ АРМУ і ректор Київського художнього інституту), академіка М. Біляшівського, Ф. Ернста, режисерів та акторів – Леся Курбаса, В. Василька, С. Бондарчука, письменників М. Семенка, І. Микитенка, О. Довженка.

Другий аспект національного мистецького життя 20-х років, що його дозволяє повніше і предметніше уявити собі документ, це виключна загостреність взаємин між художніми напрямками й мистецькими угрупованнями, безкомпромісна боротьба між ними, що були продиктовані усією атмосферою суспільного буття нашої країни. Зараз ми поступово підходимо до об'єктивного розуміння причин, рушійних сил і спрямованості тієї боротьби. І дедалі частіше переконуємося в тому, що далеко не завжди вона велася з дотриманням потрібних етичних норм. Нерідко групові інтереси відчутно заважали проясненню справжніх творчих обривів, а сектантське сповідування проголошених декларативних гасел оберталось звуженням і збідненням творчої програми. З перших і до останніх сторінок «Меморандум» прийнятий непримиренно ворожим ставленням до АХРРу (Асоціація художників революційної Росії)¹ з та до АХЧУ (Асоціація художників Червоної України)², ініціативна група якої існувала ще з 1923 року й особливо активізувалась наприкінці 1925-го, уклавши

¹ АХРР (Асоціація художників революційної Росії, з 1928 – Асоціація художників революції) заснована 1922 року. Мала біля 40 філій в РСФРР та інших республіках. Видавала журнал «Искусство в массы» (1929–1930). Влаштувала 72 виставки в Москві та інших містах. Існувала до 1932 року.

² АХЧУ (Асоціація художників Червоної України). Ініціативна група виникла в Києві 1923 року. 1925-го уклала «Договірну угоду» з АХРР. У серпні 1926 затверджено статут Асоціації. Мала філії в Києві, Харкові, Полтаві, Одесі, Чернігові, Херсоні, Миколаєві. Влаштувала 9 виставок, з них одну республіканську (1927). Мала видавництво (1929–1932). У 1930 перетворилась на Всеукраїнську асоціацію пролетарських митців (ВУАПМИТ), яка проіснувала до 1932 року.

Олександр Шумський (1890–1946),
тюремне фото 1937 року



договірну угоду з російською художньою організацією¹. Навряд чи варто сьогодні беззастережно ставати у цій боротьбі на чийсь сторону. Значно більше буде користі, якщо ми зуміємо триматись на об'єктивних позиціях і спробуємо досягнути те позитивне, що було в громадських діях і творчості «ворогуючих сторін», глибше зрозуміємо мотиви, якими вони керувалися.

Щодо мотивів, громадянських позицій і програмових накреслень щойно створеної АРМУ, як вони вимальовуються з тексту «Меморандуми», то тут не може бути жодних сумнівів: вони продиктовані щирим вболіванням за долю національного мистецтва, турботою за його відродження, прагненням позбутися принизливого провінціалізму і вийти на шлях самостійного розвитку. Саме цим зумовлено бойовий, наступальний і навіть задержуватий тон документу, войовничі наскоки на претензії АХРРу бути загальносоюзною організацією і навіть вершити справи розвитку мистецтва в союзних республіках, звідси ж підозра і недовіра до АХЧУ, хоч здоровий глузд (а в майбутньому і зусилля Н[ародного] к[омісаріату] о[світи] республіки) мусили б заставити шукати порозуміння, взаємоповаги, а то й спільних дій на єдиній ниві національного мистецтва.

¹ АХЧУ відхилила пропозицію АХРРа вважати її своєю філією в Києві (1924) і в 1925 році вступила з нею в договірні стосунки, прийнявши відому декларацію АХРРа 1922 року (про це див.: *Афанасьєв В.* Сторінка єднання // Мистецтво. 1966. № 4. С. 6).

Не менш важливими реаліями художнього життя першого революційного десятиліття, про які так вражаюче оголено йдеться в «Меморандумі», є злиденне матеріальне забезпечення художнього процесу. У своїх розвідках про цей період історії мистецтва ми сором'язливо опускаємо ці «прозаїзми», а між тим вони можуть допомогти вірніше і рельєфніше відтворити складні колізії розвитку мистецтва 20-х років. Не шкодуючи фарб для змалювання жалюгідного матеріального становища українських художників, автори документу разом з тим не забувають наголосити на великих потенціях «для пишного розвитку мистецтва й мистецької культури» в Україні, де є ціла низка «видатних художників з європейським мистецьким вихованням», підрастаюча молодь, де міцніють і зростають художні школи, засвоюються живі традиції народного мистецтва.

Не зайве, мабуть, кілька слів сказати про саму історію публікації пропонованого документу. Він був виявлений в архівах Н[ародного] к[омісаріату] о[світи] України ще на самому початку 60-х років. Відчуваючи його інформативну цінність, ідейно-естетичну і навіть політичну змістовність, публікатор зробив його фотокопію. Однак використати більш-менш повно так до цього часу і не вдалося. Лише одного разу було зроблено посилання на «Меморандум», щоправда, на підтримку помилкової тези про націоналістичні збочення в діяльності АРМУ¹. Однак, наскільки відомо, ніхто з цього посилання не скористався. Воно і зрозуміло. І на імені наркома О. Я. Шумського аж до осені 1988 року лежало табу, і сама АХРР, проти якої головним чином скерований «Меморандум», залишалась поза критикою, та й обстоювання АРМУ самостійного шляху творення мистецької культури «в її національних формах», «спираючись на розвиток внутрішніх сил», м'яко кажучи, не вписувалось у наші уявлення про шляхи розвитку українського мистецтва у ХХ столітті.

Отож гадаємо, настав час, щоби зміст одного з перших документів АРМУ став набутокм широкої культурної громадськості.

¹ АХЧУ відхилила пропозицію АХРРа вважати її своєю філією в Києві (1924) і в 1925 році вступила з нею в договірні стосунки, прийнявши відому декларацію АХРРа 1922 року (про це див.: *Афанасьєв В.* Сторінка єднання // Мистецтво. 1966. № 4. С. 6).

*До Наркома освіти УСРР
т. Шумського*

*Від Асоціації Революційного
Мистецтва України (АРМУ)
і окремих художників
та мистецьких діячів України*

МЕМОРАНДУМ

Загальна ситуація

Ситуація, яка складається зараз на фронті образотворчого мистецтва на Україні, являється остільки небезпечною, а навіть загрозовою для розвитку української мистецької культури, що примушує нас до рішучого виступу.

Ми вважаємо, що доба «великої культурної революції», в яку ми вступили, вимагає зараз шаленої упертої праці всіх мистецьких сил, вимагає організації і об'єднання цих сил для культурної роботи, вимагає глибокого й переконаного просякнення в цій мистецькій роботі ідеологією робітничого класу та його керівника – компартії. Ця робота потребує величезної енергії, захоплення, відданості.

У нас на Україні ця культурна мистецька робота набуває незвичайної гостроти, важливості і одночасно трудності, оскільки загальні проблеми радянської мистецької культури тут можуть бути розв'язані лише шляхом розвитку і піднесення української культури, занедбаній в минулому, затриманій на кустарному, «просвітянському», глибоко провінціальному рівні політикою царської імперії. Перед нами, таким чином, головна і глибоко актуальна проблема: вивести Радянську Україну в царині мистецької культури, як і культури взагалі, на шлях розвитку, який би згодом поставив українську культуру в радянських її формах на технічний рівень високорозвинених культур – російської і європейської, який би забезпечив може повільне, але упевнене поступове підвищення нашої культури, який би вивів нас зі становища, що по-інерції ще фактично продовжується й досі: культурна гіпертрофія всесоюзного центра в усіх галузях мистецтва,

ми – «провінція», яка мусить житися второсортними, з других рук, продуктами цієї центральної російської по суті культури в літературі, театрі, образотворчому мистецтві. Нам багато й довго рости, тяжко працювати над цим нагромадженням культурного капіталу, але ми вважаємо, що це є для нас на Україні на фронті культури найголовніша проблема, центральне завдання, яке цілком погоджується і обґрунтоване національною політикою Ком. партії і являється її конкретизацією, продовженням. Не варто зайвий раз підкреслювати, що вся ця культурна проблема мислиться всіма нами виключно як проблема суто радянська, як частина цілого великого комплексу соціалістичного будівництва.

Тим часом мусимо зауважити, що досі на Україні ця проблема будування мистецької радянської культури в її національних формах не мала потрібних умов, а зараз навіть зустрічає низку надзвичайно прикрих перешкод, і становиться в явно небезпечний стан, що викликає і здивування, і занепокоєння, а навіть обурення серед мистецьких кіл України.

Деякі факти:

1) АХРР в Росії (Асоціація худож[ників] револ[юційної] Росії – суто і виключно російська) навіть територіально московська по своєму складу, мистецькій ідеології і праці організація вже другий рік як знаходиться на державній субсидії. В минулому 1925 р. вона з загальносоюзної скарбниці постановою Союзного РИК одержала таку «дрібницю», як 85 000 крб. на свою роботу.

2) АХРР в 1926 р. одержав з тієї ж загальносоюзної кишені кошти на численні командировки художників – своїх членів за кордон (на Паризьку виставку тощо).

3) АХРР знаходиться під високим покровительством центральних державних організацій, одержує всяку матеріальну й моральну підтримку, замовлення, привілеї, пільги й т. ін. АХРР мало не удержавлена організація.

Україна

Ми не проти всього цього, коли б поруч не було таких фактів:

1) Художники України за весь час не мали жодної матеріальної підтримки: ані копійки не було дано досі на влаштування виставок,

на худ[ожню] роботу взагалі. Наслідки гнітючі: в злиднях, в голоді пройшло ряд літ, коли елементарна боротьба за існування виснажувала українського художника, кидала його на всяку роботу, нічого спільного з його фахом не маючи, позбавляла життя, здоров'я, зробила майже зі всіх кращих наших мистецьких сил інвалідів, які вже не в стані нормально працювати. Цілковита і перманентна матеріальна незабезпеченість, відсутність матеріалів, фарб, поголовна відсутність приладів і приміщень для праці (ательє тощо), дезорганізація збуту й ринку в зв'язку з відсутністю державного регулювання цієї справи й т. ін. призвели до масової дискваліфікації, до пониження продукції і в кількісному, і в якісному розуміннях, до утечки художніх сил в Москву і за кордон (напр., Маневич¹, Меллер² та ін.). Становище таке продовжується, матеріальної підтримки художньої роботи немає – і це в той час, як із загальносоюзної казни російські художники (АХРР) підтримані і мають повну змогу посувати вперед роботу. Ми в той самий час мусимо деградувати.

І це в той же самий час, як ми маємо зараз на Україні всі передумови для пишного розвитку мистецтва і мистецької культури: низку видатних художників з європейським мистецьким вихованням, підростаючи свіжу й здорову молодь, зміцнення й зріст художніх шкіл – на тлі природної вдачі українського населення, живих традицій народного (масового) мистецтва і т. ін.

2) За час з початку імперіалістичної війни ні один український художник не був за кордоном, в кращому випадку дехто (одиночки) мав змогу поїхати до Москви та Ленінграду. На Паризьку виставку обіцяно було кілька закордонних командировок професорам Художнього інституту і не реалізовано. Це страшний для наших перспектив і дальшого розвитку факт засуджує нас на глибоку відсталість, безнадійний провінціалізм і кустарництво на Україні: так мистецької культури ми не здобудемо. Ми мусимо дивитись знов і знов на Москву і з других рук засвоювати досягнення всесвітнього мистецтва.

¹ Абрам Аншелевич Маневич (1881–1942) – живописець-пейзажист, у 1901–1905 навчався в Київському художньому училищі. 1920-го року виїхав за кордон на лікування. Жив у США.

² Вадим Георгійович Меллер (1884–1962) – живописець-кубофутурист, конструктивіст, експресіоніст, графік, художник театру, ілюстратор, архітектор; член АРМУ (1925–1932) та Спілки художників України (з 1938). – А. П.

3) Хто на Україні з державних, партійних, професійних і інших органів та організацій цікавились і цікавляться проблемами мистецької культури і станом речей в галузі образотворчого мистецтва? В 1921 році була досить випадкова виставка в Харкові, за останні часи дещо зроблено для піднесення матеріального становища Художнього інституту в Києві, після того, як матеріальні злидні загрожували йому остаточною катастрофою в 1924 році. Ось і все за всі роки. Жодної уваги, жодної хоча б моральної підтримки і зацікавленості цим фронтом не було. А це призвело до повної деморалізації мистецького життя, до повної розгубленості й безнадійності, до сумнівів, чи взагалі потрібні ми і наша робота для держави: настрої, які не сприяють розвитку.

Наступ АХРРу на Україну

Ми наводимо, однак, цю паралель – наше мистецьке життя тут, на Україні – і АХРР в Москві – не тільки для вражаючої демонстрації того, наскільки ми пасемо задніх і мусимо за силою таких обставин неухильно відставати. Мусимо підкреслити ще більше грізну й вражаючу небезпеку для діла радянської мистецької культури на Україні, а саме:

1) АХРР, будучи, як сказано, організацією виключно російських (переважно московських) художників, користується проте державною підтримкою *всесоюзного* уряду і значною матеріальною допомогою від Союзної Р[ади] Н[ародних] К[омісарів] у той час, як наші українські художні сили і мистецька робота залишаються без всякої матеріальної підтримки і стимулювання. Мусимо категорично висловитись проти такої постановки культурної справи, коли міцніша мистецька культура підтримується і надалі з загальносоюзної скарбниці за кошт слабших і пригноблених раніш національних культур і має через це повну змогу зберігати й надалі свою «столичну» гегемонію на шкоду місцевих національних культур. Такий протекціонізм сильнішій культурі ми вважаємо цілковитим протиріччям національній політиці Рад, влади й компартії.

2) Зміцнений матеріальною й моральною підтримкою загальносоюзних органів, до певної міри розбещений такою підтримкою і майже удержавлений в масштабі СРСР – АХРР з минулого року

почав, після попередньої підтримки, активний і рішучий наступ на Україну, аби забезпечити собі тут вплив і виправдати до певної міри покладені на нього зобов'язання щодо субсидій. По суті це є стремління відновити й забезпечити стару дореволюційну гегемонію і тиск загальноросійської мистецької культури на «окраїни» і провінцію, якою для старих російських художників і досі залишається Україна. Цей наступ на Україну, почавшись з минулого літа виступом керівників АХРР у Харкові (на жаль, здається, за підтримкою апарату НКО), несмілим будівництвом у Києві, зараз вже іде упевненим кроком: через улаштування виставки в Харкові (яка поїде потім до Києва й далі), через організовані гастролі кваліфікованих лекторів і докладчиків, які ведуть ґрунтовну пропаганду АХРР (подорож Голови АХРРу т. Григор'єва й проф. Щепотьєва в Харків, Одесу)¹; через нажим на Укрголовполітосвіту, спираючись на авторитет московських центральних установ, через кампанію, скеровану проти недавно організованої молоді Української Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ), яка являється для АХРРа найбільшою перешкодою до оволодіння українським мистецьким фронтом і ринком, для чого вживаються вже всякі інсинуації, фальшиві перекручення й т. ін.

3) Цей організований наступ означає не що інше, як боротьбу за втрачену гегемонію російської культури на Україні, під якими би суб'єктивно-революційними словесними прикрасами це не проводилось. Він, однак, ведеться, помимо вищезазначеного, ще одним давно випробованим методом: шукати таких людей, які свідомо чи несвідомо могли б стати знаряддям в руках АХРРу для забезпечення за ним позицій на Україні. Оскільки в склавшихся тепер на Україні умовах одверте заснування філії АХРРу в Києві та інших містах не вдалось (спроби були)², то АХРР пішов на більш умілу політику заснування скритих філій під українською фірмою: зараз вже існує

¹ У 1925 році видатні діячі АХРРу О. Григор'єв, В. Перельман, П. Кіселіс, М. Щекотов виступали з доповідями в Києві, Харкові, Полтаві, Одесі. В той же час АХРР відрядила на Україну тридцять художників для виконання творів до своєї 8-ї виставки «Життя та побут народів СРСР».

² Полтавські художники проголосили себе філією АХРРу (див.: Каталог виставки картин Полтавської філії АХРР. Полтава, 1926). Наступні виставки вони влаштовували як філія АХЧУ.

в Києві така філія АХРРу під псевдонімом «Асоціація Художників Червоної України» (замість «Революционной России»). На жаль, серед частини українських художників через властивий «хохлам» нахил до взаємної персональної й дріб'язкової ворожнечі, знайшлися люди, які пішли на цю вудочку й погодились на те, аби фактично стати провідниками російської мистецької культури на Вкраїні. Кажемо фактично, бо формально Асоціація «Червоної України» нібито являється самостійною й лише «дружественною», так би мовити, «союзною» відносно АХРРа організацією. Але самий факт тільки-но складеної в Москві поміж «Червоною Україною» та АХРРом угоди для спільного фронту, угоди, складеної через голову Харкова і органів НКО, є фактом неприпустимим в мистецькій політиці і яскраво виявляє справжнім характер всієї історії. Тепер ми знатимемо, що є угруповання «Червона Україна», яке провадить мистецьку роботу, безпосередньо спираючись на російський мистецький центр, і являється у нас філією останнього.

4) Не лише ідеологічно та організаційно, всупереч ударній для нас проблемі боротьби за якість і рівень українського мистецтва, зазначений філіал АХРРа – «Червона Україна» – спирається па широку сипну свого російського центру, але він вже реалізує свою підтримку з Москви й матеріально і одержує грошову допомогу, фарби й т.ін. Це вже не гола пропаганда, а правильно розрахована тактика досягнення гегемонії: через матеріальну підтримку, якої не було і немає по інших лініях у нас (НКО). Розрахунок вірний, особливо, коли це йде поруч з іншими методами авторитетного тиску і оскільки йому не протиставлено досі абсолютно нічого. Ось якого ненормального й потворного характеру набуває зараз мистецька культурна політика на Вкраїні за матеріальною допомогою союзного Центру.

Поруч із вказаною тактикою захованого відкриття своїх філій під вивіскою нібито самостійних і нібито українських художніх організацій («Червона Україна»), АХРР користується також і другим подібним же засобом маскировки: перетворюється з «Асоціації Художників Революційної Росії» (АХРР) на «Асоціацію Художників Революційних Республік» (АХРР) – виходить ніби той же самий АХРР (він і є на ділі той же самий – Асоціація Російських Художників і скорочена назва та ж сама), і нібито не той самий: він, бачите, вже об'єд-

нує художників не сумнівної «Революційної Росії», а якихось «Революційних Республік» (!!), очевидно Радянських Республік. Машкара невдала, проте, для виходу цієї організації за межі РСФРР використовується во-всю¹.

Слід тут зазначити, що якість тієї мистецької продукції й культури, яку несе з собою на Україну АХРР, є досить низької проби з боку художнього: яскравим показником цього може бути АХРР'івська виставка в Харкові², а ще більше загальний характер мистецької роботи тепер в Москві – розклад, занепад і халтурне пониження образотворчого мистецтва в Москві є зараз фактом, що його з тривогою констатує навіть приязна до АХРРу критика (див., напр., свіжу статтю «По виставкам картин» в «Правде» № 4/3283 від 6 січня 1926 року), виявлена вже наочно в Росії мистецька неспроможність і безпорадність АХРР при його цілковитій монополії спричинилася до цього дуже сумного стану і викличе незабаром внутрішній вибух, який вже назріває.

Не можемо в зв'язку з цим пройти мимо того порушення резолюції ЦК РКП «О политике партии в области художественной литературы»³, яке виявлено практикою представлення монополії протекціонізму з боку союзних державних органів, підсиленого матеріальними засобами відносно АХРРу, що цілком суперечить ясному вислову згаданої резолюції, яка є партійною директивою в мистецькій політиці: «Партия должна высказаться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса било бы казенно-бюрократическим псевдорешением. Точно так же недопустима декретом или партийным постановлением – *легализованная монополия* на литературно-издательское дело какой-либо группы или литературной организации» (п. 14 Резолюції)... «Партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к каким-либо направлениям в *области литературной*

¹ АХРР змінила назву лише в 1928 році, коли почала називатись Асоціація художників революції (АХР).

² Йдеться про пересувну художню виставку АХРР, що відкрилась у Харкові 1 січня 1926 р. (Див.: Нове мистецтво. 1926. 26 січ., № 4. С. 3).

³ Про політику партії в галузі художньої літератури: Резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р.

форми» (п. 15, «Правда», 1925 г., № 247 за 1 юля). А якраз за останні роки АХРР користується такою «легалізованою монополією», яка виключає всяке «свободное соревнование» груп та напрямків, що [ix] проголошує резолюція ЦК партії. Ця монополія допровадила до розбещеного диктаторства АХРРу в мистецтві, до використання свого привілейованого становища для майже «приказного» нажиму на профспілчанські й радянські органи (напр., по лінії спілки Робмис – Одеса й т. ін.).

Наші висновки і пропозиції

Наводячи всі такі факти, мусимо піднести застерігаючий голос і сказати: права творення ще слабенької мистецької культури на Україні явно в небезпечному стані. Ми ніяк не можемо при складаючихся умовах витримати конкуренцію, оскільки прекрасно озброєна матеріально, не менш прекрасно в цілому озброєна технікою й віковою культурою пануюча досі російська мистецька культура мусить побити нетривкі ще паростки українського мистецтва. Україна не тільки не зможе піднести на потрібну й цілком можливу згодом європейську по техніці височінь своєї мистецької культури, а неминуче буде затримана в своєму рухові і відсунена далеко назад, на десятки літ провінційного кустарництва.

Отже, вважаємо своїм громадянським обов'язком довести до Вашого відома наше слово: час для мистецтва України відповідальний і небезпечний – це ми ясно бачимо й гостро, боляче відчуваємо.

Тому звертаємось до Вас, як керівника всього культурного й освітнього діла на Україні, з таким проханням:

1) Аби покладено було край обурюючій і порушуючій національну політику радянської влади й компартії системі державного протекціонізму, монополізації й матеріального субсидіровання із загальносоюзної скарбниці через союзний РНК організації АХРР, як організації суто російської і територіально, і ідеологічно, і по складу, хоча б вона й стреміла стати тепер всесоюзною: одночасно при повній відсутності підтримки національних мистецьких організацій і національної мистецької роботи відсталих культур, якою є українська.

2) Аби Україна одержала належну й відповідну частину тих субсидій, які одержав АХРР, для використання їх по праву через НКО і в плані культурно-мистецької політики НКО України.

3) Аби НКО УСРР увійшов через відповідні союзні органи (Раду Національностей тощо) з клопотанням про конечну й настирливу потребу виділення спеціальних фондів для підняття національної культурно-мистецької роботи на Україні, що вимагається фактичним занепадом її в минулому, кошмарною відсталістю й обґрунтовується відсутністю за весь час Радянської влади будь-якої допомоги, – для здійснення основних положень національної радянської політики й вирівнювання лінії в цій справі та встановлення справедливості, рівноваги й дійсної рівноправності культур. У цьому ж напрямку мусить бути задоволена фундаментальна цільова заявка на остаточне устаткування й організацію головної фортеці й основи розвитку мистецької культури на Вкраїні – Художнього інституту в Києві, а разом і двом іншим вузам образотворчого мистецтва (Одеса, Харків).

4) Аби була забезпечена для українських мистецьких сил однакова з російськими матеріальна можливість зав'язувати безпосередні зв'язки із закордоном, зокрема шляхом командировок художників за кордон; посилки за кордон молодняка, що кінчає вузи, а також встановлення безпосередніх зносин і зв'язку з відповідними мистецькими організаціями та установами Всесвіту¹.

5) Аби було звернено належну увагу на цілком ненормальний стан речей, коли організація російських художників АХРР переформовується на всесоюзну організацію і утворює під українськими псевдонімами свої філії на Вкраїні (як «Асоціація Червона Україна»), з матеріальним субсидіюванням безпосередньо з Москви, підриваю-

¹ Певним результатом акції АРМУ можна вважати відрядження за кордон восени 1926 року М. Бойчука, В. Седляра та А. Тарана. Їм була виділена грошова позичка і дані доручення встановити зв'язок і зносини з революційними мистецькими організаціями, з'ясувати умови і можливості організації виставки українського революційного мистецтва за кордоном, провести відповідну інформацію про мистецьке життя України, зробити спробу зав'язати постійні зв'язки із закордонними українськими художніми силами, об'єднаннями та установами для організації єдиного фронту революційного мистецтва, а також можливості закладання осередків АРМУ за кордоном (ЦДАВО. Ф. 166, оп. 7, спр. 594, арк. 21).

чи тим самим єдину лінію самостійної культурної політики на Україні, зміцнюючи стару культурну централізацію і культурну залежність від російського Центру всупереч з принципом, засвоєним рад. владою, децентралізації культурної справи¹.

Розуміється, не можемо нічого сказати проти відвертих філій АХРР чи інших російських об'єднань на терені України серед працюючих тут російських художників, також як мусимо навпаки стреміти до максимального контакту з кращими (але не гіршими, як АХРР) силами й організаціями російських художників, до найбільшого обопільного ознайомлення й обміну досвідом, досягненнями, до нормального співробітництва й мистецького змагання.

б) Аби було задоволено підняте вже клопотання ЦБ АРМУ (Асоціації Революційного Мистецтва України) про відпуск потрібних коштів на організацію першої всеукраїнської виставки, як і взагалі, аби було розпочато матеріальну підтримку тієї роботи, яку поставила перед собою АРМУ і без якої вона позбавлена поки що всякої можливості розгорнути працю за відсутністю засобів (на приміщення для художніх майстерень, на закупку матеріалів і т. ін.).

Підкреслюємо ще і ще раз: момент виключно відповідальний, перед мистецтвом України зараз дві перспективи – 1) або відкинення далеко назад, затримка внутрішнього розвитку на кустарному, локально-етнографічному рівні; 2) або вихід на самостійну путь творення власної культури, спираючись на розвиток внутрішніх сил. За часи революції ці внутрішні сили значно зросли, елементи для розвитку здорової і міцної мистецької культури маються; значно посунулось вперед також і збирання сил та їх організація навколо радянської установки культурної роботи й політики, є вже деякі досягнення, проте мало виявлені й відомі. Зокрема на цьому шляху об'єднання, організації й виховання мистецьких сил працює зараз наша молода Асоціація Революційного Мистецтва України (АРМУ), яка зосередила в собі усі найбільш видатні, найбільш свіжі передові й життєздатні мистецькі сили й угруповання України, що стоять на

¹ Спираючись на «Меморандум», НКО України звернулось у відповідні союзні інстанції з протестом проти включення АХРР до списків організацій, які перебувають у віданні безпосередньо ЦВК СРСР (ЦДАВО. Ф. 166, оп. 7, спр. 729, арк. 8–9).

ґрунті матеріалістичного світогляду і хочуть цілком орієнтуватись в своїй роботі на ідеологію робітничого класу, на політику Рад. влади і компартії.

Схарактеризований нами вище наступ російського АХРРу при дальшому ігноруванні потреб мистецької роботи на Україні, при матеріальній підтримці з Москви мусить дати перевагу першій з двох накреслених нами перспектив і спричинитися не тільки до затримки внутрішніх сил і потенцій, але й до пониження якості самої мистецької культури, як в Росії, оскільки опорою АХРРу на Україні можуть бути і фактично зараз є відсталі політично, відсталі ідеологічно, відсталі художньо елементи, які, лише за поодинокими хіба винятками, дивляться не вперед, а назад.

Перевага АХРРу та його відсталих угруповань на Україні спричиниться також до дальшої утечки кваліфікованих художніх сил з України, на яких ми і так дуже бідні, оскільки в нас не буде створено нормальних умов для мистецької роботи.

За таких обставин ми почуваємо себе зобов'язаними бити тривогу, аби попередити біду і скласти з себе відповідальність за катастрофічні наслідки, які неминуче стануться, коли занедбаний на Україні мистецький фонд не буде вирівняно. Ми в цьому не будемо винні.

12.1.1926

Ц[ентральне] б[юро] АРМУ

АХРР та АРМУ¹

Василь СЕДЛЯР

Поданий тут доклад читався мною на диспутах, що їх улаштувала АРМУ у лютому–березні ц. р. у Києві, Харкові, Одесі.

З часу, коли доклад був читаний в становіщі АХРРу, нічого не відмінилося. Правда, гаслом виставки, що зараз відчинена АХР-Ром у Москві, було виголошено: «через революционное содержание к овладению художественной формой», але самі виставлені речі говорять за те, що АХРР не зміг зробити ніякого поступу. Про це свідчить і художня критика виставки (див. статтю [Якова] Туген[д]хольда² в московських «Известиях» від 9.05.1926, ч. 105³). Зокрема цікавим буде познайомитися з оцінкою, яку зроблено АХРРу художнім відділом Головнауки РСФСР, що уміщено в журналі «Советское искусство», № 1⁴, для порівняння з оцінкою, яку наша Асоціація в цілому дала АХРР'ові, а я в своїй доповіді зокрема.

¹ Подається за: *Седляр В. АХРР та АРМУ*. Київ: Видання ЦБ АРМУ, 1926. 25 с.

² Яків Олександрович Тугендхольд (1882–1928) – художній критик, мистецтвознавець, письменник. – *А. П.*

³ *Тугендхольд Яков*. К виставке АХРР (В порядке постановки вопроса) // *Известия*. 1926. 9 мая. № 105. – *А. П.*

⁴ «Художній відділ відзначає негативні сторони в напрямі роботи та художній тактиці АХРР: 1) прагнення керівної голівки АХРР ототожнити одну з презентованих ними течій радянського зображального мистецтва з радянським революційним мистецтвом загалом; 2) переважання в минулій діяльності АХРР ідеологічних гасел загального змісту на шкоду чіткості та продуманості поглядів на форму і стиль і на шкоду якості художньої продукції; 3) зневага в минулій діяльності АХРР до питань боротьби за майстерність і за якість; 4) недостатнє використання техніки висококваліфікованої буржуазної майстерності; 5) примазування до АХРР чужих ідеологічно художників <...>; 6) попередження АХРР, що у виробничій діяльності необхідно

В нашій мистецькій дійсності, яка позначилася таким жвавим піднесенням, останнього часу скупчили на собі загальну увагу дві асоціації художників: в РСФСР – АХРР – «Ассоциация художников революционной России», а на Україні АРМУ – «Асоціація революційного мистецтва України».

АХРР із Росії оволодів широкою увагою і захопив «командні висоти», цілком витіснивши всіх поступових в своєму майстерстві художників, ведучи нещадну боротьбу з ЛЕФом. Була спроба АХРРу оволодіти і Всесоюзним масштабом, але тут йому не пощастило.

Загальна увага до справ мистецтва і зокрема образотворчого обгострила цікавість на принципових засадах обох організацій. Накреслити вірно перспективи розвитку образотворчого мистецтва в наших умовах задача не легка, і як бачимо особливо актуальна, а обі організації в своїх деклараціях чи програмових засадах і намагаються дати, як оцінки сучасного стану, так і накреслити шлях розвитку цієї галузі мистецтва.

Матеріали до оцінки і порівняння

АХРР – назва уже досить відома, існує щось чотири роки чи коло того. Що до теоретичного обґрунтування нею своїх позицій, то маємо: перш за все, Декларацію АХРРу, циркулярний лист президії і комфракції АХРР, а також все те, що вміщено в книжці «VII виставка АХРР»¹ та брошурі [Євгенія] Кацмана «Как создался АХРР»². Цікавий матеріал дають досить численні рецензії на виставки АХРРу по різних газетах та журналах. У значній мірі доповнюють та висвітлюють теоретичні позиції АХРРу виступи керуючої частини АХРР на Україні – доклади [Олександра] Григор'єва (голови АХРРу) та «лекто-

остерігатися захоплення комерційними операціями, які неминуче пов'язуються з низкою конфліктів, що дискредитують діяльність АХРР» (Советское искусство: Ежемесячный журнал художественного отдела Главполитпросвета. Москва; Ленинград, 1926. № 1. С. 100). – А. П.

¹ Седьмая выставка АХРР'а «Революция, быт и труд». Москва, 1925. 42 с. – А. П.

² Кацман Е. А. Как создался АХРР (Воспоминания). Москва, 1925. 20 с. Євгеній Олександрович Кацман (1890–1976) – живописець, графік, один із організаторів і лідерів АХРР. – А. П.

ра» [Миколи] Щокотова (Київ, Харків), та тт. [Віктора] Перельмана і [Петра] Кіселіса¹ у Харкові.

Що до практики АХРРу, то тут маємо аж сім виставок у Москві і останню їхню виставку – харківську².

Для характеристики АРМУ ми будемо користатися програмовими засадами АРМУ, статутом АРМУ, рядом статей, що їх було вміщено в газетах та журналах у Києві і Харкові членами Ц[ентрального] Б[юро] АРМУ (тт. [Іваном] Вроною, [Василем] Седляром і [Павлом] Горбенко[м]), а також і рештою відомостей що мають у мене як одного з членів ЦБ АРМУ. На жаль, практиці АХРРу ми не мали поки що можливості протиставити практику АРМУ (виставка наша відбудеться цього року).

Тут я між іншим хочу попередити можливі закиди до АРМУ що, мовляв, вона ще не улаштувала своєї виставки, і що через це трудно проводити порівняння. Але треба не забувати, що основним завданням в організації художніх сил і напрямку їх роботи є:

1) Правильний соціологічний прогноз, правильна оцінка сучасного стану мистецтва і

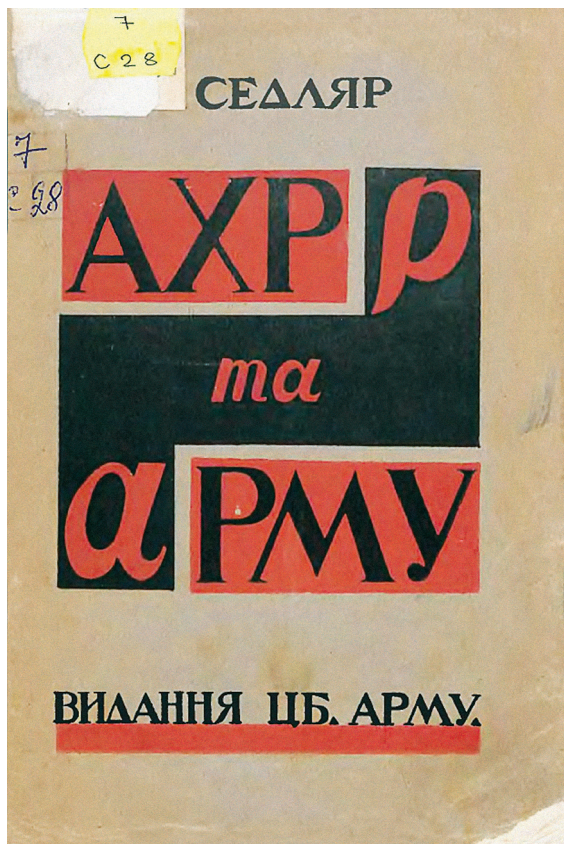
2) накреслення вірного шляху та перспектив його розвитку.

Лише вірне розрішення цих двох ментів може забезпечити нам тут досягнення. Через це так і потрібне сопоставлення сформульованих в наших платформах позицій.

Практика може лише почасти ілюструвати деякі висновки та підтверджувати їх. Взагалі же треба мати на увазі, що в галузі техніки художнього майстерства буде загальне пониження, бо відсутність постійного художнього виробництва безумовно спричинилася до певного пониження кваліфікації наших мистців і що лише повільно ми піднімемось на високий рівень потрібних нам знань і прийомів.

¹ Олександр Володимирович Григор'єв (1891–1961) – художник, громадський діяч, голова АХРР у 1923–1926; Микола Михайлович Щокотов (1884–1945) – художник, мистецтвознавець, музейний діяч; Віктор Миколайович Перельман (1892–1967) – художник і адміністратор, один із засновників АХРР, один з організаторів та керівників Московського союзу радянських художників; Петро Юрійович Кіселіс (1890–1940) – художник, портретист, педагог, учасник Громадянської війни, один із засновників АХРР. – А. П.

² Коли читалися доповіді (лютий–березень [1926 р.]), то лише підготовувалася VIII виставка АХРР у Москві, що оце недавно закрилася.



Іван Падалка. Обкладинка брошури Василя Седляра, 1926

Невірно ж повзятий курс в роботі художників може привести до цілковитої одсталості в нашій художній витворчості.

Декларація АХРРу і платформа АРМУ

Основне, на чому ми в першу чергу спинимо нашу увагу, це декларація АХРРу та платформа АРМУ, бо в них коротенько сформульовані всі основні позиції обох організацій.

Декларація АХРРу

Великая Октябрьская революция, неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством художественно документально запечатлеть величайший момент в истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции, группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стёрлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают существовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишённых всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, и желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собою строго определенные задачи.

Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания.

Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего, искусства безклассового общества».

Поруч з цим містимо проект програмових засад АРМУ:

Проект програмових засад

Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ)¹

1. Радянські республіки переживають добу зміцнення й росту економіки та піднесення добробуту роб[ітничо]-сел[янських] мас. В безпосередньому зв'язку й залежності від цього ми вступаємо із добу великої культурної революції.

¹ Цей проект програмових засад АРМУ прийнято і стверджено 1-м Всеукраїнським з'їздом АРМУ 1–3.07.1926.

2. Повстає величезна активність мас у споживанню та творенню культурних та мистецьких цінностей. Черговим завданням перед мистцями рад[янських] республік стає в зв'язку з цим практичне будування Радянської мистецької культури.

3. На Україні доба культурного радянського будівництва і проблема творення радянської мистецької культури на класовій основі висувають великої ваги національну культурну проблему, й тому задачу повинно скерувати на вивчення розвитку і піднесення українських форм мистецтва, занедбаних в минулому й затриманих на кустарному рівні через великодержавну політику царату.

4. АРМУ розглядає мистецтво як суспільну ідеологію й заперечує всякий класовий нейтралітет; тому висувається підпорядкування мистецької роботи класовій ідеології й інтересам боротьби пролетаріату та його проводиря компартії.

5. АРМУ заперечує відокремлення в мистецькому творі «форми» від «змісту», ставлячи твердження, що форма в мистецтві є завжди продуктом класової психології й виявлення класової ідеології (зміст), а тому як чергове і актуальне завданням сучасності висуває боротьбу за форму й роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору. Боротьба за якість і рев[олюційно]-мистецьку змистовність в мистецькій продукції є актуальним завданням АРМУ.

6. Орієнтуючись на новий побут і маси, ставлячи завданням органічне вrostання мистецтва в побут й організацію нового побуту засобами мистецтва, АРМУ розглядає в цьому плані виробниче мистецтво, як цілком рівноцінне з іншими формами мистецької роботи, маючи в перспективі цілковите злиття мистецтва з життям і виробництвом.

7. У галузі суто образотворчого мистецтва (станковизм¹ тощо) АРМУ ставить проблему максимального використання і установки цих форм в напрямку пристосування їх до нових форм побуту робітничо-селянських мас. В зв'язку з цим АРМУ висуває до практичної розробки проблему образотворчого реалізму як одне з найважливіших завдань мистецтва нашої доби.

8. Асоціація, являючи добровільну федерацію художників і мистців різних напрямків і угруповань, ставить умовою своєї праці безкомпромісовий критицизм щодо мистецтва минулого й сучасності та рішучий перегляд усіх форм мистецтва в плані підготовки до майбутніх синтетичних досягнень. Нова епоха соціалізму витворить свій стиль і форми.

¹ Тобто станкове мистецтво. – А. П.

9. Вихідними пунктами в практичній роботі Асоціації є:

1) засвоєння й пересякнення¹ мистецької роботи революційним марксісько-матеріалістичним світоглядом.

2) Аналітично-критичне вивчення і засвоєння всіх досягнень художньої техніки минулого й сучасності. Опанування вершинами попередньої світової культури.

10. Базуючись на інтернаціональній класовій ідеології марксизму й на інтернаціональних досягненнях світового мистецтва, АРМУ не мислить однак практичну творчу працю як лише перейняту шуканням форм відповідних до національних особливостей роб[ітничо]-сел[янських] мас України.

Спинимось в першу чергу на декларації АХРРу. За цією декларацією треба визнати як достоїнство її конкретність, а її основні думки зводяться до такого:

1) Громадське завдання АХРРу:	1) «Гражданский долг перед человечеством – документально запечатлеть величайший момент в истории».
2) Програма роботи:	2) «Мы изобразим сегодняшний день, быт Красной армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда».
3) Основа роботи:	3) «Содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения».
4) Художня мета АХРРу «героический реализм»:	4) «Стиль героического реализма кладётся в основу искусства бесклассового общества».
5) Як виникає «героический реализм»:	5) «Революционный день – героический день; революционный момент – героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах героического реализма выразить свои художественные переживания».

Крім декларації АХРРу можна було би спинитися на циркулярному листі (який ми згадували раніш), але він, власне, не вносить ні-

¹ Мається на увазі просочення. – А. П.

чого нового щодо суті висловлених в декларації позицій. Взагалі-то ледве чи знайдемо ми в іншому матеріалі щось, що б більш уточнювало ці позиції, варто пригадати хіба лише два останні виступи на Україні представників АХРРу Григор'єва і Перельмана.

Досить порівняти наведені тут пакти декларації АХРРу і АРМУ, щоби бачити, яка величезна різниця обох організацій до основних наших мистецьких проблем.

Але зупинимося тут більш детально.

Неминучість спільності соціально-політичної установки

Перше, на чому затримаємо свою увагу, це розцінка сучасного [мо]менту. Яка основна проблема стоїть перед нами в галузі образотворчого мистецтва?

Ми гадаємо, що сучасність, сьогоднішній день як наслідок перемоги Жовтневої революції і теперішнього зросту нашого господарства, висуває перед нами, вірніше поставив як актуальне, завдання створити радянську мистецьку культуру і зокрема в галузі образотворчого мистецтва.

Перед нашою Спілкою Радянських Республік стала ця задача поруч з будуванням заводів, механізацією та індустріалізацією нашого сільського господарства, електрифікацією і т. ін. Ми мусимо протиставити західноєвропейській буржуазній культурі свою радянську культуру і радянське мистецтво як визначну її частину. Тільки при такій широкій постановці справи ми можемо притягувати до цих питань увагу партійних та урядових кіл і всього суспільства.

Чіткої постановки справи як культурної проблеми ми у АХРРу не находимо.

У програмових засадах АРМУ ми зустрічаємо чітко, ясно сформульоване завдання §§ 1, 2, 3.

Одмічаючи цей пробіл, ми зараз же хочемо зауважити деякі позитивні моменти роботи АХРР, а особливо в умовах РСФРР. В цих позитивних моментах і криється причина тої підтримки, що її знайшов АХРР.

Особливо зрозумілий «успіх» АХРРу в РСФРР коли мати на увазі помилкові виступи ЛЕФу проти образної творчості взагалі.

Отже цінним у роботі АХРРу було:

а) об'єднання переважно відсталого частини художників РСФРР навколо радянської установки в їх художній праці;

б) в певній мірі можна зарахувати як позитивне явище – еволюційно-тематичну установку праці цих художників. Ми кажемо «в певній мірі», тому що цей так потрібний тематизм у розумінні революційної змістовності набув характеру поверхової тематизації в роботах АХРРівців;

в) Скупчення суспільної уваги на питання образотворчого мистецтва ми теж вважаємо за певну заслугу АХРРу.

В цій частині роботи ми можемо вітати АХРР. Організація і об'єднання сил – це підготовча робота, яка уже пророблена на інших ділянках нашого життя (напр[иклад], господарство). Це завдання – скупити художні сили за певними ідеологічно-політичними гаслами – виразно сформульовано як у статуті, так і платформі АРМУ.

Взагалі оскільки ми виходимо з визнання певного світогляду і політичної платформи, то розходжень у цій частині засад обох організацій і не може бути. Наші розходження починаються там, де від загальних формулювань ідеологічно-політичного характеру ми переходимо до викреслення шляхів і методів мистецької, ідеологічної і практичної роботи.

Стиль героїчного реалізму

Коли своїм «гражданским долгом» АХРР вважає обов'язок перед людством документально зафіксувати сучасність і пробує тут змагатися з можливостями кіно, то художньою метою АХРР ставить створення стилю героїчного реалізму. З заяв представників АХРРу (т. Перельман у Харкові) видно, що самі вони (АХРРівці) вважають цей [мо]мент одним із самих основних.

На ньому ми перш за все і спинимосся...

Поняття стилю вживаємо ми досить часто і в різних значіннях, але в данному разі найвірнішим буде це поняття розуміти як суму сюжетно-формальних особливостей мистецького твору, що виробилися в ту чи іншу добу, відбиваючи психіку пануючого класу.



Василь Седляр і Михайло Бойчук, фото 1920-х

Добре уточнює поняття стилю [Георгій] Плеханов у своїх «Основних питаннях марксизму» (стор. 66–67)¹, цитуючи [Франца] Феєргерда: «Відповідно до пануючого засобу виробництва і тій формі держави, яка ним обумовлена, розум людей направляється в певний бік і залишається незрозумілим для інших. Через це кожний стиль (у мистецтві) передбачає існування таких людей, які живуть при цілком визначених виробничих відношеннях і мають зовсім визначені ідеали»².

¹ Плеханов Г. В. Основные вопросы марксизма. С.-Петербург, 1908. – А. П.

² Ідеться про цитату з першої частини праці Франца Феєргерда (Feuerherd) «Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie» (Leipzig, 1902. S. 19). – А. П.

Далі Плеханов каже, що коли є ці умови, то відповідний стиль утворюється з такою ж неминучістю, як відбувається певна хімічна реакція.

Як же з'являється стиль героїчного реалізму у АХРРу? А це видно з платформи їх, де ми находимо таке: революційний день – героїчний день, революційний мент – героїчний [мо]мент, – ну, а далі вже само собою і «герої труда» і «герої Червоної армії», то і не дивно, що висновок ми бачимо такий, – як усе це «героїчне», то і «мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания».

Не треба великих зусиль, щоб зрозуміти, наскільки наївна трактовка поняття стилю і шлях його виникнення у АХРРу. Бо коли так підходити, то чим не стиль героїчного реалізму у фотографа, що сфотографує багатьох героїв-червоноармійців?

Як бачимо, стиль тут виникає не з певних «стилістичних» особливостей творчості, а з надуживання словом «герої». З роз'яснень Плеханова ми бачимо, що не в назві тут справа, не в слові, а в особливості використання всіх елементів творчості в їх взаємній залежності. АХРРівці ж взяли революційно героїчний сюжет і... нашли героїчний стиль!

Не менш показною з цього боку є трактовка цього ж питання АХРРівцями в книжечці «VII виставка АХРРа», де вони пишуть про себе:

Седьмая выставка АХРРа “Революция, быт и труд” по общему мнению всей нашей художественной критики в истории развития АХРРа является чрезвычайно значительной, интересной, свидетельствуя с несомненной достоверностью о том, что *мощные струи героического реализма начинают всё ощутительнее пробиваться в русском искусстве.*

«Стиль» передвижників – революційна тематика – от, по-суті, охоплення ними поняття. Це уже не стиль, а стилізація. Це стиль на манер того «русского стиля», що був утворив в архітектурі Ропет¹.

Це зовнішнє механічне сполучення елементів, яке мусило б сполучатися в героїчний реалізм, а насправді сполучилося в дуже мізерне наслідування передвижництва.

¹ Іван Павлович Ропет (при народженні Іван Миколайович Петров; 1845–1908) – архітектор, майстер «російського стилю», «ропетівщини» доби царювання Олександра III, академік архітектури. – А. П.

Так АХРР підмінив стиль стилізацією, і це мусило неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. А АХРР оголосив війну формальним шуканням. Одкинувши формальні шукання і досягнення в їх цінній та істотній частині, АХРР тим самим унеможливив для себе розв'язання проблеми стилю. Звуження ж мистецької проблеми до такого «героїчного стилю» ставить його поза межі художньої культури. Це є першим пактом розходжень АРМУ з АХРРом.

АРМУ метою своєю має *творення радянської мистецької культури*, а в зв'язку з цим розв'язання всіх тих проблем, що життям на цьому шляху висуюються. Як так званий сюжет так і форма в мистецькій речі є продуктом класової психики. Все дотеперішнє мистецтво є витвір ворожих нам класів, як у формах, так і змісті, і ми мусимо все це мистецтво відкинути. Але нове може виростати тільки на певному ґрунті, для нового мистецтва ми мусимо використати цінну частину мистецької спадщини, що нам дісталася. Покласти в основу нового мистецтва всі досягнення техніки світового мистецтва в минулому і найближчій сучасності – наша мета. Оволодіння майстерством для розв'язання тих задач, які перед нами висунула сучасність, – наш шлях. Питання реалізму це лише одна із складових частин того комплексу, яким уявляється нам мистецтво нашої доби.

Життя вимагає від нас не стилю, а майстерного мистецького оформлення найрізноманітніших своїх вимог. Без оволодіння відповідним ступенем технічного майстерства ми не зможемо двинути нашого технічного прогресу, без відповідної міри художнього майстерства ми як мистці не зможемо виконати тих завдань, яких вимагає від нас революційна сучасність.

АХРР і виробниче мистецтво

АХРР виник як організація художників станковистів. У своїй книжечці Кацман, розказуючи про те, як виник АХРР, дає вичерпуючі аргументи за це твердження. Декларація АХРРу, їхній циркулярний лист, вся виставочна практика АХРРу аж до Харківської включно і нової анонсованої її Москві¹ – все це т. зв. станкове малярство.

¹ Зараз ця виставка уже відбулася, і що ж, АХРР крім станкового малярства нічого не показав.

Принципові засади декларації розраховано виключно на малярство, і то станкове: «документально запечатлеть...», «мы изобразим сегодняшний день...», «это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения...» – читаємо ми в декларації АХРРу. Особливо зрозумілим це стає і тому, що АХРР виник за активного наступу ЛЕФу на станковізм, коли так звані «ліві» намагалися розвинути широко виробниче мистецтво.

Взагалі всі й мислять АХРР лише як організацію станковистів, нагадувати ж це все тут доводиться лише тому, що в останній час деякі члени АХРРу (т. Перельман у Харкові) намагаються представити АХРР як організацію, що широко охоплює різні галузі мистецької витворчості – в тому числі і виробниче мистецтво.

Це показує, що навіть сами АХРРівці відчувають вузькість своєї платформи. (Але попробуйте її розширити за стилю «героїчного реалізму».)

Кожному громадянину наших Республік зрозуміло, що в умовах нового побуту рахувати на особливий розвиток станкового малярства, обрахованого на окремого споживача, не доводиться. Не на індивідуальне споживання мусимо ми рахувати, а на колектив, на масу. Колектив же і маса може користатись мистецтвом або монументальним, або ж мистецтвом, злитим з виробництвом.

Рахувати на музеї не доводиться. Звичайно в певній мірі державне набування окремих речей до музеїв можливе і потрібне, але уявляти наближення мистецтва до мас лише через музеї не можливо, це – утопія.

Представник Керуючої частини АХРРу тов. Перельман (секретар АХРР) заявляв, що у жовтні минулого року утворилася архітектурна секція АХРРу. Коли це так, то як же з іншими формами виробничого мистецтва?

Але навіть, коли припустити, що АХРР включить у програм своєї діяльності «виробниче мистецтво», то як він його зможе трактувати, залишаючись на старих принципових засадах? В стилі «героїчного реалізму»?

У нас у Києві було виготовлено проєкт Палацу праці у вигляді трьох сфінксів, де фасади були зроблені портретами Леніна, Маркса, Енгельса. Може, це «в стилі героїчного реалізму»?

АХРР, правда, може, розуміє під виробничим мистецтвом прикладництво, фахівців для якого підготовляла колись Строгановська школа в Москві. Але це було б уже занадто наївним, до того ж тов. Перельман говорив про доцільну архітектуру і навіть про красоту машин.

Видко лише, що живіша частина АХРРу вже сама відчула вузькість своєї платформи і намагається її «розширити». Але це «розширення» можливе лише в формі цілковитої реорганізації АХРРу й кардинальної заміни позицій.

АРМУ і виробниче мистецтво

АРМУ виставила чіткий і ясний пакт своєї платформи: визнання цілковитої рівноцінності самих різноманітних форм мистецької витворчості, де станковізм і малярство взагалі є лише одною з форм цієї витворчості, не маючи «командної ролі». Не так давно відбулася виставка «нового побуту» в Москві. Зараз уже наші господарчі і виробничі органи думають про доцільне мистецьке оформлення житла робітника та громадянина СРСР. Роль художника у всіх галузях виробництва набирає особливої актуальності та серйозності. Проблема якості наших виробництв не може бути розв'язаною без участі художника. Цікаво пригадати тут слова т. Троцького зі статті його «Искусство революции и социалистическое искусство», де він каже що мистецтво майбутнього буде не прикрашаючим, а формуючим. Це звичайно, каже він далі, не значить, що зникне станкове малярство, але на перший план виступить мистецтво, зв'язане з усіма розгалуженнями техніки, в повнім контакті з тенденціями індустріальної культури¹.

Ледве чи потрібно було б ще наводити різні цитати щодо зачепленого питання, настільки загально відомі основні тенденції нашої Радянської сучасності, а разом її вимоги до мистецтва.

Отже з першої хибної установки своєї художньої мети що ми її уже одмічали, АХРР мусить робити другу помилку, – звужує свою діяльність до станкового малярства.

¹ Троцкий Л. Литература и революция. Москва, 1923. С. 179. – А. П

**Формальна неспроможність АХРРу,
або
Шлях від передвижництва
до стилю «героического реализма»**

Як нам уже доводилося вказувати раніше, всі художники, що пережили роки революції, а разом і всі несприятливі художній творчості умови, за цей час значно знизилися в своєму фаховому поступові. Це і призвело не тільки до застою, а в деяких випадках і до певної відсталості як у галузі культури техніки, так і художньої форми. Але надзвичайна «формальна» безпорадність АХРРу, яку вони і сами визнають, криється не в цьому.

Виставивши в своїй декларації критерієм художності мистецької речі «содержание», АХРР «програмово» знехтував формою. На практиці всім нам добре відомо відношення АХРРівців до проблем мистецької форми. Аби сюжет, а форма сама прийде – от по суті формулювання їхнього підходу до цих питань. Якби форма в мистецтві була лише технічним засобом, то це було б, може, і допустимо; коли ж форма не лише «засіб», а частина «суті мистецького твору», коли форма сама являється також відзнакою певної ідеології і певної системи художнього переймання. Форма є продукт класової психіки і має у собі елементи змістовності. Революційна тематика без співзвучної форми залишається поза межами мистецького впливу (образотворчого).

В самій дружелюбній АХРРові критиці одмічається формальна і технічна кваліть їх продукції.

Зокрема підмічена ця художня неспроможність якраз у революційно тематичних речах.

Особливо вражає своєю непослідовністю те, що як художню свою мету АХРР виставив «стиль героїчного реалізму».

Найти стиль це перш за все визначити форму. Можна було б привести досить цитат авторитетних авторів з цього приводу, але обмежимося лише деяким вказівками. Так, у [Карла] Каутського в його «Размножение и развитие в природе и обществе» (Москва: ГИЗ, 1923, с. 106–116) ми знаходимо таке: «Но не только по отношению к целям художник находится в зависимости от общества. Его техника так же

определяется социальными условиями». [Вільгельм] Гаузенштейн просто каже, що соціологія стилю то є соціологія форми¹.

Отже, відмежовуючись від формальних шукань і разом з тим претендуючи на відшукування стилю, АХРР міг лише скористатися готовою формою, яку він і намагається перейняти без усяких коректив і змін – натуралізм передвижництва.

«Від передвижництва до стилю героїчного реалізму» – так було названо одну з доповідей т. Перельмана у Харкові. В ній він намагався, мабуть, показати цей шлях, але насправду не міг нічого про «самий шлях» сказати і лише спромігся «довести», що АХРР дійсно наслідую передвижників.

Взагалі АХРРівці в своїх виступах на Україні намагалися представити передвижництво як місцеве корінне явище, чому, мовляв, нам треба триматися його, бо ліве це «привезене в чемоданчику із Заходу»² (по виразу члена АХРРу Кіселіса там же, в Харкові).

Чути такі твердження від «марксистів» було принаймні чудно. Бо ж усякому відомо, що течії, подібні нашому передвижництву по формі і тематичній тенденційності, виникали значно раніш в європейському малярстві. Досить пригадати Гогарта – англійського майстра, про якого [Річард] Мутер каже: «он хотел исправлять и поучать, и с довольным лицом потирал себе руки, если его картины приводили к тому, что падшая девушка чувствовала раскаяние в своём образе жизни, а пьяница давал зарок не пить виски»³.

Франція свого часу пережила теж саме, як і інші країни, в зв'язку з певною стадією суспільних відносин.

Передвижництво як художня течія було виразом російського на-

¹ Гаузенштейн В. Искусство и общество / Пер. с нем. Москва, 1923. С. 212. – А. П.

² Пригадайте колишне: більшовизм привезений у заплomboваному вагоні. [Історія про «заплomboваний вагон» (нім. 'der plombierte Wagen'), в якому навесні 1917 року група російських емігрантів на чолі з Володимиром Леніним повернулася з Швейцарії до Росії, є реальним історичним фактом, але з часом обросла численними міфами і політичними інтерпретаціями аж до заперечення цього факту офіційними радянськими органами. – А. П.]

³ Muther Richard. Geschichte der englischen Malerei. Berlin, 1903. S. 14. Ідеться про серію робіт художника Вільяма Гогарта (1697–1764) «Кар'єра повії» (1731–1732). – А. П.

родництва. Плеханов у своїй статті «Русское литературное народничество»¹ каже між іншим:

иногда он (мова [про] різночинця-революціонера) чужд не только «красоты», но – увы – даже и грамматической правильности. В этом отношении дело зашло так далеко, что когда разночинец-революционер обращался к публике, стараясь воспламенить её своей письменной или устной речью, то, не умея владеть словом, он, при всей своей искренности, оказывался не красноречивым, а только фразистым. Известно, что все органы слабеют от бездействия².

Повною мірою слова ці примінили і до передвижництва. Народництво з своїм есерством, маючи на увазі «народ» – власне селян і різночинців без чіткої класової установки, – заховало в собі не лише нелюбов до формальних проблем, а і не любов до «індустріалізму», що насувався з Заходу.

АХРРівці так саме перейняли собі це вороже відношення до досягнень нового мистецтва, що розвинулися в Європі під впливом індустріальної культури.

Отже спиратися на передвижництво для того, щоб прийти до нового стилю, спиратися на течію, що відкидала культуру майстерства, щоб майстерством оволодіти, виходити з напрямку, що відбив у собі тенденції народництва, для того щоб стати на послуги індустріалізації – нашого чергового завдання, – це шлях цілком безнадійний і шкідливий, бо ним ніяк не дійти до розв'язання чергових завдань, які вимагаються будівництвом радянської мистецької культури: *революційної змістовності, революційної нової форми, високого технічного художнього майстерства*.

Спроби АХРРу омолодитися за рахунок Фалька-Рождественського³ лише свідчать про безпорадність АХРРу перед мистецькими проблемами і повну розгубленість в мистецькій ідеології.

¹ Неточність або lapsus memoriae Седяра: стаття має назву «Народники-беллетристы» (1897). – А. П.

² Плеханов Г. В. Народники-беллетристы: Г. Успенский, С. Каронин, Н. Наумов // Плеханов Г. В. Сочинения / Под ред. Д. Б. Рязанова: [В 24 т.] 2-е изд. Москва; Ленинград, 1925. Т. 10: [Литературно-критические статьи, 1888–1903]. С. 13. – А. П.

³ Роберт Рафаїлович Фальк (1886–1958) – живописець; Василь Васильович Рождественський (1884–1963) – живописець, графік. – А. П.

АРМУ робить чітку установку на оволодіння художньою формою і високою якісністю мистецької витворчості, поруч, одночасно, з революційною змістовністю, а не пустою тематичністю.

АХРР з'являючись вузько направленчеською групуировкою, намагається диктувати «направление». В свій час борючись з ЛЕФом, АХРРівці любили вказувати на «захоплення командних висот», зараз же самі претендують на монопольність своїх поглядів і розуміння мистецтв. Це надзвичайно небезпечне явище для розвитку мистецької культури могло б принести багато шкоди, але АХРР не знаходить ширшої підтримки особливо серед фахівців.

Свою позитивну роль зі збирання і скупчення відсталих художників навколо радянської установки в роботі він вже давно відіграв, а зараз, коли висунулися нові завдання, АХРР уже став не знаряддям поступу, а навпаки гальмом. Претензіям АХРРу на «всесоюзність» була дана на Україні рішуча одсіч.

З новими завданнями радянської мистецької культури АХРР не міг справитися. Необхідні інші принципові установки в роботі. Одкидаючи помилки АХРРу і ЛЕФу, АРМУ в своїй платформі установила необхідні позиції, які забезпечують дальший розвиток нашого образотворчого мистецтва.

Додаток 1

Уже було здано в друк брошуру, коли довелося натрапити на статейки в журналі «Жизнь искусства», ч. 27 та 28, під особливим заголовком: «Дискуссия об АХРРе»¹.

¹ «Коли в революції дійшла черга до “свого” мистецтва, вона, революція, прогнала “лівих” самозванців і ніби різко підкреслила необхідність реалізму, зокрема АХРР. Під прапор героїчного реалізму АХРР зійшлося багато російських художників, серед яких чимало колишніх “лівих”.

Що таке реалізм? Правда, правдивість.

Правда життєвих вражень, пропущених крізь талант і майстерність, – ось що таке реалізм.

АХРРівці, “не мудруючи лукаво”, вивчали живе життя заводів, сіл, міст, усе, все, що було перед їхніми очима.

АХРРівці почали любовно вивчати революцію.

Зацікавило, як оцінюють АХРР і інші зараз, коли вже відбулася VIII виставка АХРРу.

Правда, оцінку їх виставки нам уже довелося мати хоч би в статті [Якова] Тутен[д]хольда, про яку згадували ми в передмові. Але все ж цікаво було познайомитися, що й інші думають про АХРР і як розуміють його діяльність.

Тим більше, що [Євгеній] Кацман ([генеральний] секретар АХРРу) в своєму викликові може навіть «превзошел» інших товаришів з АХРРу в самовихвалюванні.

Особливо оп'яніла його, як видно, кількість одвідувачів останньої виставки...

Відціля певно, і горде запитання: хай, мовляв, дадуть відповідь «ліві», що вони зробили, і відповідає самовпевнено – нічого або майже нічого.

Організація, що вчасно з'явилась, «ізрекає» далі Кацман, – щаслива організація.

Словом АХРР – «чудо-ребёнок».

Правда, які ж саме заслуги АХРРу, понять так і не можна, – вісім виставок і тисячі глядачів чи що? Коли так, то глядачів «ліві» мали не менше, а може, «трохи» більше, коли демонстрували свої речі в побуті ще протягом шести років громадянської війни. Досить пригадати плакати, розписи клубів, казарм, празднества, театральні постановки, книжки, оформлені по-новому, в тому числі і книжки АХРРу з потугами на «ліву обгортку», наприклад, каталог 8-ої Виставки АХРРу, текстиль посуд та інше.

Невже це нічого? Це напевне більше, чим АХРР. Наслідками роботи «лівих» заражена вся СРСР далеко не менше, ніж АХРРом. Біль-

Революція любовно приймає АХРР.

АХРР не мала ні влади, ні копійки грошей, ані державного апарату, і ось уже п'ятий рік зростає і шириться, справедливо названа [Дмитром] Моором «диво-дитиною» <...>

У «лівих» були величезні можливості допомогти революції, але в них нічого не вийшло.

В АХРР не було нічого, крім мольбертів і пензлів, а здобутків багато» (Кацман Евг. Дискуссия об АХРРе: Пусть ответят // Жизнь искусства. 1926. № 27. С. 7). – А. П.

ше того, хіба не «ліві» складають і дають характер всієї мистецької роботи в СРСР у галузі слова, театру, й у всіх розгалуженнях виробничого мистецтва?

Виклик Кацмана спричинився до двох статей у 28 числі журналу «Жизнь искусства».

Відповідь як [Василя] Беляєва¹, так і друга стаття «В. Б.»², не дають якогось нового матеріалу, але цікаво характеризують відношення до АХРРу; в статті Беляєва є цікаві характеристики останньої виставки та загальна критика всієї роботи АХРРу.

Товариш «В. Б.» виступає на захист «лівих», підкреслюючи досягнення «лівих», головним чином відмічаючи ці досягнення в загально ідеологічних здвигах.

Для всякого, хто зацікавиться виясненням справжньої ролі АХРРу в розвитку художньої культури, ці статейки дають досить цікаву аргументацію; на ній ми детально спинитися не можемо, укажемо лише, що наші висновки щодо АХРРу, роблені в попереднім докладі, цілком підтверджуються як загальним розвитком мистецької робо-

¹ «АХРР не хоче бути пасербом чи пасербицею в історії. Не хоче йти до чужих батьків. АХРР прагне жити в рідній, власній сім'ї, де все близьке й зрозуміле. Жодне явище не може бути настільки зрозумілим і доступним для вираження, як явища співіснуючі, суміжні – чи то в часі, чи в просторі. А ще краще при їхньому повному збігу. Жоден зі стилів минулих епох не залишився монументальним і життєздатним, якщо він не жив своїм часом <...> АХРР прагне бути явищем органічним, зроценим із сучасністю; вона відмовляється від умовностей, стилізації тощо. АХРР хоче йти в саму гущу конкретного життя, брати корову за роги.

Хоче... Але чи вдасться? <...> АХРР, кажучи про героїку і реалізм, здається, не до кінця усвідомлює значення виголошеного нею гасла <...> Немов підкидьок історії, з'являється АХРР – її законний спадкоємець у часі. Але АХРР нічого не знає про свої володіння, права й обов'язки» (Беляєв В. Дискусія об АХРР: Кого ж вони? // Жизнь искусства. 1926. № 28. С. 9–10), також: В. Б. О реализме «левых» и АХРР // Там само. С. 11–12.

Василь Васильович Беляєв (1867–1928) – художник, академік Імператорської академії художеств (1913), з 1921 – проректор Академії з навчальної частини; керівник майстерні монументального живопису ВХУТЕМАС'у (1920–1928), член АХРР. – А. П.

² Радше за все, це теж стаття Василя Беляєва, який аби уникнути дубляжу, сховався за криптонімом. – А. П.

ти, так зокрема і такими дрібними по суті фактами, але цікавими по висновках, як ця дискусія.

Можливо, що ще в цій дискусії виступлять на захист АХРРу, але аргументувати за них рішуче нічим, крім восьми виставок: ста чи скільки там тисяч глядачів, «чудо ребёнок» і т. інше.

Те ж суттєвосте, що нам доводилося одмічатъ раніш у АХРРу, підтримується як основні недочоти АХРРу і зараз:

- 1) мистецько-формальна безпорадність;
- 2) відсутність розуміння мистецьких вимог сучасності;
- 3) безпорадне наслідування передвижництва;
- 4) зовнішня тематизація, аж до виїждження на літературних описах, революційності і героїчності персонажу;
- 5) повний відрив від виробничих форм мистецтва, станковізм до кінця.

Все це свідчить, що АХРР неминуче прийде до неминучої ліквідації.

Лотерея на картини останньої виставки – хіба це не показчик відсутності збуту всієї «революційної» продукції.

Можливо, звичайно зробити ще один музей: «Музей жизни и быта народов СССР», але все ж таки тим музеям дуже скоро мусть настати кінець. Робота для Музею ледве чи дасть життя цьому «чудо-ребёнку».

Додаток 2

«Комуніст» від 31.01.1926

За художнє виробництво, за радянську мистецьку культуру!

У нас на Україні цілий ряд мистецьких організацій, як напр., «Гарт», «Плуг», «Жовтень»¹, небіжчик Комункульт провадять і про-

¹ «Гарт» – спілка українських пролетарських письменників (1923–1932). Ідеолог В. Еллан-Блакитний. До групи входили І. Кулик, В. Сосюра, В. Поліщук, М. Йогансен, П. Тичина, О. Довженко, М. Хвильовий, М. Куліш, інші. «Плуг» – спілка селянських письменників, з 1931 – Спілка пролетар-

вадили роботу в напрямку певного ідеологічного отбору сил у галузі художньої літератури. Сконцентровані та організовані до певної міри художні сили в галузі театру («Березіль»¹», франківці»²). Лише образотворче мистецтво до цього часу не має своїх широких організацій ні на Україні, ні в інших радянських республіках.

Організації за певними виробничими принципами тільки повстають (у нас на Україні АРМУ). Взагалі ж самі художники ще не організовані. В РСФРР, правда, маємо АХРР, але він об'єднує надто вузьку щодо форм роботи групу художників і не охопив ширше мистецьке життя. Своєю програмою роботи він охопив лише виробництво станкової картини. Всі інші форми художнього виробництва, більше зв'язаного з промисловістю, залишалися поза їх увагою.

Інші російські організацій, як, напр[иклад], «ОСТ»³, хоча ніби і поширили програми праці, включивши «графіку», але так само мають надто вузький характер. ЛЕФівські групування, що намагалися ув'язати свою працю з промисловим виробництвом, не вийшли зі стану організаційної розгубленості, несталої.

Єдиним осередком кваліфікованої сили у нас була і є поки що художня школа.

Школа ж готує той кадр молоді, який має взяти на свої плечі тягар піднесення радянської мистецької культури.

сько-колгоспних письменників (1922–1932). Ініціатор створення і єдиний голова С. Пилипенко, члени: А. Головка, А. Панів, І. Сенченко, Гр. Епик, І. Кириленко, О. Копиленко, О. Корнійчук, Д. Гуменна, П. Панч, П. Ксенко, інші. «Жовтень» – літературне угруповання (1924–1926), засноване в Києві на базі «Асоціації комункульту». Члени: В. Десняк, Іван Ле, Я. Савченко, Ф. Якубовський, М. Терещенко, Ю. Яновський, В. Ярошенко, інші. – А. П.

¹ «Березіль» – український театр-студія, заснований Лесем Курбасом у Києві (1922). Якраз 1926-го його переміщено до Харкова, де він зайняв приміщення, яке до цього належало Театру імені І. Франка під керівництвом Гната Юри (нині Харківський український академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка). – А. П.

² «Франківці» – труппа харківського (з 1926 року київського) Театру імені І. Франка, яка під керівництвом Гната Юри. Нині Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. – А. П.

³ ОСТ, ОХСТ, Товариство художників-станковців – художнє угруповання (1925–1931), засноване випускниками ВХУТЕМАСу на чолі з Давидом Штеренбергом. – А. П.

По суті, наші художні вузи (по галузі образотворчого мистецтва) є тим акумулятором, що вбрав із себе все більше цінного, живого.

Але в педагогічній практиці художник учить, а сам не має можливості навчитися, не виробляє, не вдосконалюється, як фахівець не працює. Принаймні дотепер педагог-художник має умови праці такі, що виключають можливість особистої праці (лекції, засідання).

Не дуже краще і з художниками в промисловості. Наші господарчі органи ще не дуже-то охоче приймають молодих майстрів.

У більшості випадків заводи, підприємства обслуговуються надто слабкими художніми силами «домашнього виробництва».

А в той час продукти мистецької праці йдуть в масу (робітничу, селянську) через різні галузі виробництва (книжка, ілюстрація, плакат, посуд, ситець чи інший крам, будинок робітничого поселення).

Отже з ростом матеріального добробуту мас поширюються і попит, розвертаючись не тільки на продукти, так би мовити, першої потреби. Тут необхідно проробити велику роботу над визначенням самих форм художньої продукції. В якому плані потрібно її розвертати? Так, наприклад, в РСФРР АХРР вбачає цю форму продукції у виготовленні станкових картин, а значить, і в утворенні різних музеїв при клубах тощо. Така форма мистецтва ледве чи зможе набрати в наших умовах робітничо-селянської держави великого значення. А для того, щоби забезпечити можливість розвитку нашої мистецької культури і культури глибокої та особливої, яку б ми могли як форму ідеології протиставити європейській буржуазній мистецькій культурі, необхідно широке і постійне художнє виробництво. Бо тільки в умовах такого виробництва буде можливо оволодіти потрібною мірою художньої техніки, тільки в умовах такого виробництва будуть удосконалюватися наші майстри й наша молодь.

Першим кроком до здійснення такого художнього виробництва є, безсумнівно, організація самих сил, чому створення у нас на Україні АРМУ треба всяк вітати.

Програма роботи Асоціації по своїй широті дасть змогу охопити весь актив художніх сил на Україні. Показчиком життєвості організації почасти може бути й те, що за короткий час кількомісячної роботи організаційно АРМУ були охоплені головні художні та індустріальні центри України (Київ, Одеса, Катеринослав, Донбас). Сама

потреба в організації самими художниками скрізь надзвичайно гостро чувається. Безсумнівно, організація зможе вбрати в себе всі кращі сили, оскільки в програмі праці її охоплюються як всі форми художнього виробництва, зв'язаного з промисловістю (виробниче мистецтво), так і станкові картини та різні форми дослідної роботи. Високі вимоги щодо праці, установка на опанування досягненнями художньої техніки сучасності й минулого, зв'язок із закордонними революційними худ[ожніми] організаціями – все це забезпечить організацію від провінціалізму та кустарництва, а разом із тим – пересякнення роботи місцевими особливостями мистецтва робітничо-селянських мас, студії українського мистецтва, самий склад Асоціації (терен діяльності – УСРР) забезпечить розвиток мистецьких досягнень зі збереженням особливостей національної культури.

Першим кроком своєї діяльності АРМУ ставить організацію всеукраїнської виставки (якої, до речі, не було за часів революційної влади). Це, так би мовити, перегляд сил. Виявити, що ми маємо, – перше завдання: виставка – певно дасть змогу продемонструвати досягнення наших мистців за час революції, останні досягнення. Така виставка мусить побути в Харкові і всіх інших центрах, а також як пересувна, мусить бути улаштована для районів, сіл і робітничих центрів (Донбас, Катеринослав, Кривий Ріг). Хоч художники й були в умовах, не сприяючих для праці, але дещо, безсумнівно, мається, коли не викінченого, то в шкіцах та ескізах. Давши певний термін на підготовку і відповідно забезпечивши цю підготовку, можемо сподіватись, що така виставка може бути демонстрацією наших досягнень не тільки у нас, в радянських республіках, а і за кордоном.

Поруч з організацією виставки і тією працею, яка буде проведена для її підготовки, АРМУ накреслює в своєму плані роботи організацію артілей чи груп художників для обслуговування потреб нашого революційного побуту. Ми вже будуємо робітничі селища, клуби, палаци промисловості та праці. Рівнобіжно ж провадиться величезна відбудовча робота. Необхідно всі ці будови обслужити художнику (розпис стін клубів, їдалень, урочистих зал, театрів, сільбудинків).

Між іншим, подібні роботи (з розписування клубів тощо) провадяться вже зараз, але якими силами і як? Якраз в більшості художники найгіршої кваліфікації, або «домашнього виробництва», або

просто халтурщики провадять таку роботу, і як провадять? Ніякого соціального художнього контролю не провадиться. Найцінніші стремління пробуджених мас, їхні перші пориви до «споживання художніх цінностей» задовольняються художеством самим низькопробним.

Величезної ваги роботу з обслуговування нових побутових потреб мас може взяти на себе лише організація, яка б мала великий запас кваліфікованої сили з відповідним класово-ідеологічним підбором.

Так само в промисловості потрібен художник, і художник відповідної кваліфікації.

Проводима зараз «кампанія» з піднесення якості нашого виробництва, «кампанія» нетермінового характеру, не може бути виконана без участі художника. Всякий же виріб в якості своїй визначається, крім технічних властивостей, і своїм художнім виглядом. В умовах нашої державної промисловості ми зможемо надати, справді, високохудожній вигляд найрізноманітнішим виробам нашої промисловості. Вклавши в цю художню роботу революційно-ідеологічний зміст, нам необхідно піднести і саму мистецьку якість цієї художньої роботи. Ця колосальна робота може бути проведена лише поступово, надто тяжка спадщина, яка нам дісталася. Але без постійного стимулюючого натиску на наші господарчі органи з боку відповідної організації нам цієї роботи по «охудожествленію» не провести. Не треба забувати й про те, якими засобами масової пропаганди тепер можуть бути відповідно якісно оформлені продукти виробництва. Це одна з самих живих форм просякнення мистецтва в життя.

Для організації виставки потрібна матеріальна допомога. Надзвичайно тяжкий матеріальний стан художників не дасть змоги без допомоги на перший час провести так потрібну роботу. Бідні ми, навіть на фарби, пензлі й інші художні матеріали.

Організувавши виставку, треба сподіватись, що прийдуть всі допомочи – господарчі організації, і міськомгоспи своїми замовленнями, а також робітничі та селянські організації.

Головне – вийти зі стану повного застою й організаційної розгубленості.

Отже, спільними силами за організацію художнього виробництва! За радянську мистецьку культуру!

МИСТЕЦТВО РЕВОЛЮЦІЇ І АРМУ¹

Іван ВРОНА

Передмова

Через матеріальні перешкоди друк цієї брошури затримався більш аніж це передбачалося. За цей час процес кристалізації мистецьких угруповань і теоретичної думки значно посунувся вперед так на Україні, як і в Росії. Те, що ми як асоціація АРМУ передбачали і ставили як проблематику і можливе в порядку художньо-соціологічного і художньо-ідеологічного прогнозу, зокрема щодо об'єктивного визначення ролі АХРР'у, – нині виправдується і стверджується ходом життя та дійсності, визнається і ґрунтується серйозною російською критикою. Ідеологічні позиції АРМУ, які намічено коло року тому назад, оформлено взимку 1925–[19]26 років і теоретично розвинено в диспутах лютого–березня [19]26 р., успішно складається іспит перед верховною іспитовою комісією: життям.

Зміст брошури – доповіді на прилюдних диспутах, улаштованих від АРМУ в лютому–березні 1926 року в Києві, Харкові, Одесі.

І. Вступні зауваження

а) Загальна мета АРМУ: об'єднання мистецьких сил. У непевний і zarazом відповідальний для мистецької культури час підносить угору свій прапор наша молода «Асоціація революційного мистецтва України» – АРМУ.

Завданням АРМУ в об'єднання й збирання мистецьких сил України під час їх величезної ідеологічної розгубленості й організаційної розпорошеності. Ми звертаємось до митців т. зв. просторового чи образотворчого мистецтва й кличемо їх до організованої роботи, до

¹ Подається за: Врона І. І. Мистецтво революції і АРМУ. Київ: Вид. Ц[ентрального] Б[юро] АРМУ, 1926. 64 с.

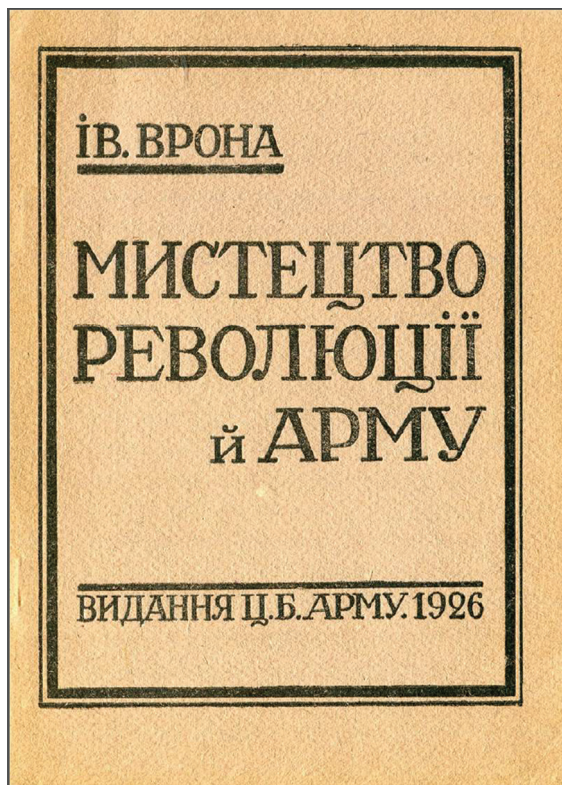
об'єднаної дружньої боротьби за мистецтво й мистецьку радянську культуру в час цілковитої її дезорганізації, хаосу й занепаду.

б) Широкий і гнучкий характер організації та її платформи.

АРМУ не вузько «направленчеська» група чи течія, АРМУ не секта, що увірувала в новий черговий «-ізм» та збирається оголосити черговий хрестовий похід проти всіх «іновірців», проголошуючи «нову еру» в мистецтві, «новий стиль» пролетарського чи комуністичного мистецтва. Така позиція з самого початку була б не тільки глибоко хибною, а й самогубною. Для того, щоб виконати свою основну задачу: максимально широкого об'єднання й консолідації мистецьких сил на Україні, щоб виконати роль організатора мистецького життя, АРМУ утворює не тільки гнучкі організаційні форми й методи роботи, але й кладе в основу всієї своєї мистецької політики, яко провідні, такі принципи засади, що виходять далеко поза межі дрібних суперечок фахівців.

Платформа АРМУ досить широка, щоб умістити всіх, хто хоче й може бути активним і живим у своїй художній творчості, хто хоче й може дивитися вперед, рухатись сміливо, рішуче, безоглядно лише вперед, назустріч новому світу, хто хоче й може спалити за собою кораблі й орієнтуватись лише на те нове, що його відкриває для творчості комуністична революція. Платформа АРМУ – це тверде встановлення провідних віх для того довгого й складного виховного процесу, який ми ставимо як найбільше завдання переходної доби щоденного складу старих мистецьких сил і підготовки молодих. Наша Асоціація й мусить стати таким організуючим, виховним осередком, дужим комбінатом, що перетравлює в собі дрібні бокові течії, угруповання, напрями. Цій меті мусить служити: 1) наша мистецька практика та її правильна установка; 2) певні організаційні заходи; 3) наша художньо-ідеологічна орієнтація. Накреслити і обґрунтувати художньо-ідеологічне «кредо» АРМУ, її принципові позиції – є завданням моєї доповіді. Але це значить – накреслити, обґрунтувати та захистити наше розуміння мистецтва, – розуміння завдань і місця мистецтва в сучасності, в нашій радянській дійсності.

На чому саме спираються, на чому базуються наші принципові підходи до всіх цих питань? З чого ми виходимо?



Обкладинка брошури Івана Врони, 1926

**II. Принципові позиції АРМУ обґрунтовуються по двох лініях:
а) соціально-класовій, б) художньо-ідеологічній**

По двох головних лініях іде обоснування програми АРМУ: 1) по лінії соціально-політичної й соціально-класової установки роботи художників і мистецтва в цілому; 2) по лінії суто художньої чи формально-художньої орієнтації та самовизначення Асоціації серед існуючих течій та напрямів.

Обидві ці лінії, як буде показано далі, не є лініями різних, не зв'язаних між собою планів, а двосторонньою аналізою одного й того ж

явища і одна неможлива без одної, одна одну підтримує й обґрунтовує.

III. Соціально-політичне і класове обоснування позицій АРМУ виходить із марксівського розуміння мистецтва

Не без побоювання обвинувачень і докорів у повторенні «банальних» істин торкаємось першого – соціально-політичної й класової аналізи і обґрунтування нашої платформи. Ми хочемо її будувати на марксівському світогляді, на діалектичному матеріалізмі, на марксівському й ленінському розумінні нашої доби – доби воєн і революцій, доби світових соціальних катаклізмів і соціалістичного перевороту. Наші твердження – мистецтво є ідеологічна надбудова, мистецтво є соціальна організуюча сила, мистецтво завжди має класовий характер – остільки заявлені й усім відомі твердження, що не варто було б їх повторювати; не варто ще й тому, що на них уже ніхто майже не реагує: як стерті від довгого користування мідяки, такі твердження втратили всяку ціну й первісне значення. І все ж таки не тільки оминути їх не маємо змоги й права, але й, по суті, є потреба відновити їм усю їхню вартість, надати їм потрібної ваги, а головне реалізувати їхнє місце в практиці й теорії мистецтва. Те, що напр[иклад], у побутовому нашому вживанні й зловживанні політграмота часто займає місце офіційного «катехізису», – не означає й не доводить неправдивості політичної азбуки комунізму¹, а лише є свідомим чи несвідомим зловживанням методу засвоєння й пристосування до життя політичних знань.

а) Марксівські істини, що здаються «банальними». Те ж саме треба сказати й щодо бучних марксівських істин у мистецтві. Як «банальні» тепер для кожного підлітка твердження марксизму й ленінізму залишаються «банальними» лише для всяких легковажних верхоглядів, зберігаючи свою велику діючу силу та неблеклу змістовність, аж поки точиться революційна класова боротьба за комунізм, так

¹ Алюзія на назву програмної большевицької книжки: Бухарин Н. И., Преображенский Е. А. Азбука коммунизма: Популярное объяснение программы Российской коммунистической партии (большевиков). [Екатеринбург], 1919. 224 с. – А. П.

у царині марксівського розуміння мистецтва ту ж саму діючу силу й змістовність мають і будуть довго мати «банальні», всім тепер відомі твердження про мистецтво як суспільну й класову ідеологію. Діло йде, однак, по перше, про те, аби не обмежуватись загальними формулами, що набили оскому, а зробити потрібні для практики висновки; по друге, аби зробити правдиве марксівське розуміння мистецтва «набутком» усіх митців і мистецьких кіл – що особливо потрібно й важливо, аби це розуміння з голови й теорії перевести в практику, в життя, просякнути ним художню працю, реалізувати його. Хіба вже так багато, запитаємо ми, серед художників людей, що знають і розуміють мистецтво по-марксівськи та просякнені марксівським духом? А коли це так, то ніколи не зайвим, ніколи не «банальним» буде висування й повторення основних тверджень марксизму щодо мистецтва.

б) Треба прищепити марксизм і матеріалізм кожному художникові. АРМУ висуває конечну необхідність для художника стати марксистом і діалектичним матеріалістом, АРМУ хоче виховувати і загартовувати свої лави на послідовному і безоглядному винищенню у художника і його творчості всяких ідеалістичних, релігійних, містичних і т. п. фетишів і пережитків; АРМУ хоче прищепити правдиве громадське виховання художнику, щоб зробити його творчість функцією сучасної класової боротьби за комунізм.

З твердо фіксованих і правильно засвоєних марксівських позицій мусимо зробити належні висновки щодо нашої практики, проводячи таким чином марксизм у *дійсність і дію*.

А це означає в першу чергу вимогу зрозуміти місце мистецтва як класової ідеології в сучасну добу.

Треба повернути художника лицем до сучасної дійсності, треба, щоб він зрозумів і глибоко продумав свою епоху, відшукав себе і своє місце серед велетенських змагань класів.

в) Заперечення класового нейтралітету мистецтва. Заперечуючи всякий класовий нейтралітет мистецтва в класовому суспільстві, АРМУ вимагає цілковитого підпорядкування мистецької роботи інтересам і завданням класової боротьби й класової ідеології пролетаріата та його керівника компартії. Отже уся маса митців, художників мусить не тільки формально «визнати» пролетаріат-проле-

тарську революцію й радянську владу, – цього не досить, а більшого поки що немає.

г) Потрібно органічне переродження художника. На черзі велике й трудне діло, справжній подвиг перевиховання, внутрішньої перебудови всієї своєї природи, внутрішнього органічного перетворення свого світопочуття й світорозуміння. Треба «духовно родитися» в комунізмі, щоб творити для комунізму, треба органічно переробити, перетравити в своїй психіці те нове, епохальне, що комунізм і пролетарська революція з собою несуть, одночасно позбувшись «дурной наследственности» минулого, скинувши важкий тягар «духовного минулого».

Це така вимога, яка майже перевищує сили середньої людини, яка потребує довгої, упертої й болючої боротьби з собою і праці над собою. Для одиниць це, може, раптова, хоч і болюча і небезпечна криза, для маси – це цілий процес, що потребує часу. Проте, ще та ще раз підкреслимо – шлях і напрямок один і лише один, його неухильно буде додержуватись АРМУ: оскільки мистецтво своїми формами передає, виявляє життєпочуття класу, сучасний художник хай продумає до кінця своє мистецьке діло, раз [і] назавжди визначить себе й своє місце – з пролетаріатом за комунізм, або проти пролетаріату й проти комунізму. Третього немає, як би міщанам і боягузам не здавалося, що можна проскочить непомітно поміж ворожих класів через вогонь і бурю революції. На порох стирає проміжні невиразні шари боротьба праці й капіталу і засуджує їх на виродження, на здрібнення, на безславну загибель на пню. Немає порятунку, немає бокових ходів. Треба прийняти і відчувати революцію, пірнути в її безмежне море з головою, загартуватись у її вогні і вийти на той шлях, який єдине забезпечує перспективи для блискучого розвитку мистецтва й творчості. Це путь для сильних душею, для творців, здатних умістити в своїх грудях надмірну велич революції.

Мистецтво розквітає в міру того, як воно живиться найвищими ідеалами свого часу, як іде в рівень з прогресивним класом суспільства, як черпає в ньому своє натхнення¹.

¹ Цікаві і симптоматичні зауваження письменниці-«попутниці» Маріетти Шагінян: «Действенных слов у нас нет» (попутників. – І. В.) «...Почему же нет действенных слов? Потому что у нас нет цели. Вторая причина нашей

д) Мистецтво на службу революції, на обслуговування мас.

У сухих тезах наших це звучить як програмова вимога поставити перед художником і його творчістю як основу такі поняття, як соціалістична революція, політика, її економіка, а за цим – віддати себе на свідоме служіння революції, до обслуговування роб[ітничо]-сел[янських] мас, ближче до цих мас та їх керманіча, – компартії, до цілого соц[іально]-політ[ичного] і громад[сько]-культурного життя цих мас, до задоволення вимог і потреб рад[янського] будівництва. Ось єдина програма, єдина путь для мистецтва. Потрібна тверда й мужня воля для перелому. АРМУ хоче, щоб цей перелом став нормою, правилом і гаслом для нинішнього покоління художників, щоб велика революція мала нарешті велике мистецтво, яке завжди є найвищий вияв доби, витончена її філософія.

е) Переродження художника – шлях до утворення мистецтва революції. Бо як може митець інакше запалити масу, заразить її своїм почуттям, уплинути на неї, а значить, творити своє діло, що організує психіку, волю, почуття мас, коли він не буде жити і дихати тим, чим живуть і дихають ці маси, коли він не просякнеться динамікою, ритмом, пафосом доби, не відчує в собі до глибини цього ритму, не буде рухатись сам у цім ритмі, в його сфері, середовищі. В міру такого внутрішнього переродження художника буде виростати гідне революції мистецтво – і ніяк не інакше. Поза цим шлях занепаду, гідний не переконаних, але конаючих міщан і мерців. Без цього – матимемо дотеперішні сурогати мистецтва або переспіви старого мистецтва. Такий мусить бути марксівсько-соціологічний діагноз сучасному мистецтву – він мусить бути одночасно пересторогою й заклик до художників, провідною зіркою для рішучих і чинних висновків.

Так «банальна», тепер загально обов'язкова й загально відома марксівська істина виявляє всю свою могутню й глибоку ідеологічну змістовність і безкінечну практичну важливість, відкидаючи по той

болезни – это отсутствие всякой проекции будущего... Марксизм – огромная организующая сила, а кто из нас стал её изучать?.. Чужую надстройку можно приобщить и сделать своею, полюбив её и исповедуя её...» (Мариэтта Шагинян // Новая Россия. 1926. № 5). [Поняття «попутник» впровадив в ужиток Лев Троцький щодо поета Сергія Єсеніна: *Троцкий Л.* Литература и революция. Москва, 1923. С. 63. – А. П.]

бік барикади всякого, хто в своїй художній практиці не зуміє стати на цей шлях.

ж) Неможливість суцільного використання мистецької спадщини. Установка мистецтва й мистецької творчості на комунізм і ком[уністичну] революцію, накреслена нами, не обмежує свого впливу й значіння лише соціально-політичною проекцією. Її чинність значно ширша, й несподівано висвітлює в широкому звичайно й загальному, проте не менш цінному вигляді, і сторону суто художньої оцінки творчості і безпосередньо переходить у цю сферу.

Безпосереднім висновком з правдивого розуміння соціально-класової ролі мистецтва мусить бути твердження, яке принципово відхиляє можливість суцільного використання для пролетаріату мистецької спадщини, як класово чужого або класово ворожого мистецтва, що є виразом і виявленням чужих або ворожих пролетаріату ідеологій попередніх пануючих класів. Це остільки ясно, що лише непродуктивністю й непорозумінням треба вважати думку багатьох і авторитетних людей та кіл про те, нібито треба безоглядно пропонувати пролетаріату до споживання все мистецтво минулого. На жаль, мусимо констатувати тут певну нерозробленість у цім пункті і програми компартії, яка лише тепер підходить до оформлення своїх позицій в мистецтві. Як на яскравий приклад такого некритичного трактування цього питання можна вказати на т. Томського, що на одному з'їзді Всерабісу гостро висловився проти всяких нових шукань, як «уродливих суррогатів искусства», бо, мовляв, «культура никогда не искалась как нечто потерянное на улице» і т. ін.¹ Звідси висновок – геть усякі шукання, спиратися цілком на стару буржуазну спадщину, нею жити пролетаріат, лише «оздоровляючи» якимсь способом цю спадщину. Цілковита непогодженість такого твердження з марксистським розумінням мистецтва як ідеології очевидна. Це б значило систематично прищеплювати пролетаріату отруту того світогляду, який властивий його антагоністу – буржуазії – або реакційній фео-

¹ Всерабіс, Всесоюзна професійна спілка працівників мистецтв – масова фахова організація в Росії і потім у СРСР, що на добровільних засадах об'єднувала усіх працівників мистецтв. Радше за все йдеться про виступ лідера профспілок Михайла Павловича Томського (1880–1936) на Шостому з'їзді Всерабісу 1923 року. – А. П.

дально-дворянській класі¹. Це б нарешті означало не розв'язування, а зв'язування творчих потенцій пролетаріату.

Залишаючи це питання до дальшого розгляду, мусимо це зауважити лише як певний момент, зв'язаний із соціологічною аналізою.

IV. Доба культурної революції

Продовжуючи цю аналізу, вступаємо в розгляд і оцінку поточного моменту нашої радянської дійсності, наших сьогоднішніх радянських умов, що знаменують певний етап великого цілого – світової пролетарської боротьби за комунізм. Доба, що її проходить тепер суспільне життя радянських республік, характеризується як доба великої культурної революції, бурхливого культурного будівництва, яке природно мусить потягти за собою піднесення й мистецької культури та викликає нечуваний потяг робітничо-селянських мас до культури і мистецтва, величезний масовий попит на мистецьку продукцію. Ми тепер це лише на порозі, лише на самому початку цього велетенського культурного руху мас, а він іде, він лавою насувається на нас.

а) Мистецтво не готове до задоволення потреб і вимог доби.

Отже, перед нами питання: чи готове наше мистецтво до відповідальної роботи, що вимагає й вимагатиме від нього наша радянська дійсність? Чи готове мистецтво до задоволення культурних потреб і вимог мільйонів трудящих, що досі були поза мистецтвом, що вперше підходять до культури й мистецтва? Ні, не готове. Сучасне мистецтво наше, стоїть цілком беззбройне, дезорганізоване і розкладене так художньо-технічно, як і ідеологічно перед цими неймовірно трудними, цілком новими відповідальними завданнями.

Особливості нашої радянської сучасності полягають не тільки в тім, що в цілому ми маємо великий культурний фронт і культурництво як суцільне завдання. Маси, «мільйони», нові потреби утворюють нове соціально-побутове оточення для мистецтва, викликають нову

¹ Правда, [Лев] Троцький каже, що це нормальне явище, бо, мовляв, організм людини розвивається, лише отруюючись. Але отрута є отрутою й перестає нею бути лише при умові строго вирахованого аптечного дозування і дистилляції.

соціальну установку для нього. Жовтнева революція, ліквідувавши поміщика, ліквідувавши капіталіста, видерла з-під мистецтва стару соціальну базу, висунувши на кін життя нові соціальні шарі – робітництво й селянство.

б) Нові форми й умови мистецької діяльності й мистецького споживання. Нове розташування клас створило не тільки нову «публіку», нового глядача й споживача мистецтва, вона в корені змінила самі умови й форми мистецького споживання, умови й форми існування й розвитку мистецтва, самої творчості й праці художника. Властиві попереднім пануючим класам форми й умови: приватне меценатство, приватні замовлення, аристократичний чи буржуазний салон, виставка як базар витонченого естетного краму, нарешті побутові потреби дрібно буржуазних шарів, – усе це зникло і не повернеться, як не повернуться старі форми життя й побуту, побудовані на капіталістичних і феодально-буржуазних класових відносинах. Народжуються нові форми побуту, цілком відмінні від попередніх, властиві новим економічним і соціальним умовам, що в них живуть республіки Рад. Індустріальна техніка організовані в колективи маси, майдан, клуб, палаци праці, освіти і розваги, фізкультура й сотні різних форм громад. самодіяльності і культурної роботи – ось нові елементи нового побуту в праці й відпочинку. «Не скучающим и страдающим от ожирения верхним 10 тысячам, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, её силу, её будущность будет служить литература», – казав Ленін¹. А цим мільйонам і десяткам мільйонів будуть властиві не анархічні, а організовані, несалонно замкнені та індивідуалістичні, а масові й колективістичні форми сприймання й споживання мистецтва. Це закон суспільства, що простує до комунізму. Мистецтву потрібні нові методи, нові засоби, щоб виконати свою роль щодо організації психіки, організації нового побуту в нових умовах.

¹ Точна цитата: «Це буде вільна література, адже вона служитиме не пересиченій героїні, не нудьгуючим і страждаючим від ожиріння “верхнім десяти тисячам”, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє» (Ленін В. І. Парти́йна організа́ція та парти́йна література // *Ленин В. І. Повне зібрання творів*: У 55 т. Київ, 1978. Т. 12. С. 104). – А. П.

в) Від негачії й деструкції до спроб позитивної синтези. Придивляючись далі до особливостей нашого радянського сьогодні, мусимо визнати за ним ще й таку характерну рису, що нею позначені наші останні роки: будівництво, «строительство» в усіх галузях економіки, державного, політичного й культурного життя. Все глибше й ширше розгортання будівництва й будівничої роботи мусило і на мистецтві відбитись певним зламом: від колишньої (ще недавньої) негачії, «епатування» й деструкції футуризму до спроб будівничих, синтетичних, до позитивних тверджень – процес аналогічний до загального процесу: від руїни, розкладу й занепаду до сучасного економічного й культурного піднесення.

Отже, маючи нові потреби, нові умови й форми життя, нові маси; стоячи перед потоком бурхливого будівництва в усіх ділянках нашого сьогодні, – з чим і як приступить мистецтво до своїх завдань, як, у яких формах відповідь на вимоги нашої дійсності, виявить цю дійсність?¹ Для мистецтва, виходить, змінилися не лише соціальні умови, але й форми й методи роботи; міняється сама техніка роботи в зв'язку й залежності від обставин цієї роботи, від нового призначення, нових матеріалів, їхньої обробки й т. ін. Це вимагає ретельного перегляду старих форм, методів і засобів у мист[ецькій] роботі, зорієнтованій досі на старі умови побуту й споживання, вимагає вивчення як цих умов, так і засобів та форм роботи, боротьби з усякою задубілістю, реакційністю, обмеженістю; зокрема це вимагає рішучого поширення мистецької роботи на організацію всієї матеріальної культури нового суспільства (архітектура, меблі, посуд, тканини, одіж, книжка й ін.) цебто, максимальної індустріалізації мистецтва, що [її] була занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму як найвищої форми мистецтва.

г) Соц[іально]-класова установка не дає відповіді, яким щодо форми мусить бути мистецтво революції. Величезною помилкою є думка, нібито досить одної соц[іально]-політичної установки для розв'язання цих кардинальних питань мистецтва.

¹ Серед ближчих завдань партії в галузі образотворчих мистецтва Агітпроп ЦК ВКП(б) висуває «содействие оформлению целесообразного социального потребления произведений изобраз[ительных] искусств» (див.: «Ком[мунистическая] рев[олюция]», 1925, № 24).

Соціально-класова установка не дає, а дає це вичерпної відповіді, та й не може її дати. Вона дає тверду орієнтацію й проєкцію на майбутнє, вона показує, що робити, але не може дати відповіді на питання, як робити мистецьке діло, яким щодо форм і якості мусить бути те нове мистецтво, що його так потрібує й чекає нове життя.

V. Художньо-ідеологічне обґрунтування позицій АРМУ

а) Дві протилежні спроби відповісти на питання. Потрібна художньо-ідеологічна аналіза питання, що до неї й підходимо.

Всім відомі численні спроби визначити суть і шляхи нового мистецтва, дати відповідь на питання, чим повинно бути мистецтво революції, мистецтво пролетаріату: безкраї «-ізми», що мінялися, як у калейдоскопі, протягом ряду літ, суперечки з приводу «пролет[арського] мистецтва» і «пролет[арської] культури», боротьба й зміна напрямів, угруповань, течій. Тепер уже можна підсумувати весь цей етап, можна оцінити спроби й наслідки всіх шукань на сьогоднішній день.

Обминаючи подробиці, беручи рух мистецтва за часи революції в цілому, нам здається, можна всі спроби й шукання щодо творення нового мистецтва звести до двох великих груп:

1) Спроби, що виходять у своїх шуканнях револ[юційного] мистецтва з моменту форми.

2) Спроби, що хочуть спертися на зміст, іти від змісту.

Спроби першого порядку ми мали й маємо в особі різних угруповань т. зв. «беспредметництва», як найвищу точку – супрематизм і деякі кола «ЛЕФ'у».

За найвиразнішого представника другого порядку спроб дати революційне мистецтво, ідучи від змісту, маємо АХРР.

Склалося два полярні підходи до будування нового мистецтва, між ними розміщуються всі угруповання сучасного мистецтва, що притягаються або до одного або до другого полюсу.

б) Обидві спроби хибкі – в них складений конгломерат нашарувань і традицій ідеологічного порядку. Історично, на ділі ми маємо послідовну зміну одного розв'язання другим, одного з цих двох напрямів своїм антиподом: перші роки після Жовтня ([19]18–[19]19–[19]20 рр.) мистецьке життя й робота керувалась від т. зв. «лівих»,

з [19]21–[19]22 рр. маятник різко хитнувся вправо, і стерном заволоділи АХРР-івці, викидаючи всіх лівих за борт. Гегемонія АХРР'у падає й досі, принаймні в РСФРР, з претензіями на дальше поширення.

Тепер можна вже і пора дати оцінку обом спробам: і теорія, й практика обох перед нами. Скажемо наперед: обидва ці напрями виявили й довели свою неспроможність, обидва хибні в своїй односторонній виїмковості, обидва нездатні вивести мистецтво на новий шлях, відповісти на вимоги революції.

В боротьбі, яка точилася й точиться ще й досі на арені мистецтва між «лівими» і «правими», маємо дуже складний вузол ідеологічних моментів і нашарувань, що виходять далеко за межі чисто мистецьких, чисто фахових і формальних суперечок. Питання форми й змісту та їх загострене протиставлення, проблема станковізму й образотворчості в протиставленні до виробничого мистецтва – все це складний конгломерат, складна переплітка, що в ній є відбиття соціальних протиріч нашої сучасності й недавнього минулого.

Зрозуміти їх можна лише в проекціях на минуле, історично зв'язуючи їх сучасну практику з цим минулим.

VI. «Ліви»

а) Генеалогія ЛЕФ'у і його формалістичний ухил. Обидві тенденції в сучасному мистецтві в їх антагоністичних проявах: ЛЕФ'и з їхньою боротьбою за знищення мистецтва й усякої образотворчості, і АХРР з його славнозвісним реалізмом і станковізмом, заражені кожна «спадковою хворобою» від своїх батьків і попередників.

Тягнуть за собою так чи інакше традиції цих попередників з їх помилками. Генеалогія ЛЕФ'у – футуризм, генеалогія АХРР – «передвижники». Обидві так і ведуть свій родовід (див. книжку [Віктора] Перцова «За новое искусство»¹ і офіційні виступи та заяви керівників АХРР'у). Ахіллесовою п'ятою крайніх левістів завжди буде не так зовні скомпрометоване походження з «упалих» течій буржуазного мистецтва, як ота перебільшена увага до формальних елементів мистецької роботи, оте заглиблення й захоплення чистою формою

¹ Перцов В. За новое искусство: Ревизия левого фронта в современном русском искусстве / Отв. ред. Н. Чужак. Москва, 1925. – А. П.

й технікою мистецтва, які безумовно є спадщиною довгого панування естетизму, чим позначається кінець XIX ст. і вся дотеперішня частина XX ст. від імпресіонізму через декадентство, символізм, кубізм, футуризм, експресіонізм аж до супрематизму й конструктивізму. «Богоборці естетизму» (вислів [Бориса] Арватова) наші лефи-конструктивісти «все ж естети і змушені бути естетами, аж поки не буде знайдено моста до виробництва», – так характеризує їх свій лефівський теоретик Арватов¹. І це глибоко вірно. Отрута естетизму, взята в спадок від попередньої естетної епохи, глибоко заложена в крові кожного лівого, а навіть не лівого лише, а всякого художника, оскільки кожний сучасний художник виховався на імпресіоністах, Сезанні, Матіссі, Пікассо й т. ін., оскільки духовною купіллю був Вавилон світової буржуазної культури – Париж і Париж. Такому ухилу в бік цінування чистої форми й елементів форми як самоцілі сприяла завжди і фахова диференціація інтересів художника, віртуозна культура мистецької техніки, що вимагала до себе найпильнішої уваги, постійної тренівки і здавалась найвищим досягненням сама по собі. Культ майстерності, що позначився поруч і внаслідок дійсно високого розвитку мистецької культури щодо техніки, – факт, що це досі дав себе в знаки серед фахівців. Звідси фахова (з боку майстерства, як зроблено) точка зору в художника, що від неї вже недалеко до ремісничого формалізму й техніцизму: професіоналізм має свою логіку, свої збочення й кривини.

Після такого узагальнення потрібні певні застереження: ми не збираємось до однієї купи накладати конструктивістів зі старими естетами символізму, леф'ів з святої пам'яті модерністами чи декадентами та іншими упадниками кінця минулого й початку XX ст. Ми хотіли лише схарактеризувати те загальне, що їх до певної міри в'яже між собою як дітей одної доби, спільного походження.

Чистим естетизмом догматичного складу були модерністичні й декадентські течії, символізм тощо; тепер ним є в значній мірі експресіонізм. Епоха розкладу капіталізму в його імперіалістичній фазі позначається в мистецтві калейдоскопічною зміною «-ізмів» вже

¹ Борис Гнатович Арватов (1896–1940) – мистецтвознавець, літературний, художній та кінокритик, один із засновників і активних учасників ЛЕФу. – А. П.

протестантського, деструктивного й аналітичного порядку: такими в кубізм, футуризм, супрематизм і конструктивізм. Але «каїнова» печать естетизму й формалізму і на цих течіях залишається, і з нього, навіть борючись із ним, не вискочить.

б) Соціально-ідеологічний шашіль «лівих». Покровність аналітичних течій з попередниками естетства, з яких вони вийшли, має за собою і другий шашіль уже соціально-ідеологічного порядку: мистецький естетизм у теорії зветься мистецтвом для мистецтва, – «чистим мистецтвом», що, як це прекрасно висвітлив Плеханов, є наслідком певного антагонізму, «розладу часто безнадійного поміж художником і суспільством, що його оточує»¹. Психологія й соціологія всіх «-ізмів» XIX і XX століть прекрасно з'ясовується з цієї марксівської точки зору. І не хто як Троцький чудово змалював суть інтелігентських повстань, внутрішніх формальних «революцій» в особі мінливих «-ізмів», що неухильно поверталися щоразу «на круги своя», не маючи виходу й перспектив усередині старого буржуазного суспільства, що поза межі його вони ніколи не виходили, залишаючись завжди «хатньою спіркою». Звідси їхній неминучий естетизм як засіб протесту в різних лише формах, звідси їх перманентна обумовленість рамками буржуазної культури як неспроможність мислити інакше, як тільки з класово-буржуазної точки погляду, звідси безперспективність, песимізм і безнадійність цих протестів і революцій.

Як би там не було, оці внутрішні революції, що позначалися «-ізмами», означали перманентну глибоку кризу не лише мистецтва, а й капіталістичного суспільства в цілому, нову стадію його хибкості, нерівноваги, загивання (епоха фінансового капіталу та імперіалістичних воєн). З цього погляду вони є витвір розвиненого капіталізму і продукт його розкладу.

в) Прогресивні елементи роботи «лівих». Проте, безнадійність і марність мистецьких революцій, їх капіталістичне походження не повинні закривати для нас того, що було і є в них позитивного і об'єктивно-цінного та поступового, зокрема й особливо в зазначених аналітичних течіях, починаючи від кубізму й футуризму. Певні

¹ Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь (1912–1913) // Плеханов Г. В. Сочинения / Под ред. Д. Б. Рязанова: [В 24 т.] 2-е изд. Москва; Ленинград, 1925. Т. 14: [Искусство и литература, 1888–1903]. С. 127. – А. П.

й немалі завоювання й досягнення для мистецької культури безумовно ми в них маємо і мусимо їх (ці прогресивні елементи) виділити, засвоїти і використати. Так капіталістичне походження машини і всієї індустріальної техніки не перешкоджає нам цілком спиратись на розвинену машинну промисловість як передумову збудування соціалізму. Футуризм, як це знову прекрасно показано у Троцького¹, виріс із повстання проти старої естетики, і його формальна «революція» була повстанням проти застиглого побуту, а за ним і проти соціального ладу, що ним обумовлювались як цей побут, так і ця естетика. Пролетарська революція підхопила футуризм і підштовхнула його далі на шлях комунізму, не давши йому повернутись назад, бо справді після революції й не було куди повертатись. А зсередини мистецька практика футуризму, за ним супрематизму й конструктивізму була спробою витворити в мистецтві нові форми, які відповідали б новому ритмові й динаміці індустріальної культури, машинової техніки, великого міста. Боротьба проти всякої рутини, «предання», звичок, задубілості, боротьба проти так невластивого машиновій техніці роздумливого психологізму, пасивного натуралізму, стихійності, натхнення – за організованість, упорядкованість, закономірність, свідому й наукову дисципліну в роботі і організації матеріалу. Прогресивно-творча аналітична й технологічна робота над словом, ритмом, лінією, об'ємом, кольором, розложення мистецтва на елементи – ось те, що зробив футуризм не тільки для нашого сьогодні, а і для нашого завтра. Це пора визнати всім, хто хоче підходити до справи не як буржуа-міщанин, стурбований у своєму канарчаному раю, а з точки зору закономірного розвитку явищ культури.

«Кубизм и супрематизм приучал зрение к механическим формам, схематическим конструкциям, в такой же мере содействует индустриальному мировоззрению, как реалистическая живопись своими портретами (портретами вообще) приучала к психологизму и индивидуалистическому мировоззрению мелкой буржуазии... Абстрактный портрет небывалого человека и абстрактный чертёж небывалой машины во всяком случае стоят друг друга. Новый (индустриальный и конструктивный) стиль – не вывих искусства, не разложение, а закономерное явление индустриальной культуры», –

¹ Троцкий Л. Литература и революция. С. 103–105. – А. П.

говорить один російський автор¹. Ми навмисне зупинились так довго на цьому, щоб спростувати нині дуже розповсюджену й шалено поширювану від правих угруповань поспільну негативну оцінку «лівих» течій. Ці угруповання хочуть відкараскатись голими фразами про «продукт розкладу буржуазії», «злочащественный налёт» і т. п.

г) Робота футуризму і леф'ів, як технічна підготовна передумова до мистецтва соціалізму. «В подготовке будущего искусства, которое будет выглядеть очень отлично от настоящего, футуризм окажется одним из необходимых звеньев. Или этого уже так мало?» – каже Троцький². Гадаємо, що це немало. Футуризм, конструктивізм і ЛЕФ'и не випадкове й поверхове явище. Продукт індустріалізму, вони ввійдуть як важливе технічне підготування в будівництво соціаліст[ичної] культури пролетаріату, що теж є продуктом індустріалізму і мусить стати його спадкоємцем. Таке спростування історичної перспективи вимагається справедливою і буде об'єктивною реабілітацією опльованих нині «лівих». Деструкція старого мистецтва феодалів і буржуазії, за нею аналітична робота розложення мистецтва і його техніки на первісні елементи, на ті елементи його сировини, матерії й матеріалів, з властивостей і можливостей яких лише й може творити пролетаріат нові форми, по новому складаючи, організуючи і оформляючи ці елементи, спираючись на вивчені їхні властивості і можливості, – хіба це не єдино природний шлях для нової класи й нового соціалістичного суспільства будувати свою цілком нову, несхожу з минулими, культуру, свій стиль. Робота футуристів і леф'ів у такому разі є технічна передумова соціалістич[ного] мистецтва. Хіба цього замало? – повторимо за Троцьким.

А все ж, поруч із цим маємо факт, що «лівих» сучасність наша не визнала; викинула їх чи майже викинула з життя. Провал і дискредитація їх наочні. Скільки в цьому од суб'єктивних причин, а скільки від об'єктивних – не місце розбирати. Для нас тут важливо установити ту правдиву думку на це питання, що, вийшовши з лона естетизму, ці «богоборці естетизму» оперували з формами і елементами форми як такої, з технікою й технологією та їх елементами.

¹ Иоффе И. И. Кризис современного искусства: литература, живопись, музыка / Коммунист. ун-т им. тов. Зиновьева. Ленинград, 1925. С. 43. – А. П.

² Троцкий Л. Литература и революция. С. 104. – А. П.

д) Від абстрактної форми не можна виходити в творенні мистецтва. Виходячи від форми, з абстрактного комбінування площин, з лабораторних експериментів над схемами і елементами форми, не можна дійти до утворення живого мистецтва. Тут не тільки було випущено якусь переходову ступінь до життя сьогоденішнього дня, але й зроблено і робиться принципову помилку, а саме: форма як така, як самоціль є фетиш естетизму або голого ремісництва, оперування з голою самоцінною формою є шлях чистого ідеалізму, схоластики, є алхімія й знахарство, а в останньому вигляді є містика, попівство. У чистого формалізму є своя логіка й провалля як у практиці, так і в теорії. Приклади: «махровий», зі слів Перцова, містицизм, в який удався супрематик Малевич і його соратники, ремісничий техніцизм багатьох конструктивістів, і такі твердження теоретика формаліста [Віктора] Шкловського: «искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города»¹, себто повне ігнорування соціальної функції мистецтва, себто яма, провалля для мистецтва. Тому-то ми вважаємо, що теза того-ж таки Шкловського: «Мы, футуристы, вышли с новым знаменем: новая форма рождает новое содержание»² – проголошена 1919 року, є цілком хибна. Звідси як висновок: проблема творення нового мистецтва не розв'язується на шляхах чистого формалізму, не вирішується від форми.

VII. Праві: АХРР

а) *Генеалогія АХРР'у*. На протилежному полюсі маємо теорію і практику будування мистецтва революції, виходячи зі змісту («содержания»). АХРР іде цим шляхом і виголошує: «Содержание в искусстве мы считаем: признаком истинности худож[ественного] произведения». Варто уваги, що як у генеалогії «лівих» течій маємо червоною ниткою тенденції естетизму, формалізму й аполітизму (включаючи частину ЛЕФ'а), так по лінії правих угруповань, як АХРР,

¹ Шкловский В. «Улля, Улля», Марсиане!» (Из «Трубы марсиан») // Шкловский В. Ход коня. Москва; Берлин, 1923. С. 38 (Шкловский В. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). Москва, 1990. С. 79). – А. П.

² Там само. – А. П.

проходять традиції реалізму й громадянських мотивів, соц[іально-]утилітарної ролі мистецтва, народницьких тенденцій. Плеханов показав, у яких умовах виникає такий ухил в бік змісту, примату змісту над формою¹. Значний, хоча й ефемерний, успіх АХРР'у не дивує нас під цим кутом зору. Позиція, проте, не перестає бути не менш хибною, аніж позиція художників форми. Куди нас кличуть люди, які вважають зміст за «ознаку справжнього худ[ожнього] твору»? Чи дають вони цим регулятивні вказівки, керівні директиви для мистецької практики? Очевидно, ні. Мистецтво – певна, складна й специфічна царина людської творчої діяльності, з певною складною й трудною технікою, внутрішніми законами майстерства, технологією і т. ін. Сказати, що аби був зміст, і все прикладеться, значить нічого путнього не сказати, значить залишити художника без керівництва, залишити його обеззброєним перед його творчими завданнями, головне перед реалізацією цих завдань. Путь «змісту» виявляється як цілковите безпуття, бездоріжжя: справді, «вільне художество» «без стерна й вітрил».

б) Безпринципність, безформність, як висновок зневаги до форми. Дійсно, коли форма в мистецтві не має ваги, коли вона ніщо, то відкривається поле для цілком необмеженої безпринципності щодо форми, а як наслідок – занедбання форми, вдавання в безформність, занепад майстерства й техніки, разом з цим регрес художньої культури, яка не існує без формальних досягнень. Мистецтво є мистецтво, себто мистецтво існує лише остільки, оскільки воно саме до речі виявляє певний ідеологічний зміст у відповідній і належній формі. Поза формою нема мистецтва, а може бути ідеологія, висловлена в публіцистичний, науковий чи інший спосіб.

Два марксиста – [Вільгельм] Гаузенштейн і К[арл] Лібкнехт² – да-

¹ Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь... С. 160–164. – А. П.

² Вільгельм Гаузенштейн (1882–1957) – культурознавець, мистецтвознавець, письменник, публіцист, дипломат (був першим послом Німеччини у Франції після Другої світової війни), автор книжки «Soziologie der Kunst: Bild und Gemeinschaft» («Соціологія мистецтва: Образ і спільнота», 1912). Карл Лібкнехт (1871–1919) – політик, адвокат, антивоєнний ентузіаст, теоретик марксизму, діяч робітничого та соціалістичного руху, один із засновників Комуністичної партії Німеччини. – А. П.

ють навіть отакі загострені визначення мистецтва з точки зору форми: «Мистецтво є форма, і нічого більше, як форма» (Гаузенштейн); «До мистецтва в стадії творення належить лише оформлення і в стадії завершення – форма» (Лібкнехт). У протиставленні до твердження Плеханова, що «в основі художнього твору лежить ідея» наведені формулювання Гаузенштейна і Лібкнехта звучали б твердженнями чистого формалізму, коли б у того ж Плеханова ми не знаходили такого самого правдивого розуміння місця і значення форми мистецтві: «кто считает возможным пожертвовать формой “для идеи”, тот перестает быть художником, если и был им прежде»¹. Отже, нам здається, вся практика АХРРу, який вирушив у похід з «змістом», є блискучим доказом правдивості плеханівської думки: АХРР поставив себе і всю свою роботу поза межі мистецтва, і АХРРівці перестали бути художниками, якщо були ними колись.

в) Практичні наслідки АХРРізації мистецтва в Росії. Кілька років панування на мистецькому фронті АХРРу й АХРРівських тенденцій допровадили до такого розкладу, до такого глибокого занепаду образотворчого мистецтва, яке навіть прихильну до АХРРу критику примушує з тривогою дивитись наперед – див. рецензію [Фріди Рогінської²] «По выставкам картин» (Правда. 1926. 6 янв.):

При всех различиях в физиономии обеих выставок (идется про выставки «Маковец» та «Истр») они выявляют одну общую черту, очень существенную и характерную не только для них, но и для большинства художественных объединений, ставших на путь реализма, а именно – отсутствие цельного живописного лица, отсутствие формального единства.

Это отсутствие общего формального пути, органически слитого с новым сюжетным содержанием, является большой опасностью, грозящей жизнестойкости современного реализма. Перед ним открывается проторенная дорожка к отрицательным чертам передвижничества, к его натурализму, занимающему, к сожалению, действительно всё большее и большее место на выставках.

¹ Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь... С. 179. – А. П.

² Фріда Соломонівна Рогінська (1898–1963) – мистецтвознавець, публіцист, науковий співробітник НДІ теорії та історії зображального мистецтва АН СРСР. – А. П.

Форма, яка є істотною суттю мистецтва, жорстоко мстить за себе. І той, хто заплющив очі на вимоги форми, він заперечує і саме мистецтво та розкладає всяку можливість досягти тієї мети, яку собі поставив: виявити, відбити, «отобразити» ідеологію пролетарської революції неможливо безпринципно всякими запозиченими звідусіль, без розбору, формами: не всяку форму приймає революція. Не ставлячи перед собою свідомого завдання шукати нову форму для нового змісту, АХРР мусить котитися по похилій і допускати не тільки «смешение языков» щодо форми, але й відкривати широку дорогу саме для найбільш відсталих і консервативних форм і напрямів. Фактично це є прохідний двір для епігонства і художньої реакції: така логіка речей і логіка фактів. Неминуче провалення АХРР, провалення в теорії і провалення на практиці є наочний факт нашої дійсності. Коливання маятника дійшло до точки – далі мусить піти відбій назад, реакція на «ахрризацію» мистецтва. Як би ще не трубив тріумфу й перемогу над супротивниками АХРР, його перемоги надалі, як і досі, будуть уявлять сумне видовище перемог над художньою відсталістю деяких провідних кіл нашого радянського апарату. Колесо історії рухається лише вперед, і небезпечно робити спроби повернути його назад, на відсталі, майже передкапіталістичні, дрібнобуржуазні форми, що ними є «передвижничество» з його побутовим народницько-«обличительным» реалізмом. Це однаково як від трактора повертатись до сохи, а замість індустріального пролетаріату брати за основу есерівський «народ».

2) *Різні значення поняття «зміст» в їх відношеннях до питання чинності «змісту» для форми.* Щоб скінчити з питанням про «зміст» як чинник, що визначає мистецтво, мусимо зробити зауваження про цілковиту невизначеність і многогранність поняття «зміст», що його однаково вживають в цілком різних розуміннях. У широкому розумінні за цим поняттям криється ідеологія взагалі, себто світогляд, філософія доби. Вужче під «змістом» у мистецтві розуміють соціальну змістовність, громадську ідеологію, насиченість соціальним пафосом. Нарешті, найбільше звуження поняття ми маємо, коли «змістом» мистецького твору (картини тощо) називають тему, сюжет, «оповідання».

В першому розумінні мистецтво в його формах завжди змістов-

не, завжди має, містить у собі «зміст» і визначається цим «змістом», себто воно є найвищим, витонченим і синтетично конкретним (бо образним) витвором і виявом ідеології, філософії доби.

Оскільки ідеологія доби як першопричина накладає певний і виразний відбиток на всі форми життя, визначає і витворює певний ритм і стиль в усіх галузях і проявах життя, то від так зрозумілого «змісту» безумовно залежить, безумовно ним визначається в цілому стиль мистецтва доби, мистецькі форми доби.

В такому розумінні правомірно говорити, що доба соціалізму утворить свій стиль, свої форми в мистецтві, як і в усіх інших ділянках життя й творчості. Але ця формотворча причина є визначальна лише в останньому розрахунку, а не безпосередньо, вона діє через ряд передатних чинників, що мають свою власну закономірність меншого масштабу (як матеріал, техніка тощо). Ні в якому разі не можна на ідеологію покладати практичну реалізацію мистецьких форм: вона з цього погляду безвідповідальна. Покладатись на ідеологічний «зміст» доби в конкретній творчій роботі, що він, мовляв, вивезе – було б однаково як коли б у державній, господарчій і т. ін. нашій роботі будівництва соціалізму ми виходили з абстрактного «духу» соціалізму, «духу» доби та й годі, замість щоби провадити реальний обрахунок конкретних умов і обставин, конкретних методів і засобів будівничої роботи, техніки й т. ін. З цього складається конкретна практика нашого будівництва в економіці, політиці і т. ін. Лише поступово оброблюючи конкретний матеріал, базуючись на досвіді й на практиці, вдосконалюємо ми свою роботу, наближаючись повільно до все більшої реалізації в ній справжнього «духу», «змісту», «стилю» соціалізму.

«Зміст» як соціальна змістовність мистецької творчості й твору близько стосується широкого розуміння цього поняття і є виявленням у мистецтві пануючих ідей «доби», котрі, за Марксом, є «завжди ідеями пануючих класів». Тут уже діалектика «форми» і «змісту» виявляється широко, як то більший, то менший розрив між ідеями доби і мистецтвом з перевагою то одного, то другого елементу (соціальні мотиви, «чисте мистецтво»). Як і в першому випадку визначення мистецтва класовою ідеологією залишає всю свою силу й чинність, але жодного озброєння до практики не дає. Про величезну вагу

напоєння мистецтва соціально-класовим пафосом ми вже говорили, проте простим посиленням на «ідеологічний зміст» питання мистецтва не розв'язуються.

Нарешті, залишається останнє розуміння «змісту» як теми, сюжету, анекдоту, події й т. ін. Тут вже цілком хибним є твердження, напр[иклад], АХРР'у: «главным организующим форму элементом является сюжет, тематический подход» (див. обіжний лист Президії АХРРу). Це лінія найменшого опору: пиши на революційний сюжет, і все гаразд. По цій лінії й пішов АХРР, але тут його спіткала невблаганна діалектика мистецького розвитку: не маючи за душею революційного ідеологічного капіталу, старий художник не може взагалі інакше виявити в своїй творчості революцію, як тематично, сюжетно.

Це здавалося найлегшим, найприступнішим і разом найдешевшим шляхом одкупитися від революції, залишаючи для себе, для внутрішнього вжитку все по-старому, в недоторканості свою стару ідеологію, світогляд і т. ін.

Це «убежище», притулок для всіх, хто не надіється на себе, на свою здатність до потрібного внутрішнього переродження. Подібним своєрідним тіканням від вимог глибокого ідеологічного прийняття й відбиття революції треба розглядати на другому полюсі ухил у бік повного «безпредметництва», безсюжетності й голого техніцизму, «винахідництва» виробничого мистецтва. Це явища майже одного порядку.

Для «сюжетчиків» АХРРівського типу революційна тема стала за «камінь спотикання», мусила їх остаточно «утробить»: те, що здавалось найлегшим, по суті виявилось, як найтрудніше, стало за пробний камінь, мірило їхньої революційності, виявило їхню повну беспорядність. Відігратись на сюжеті виявилось неможливим, революційна тема, як усякий матеріал, має свої властивості й закони і вимагав нових засобів і методів обробки, а значить, і вишукування відповідних форм втілення й виявлення: цей матеріал не мириться зі старими методами трактовки, старими формами, що не організують, а убивають його, одягаючи його в чужі шати. Крім фальші, крім жахливих сурогатів ми досі нічого не маємо на революційні теми (приклад – [Ісак] Бродський¹). Така діалектика, такі повчальні наслідки

¹ Ісак Ізраїльович Бродський (1884–1939) – живописець, графік. Найбільше відомий тим, що після Жовтневого перевороту робив замовні реаліс-

їхнього шляху: вийшли від «змісту», зрозумілого як сюжет, і опинились без ідеологічної змістовості і без форми, себто без мистецтва, поза мистецтвом. Шлях очевидно хибний. Рев[олюційна] тема, рев[олюційний] сюжет це останній іспит дійсного переродження художника на художника революції, це одночасно найважчий іспит для мистецтва революції, і його буде складено не раптом, швидкома, а лише у «всезброї» всіх умов, що від них залежить форма мистецького твору, а саме від: 1) ідеологічної насиченості, 2) матеріалу, 3) техніки обробки цього матеріалу, 4) завдання й соціального призначення й 5) умов приймання.

Базуючись на негативному досвіді схарактеризованих двох протилежних спроб творення мистецтва революції (ліві, АХРР), виходячи з теоретичних обґрунтувань, – АРМУ вважає за єдине правильне брати в основу своєї роботи лише критично перевірені, прогресивні тенденції в мистецтві, оскільки їх залишило нам наше передреволюційне вчора й пореволюційне сьогодні, разом з аналітичною роботою дослідів і вивченням всіх чинників, що утворюють форму.

д) Невиправданість поділу мистецтва на «форму» і «зміст». Заперечуючи відокремлення в мистецькому творі «форми» від «змісту» як теоретично необґрунтоване, а практично неоправдане і не відповідне до суті мистецтва й мистецької творчості, АРМУ розглядає «форму» і «зміст» як дві сторони одного і того ж явища, лише термінологічно виявлені по-різному (і досить невдало й заплутано) сторони, що історично нам дані як наслідок тієї діалектики, яку проходило мистецтво як певна ідеологія. У формі мистецтва і мист[ецького] твору ми вбачаємо втілення й виявлення класової психології й ідеології. «Зміст» це те, що несе з собою мистецтво власне й виключно своєю формою, через свою форму, завдяки своїй формі. Мистецтво як ідеологія (зміст) живе і діє лише в формі і через форму.

«Зміст» мистецтва – це і є його форма, форма є виявлення ідео-

тичні картини на історико-революційні теми: «Урочисте відкриття II конгресу Комінтерну», «Розстріл 26 бакинських комісарів», «Ленін і маніфестація», «Виступ Леніна на Путілівському заводі», «Виступ Леніна на проводах частин Червоної Армії на польський фронт», «Ленін у Смольному», «Біля труни вождя» (1920-ті). Автор портретів Й. Сталіна, М. Фрунзе, С. Кірова, М. Горького, К. Чуковського (1930-ті). – А. П.

логічного змісту часу. Противенство зникає. Залишається неправдиве вживання термінів і понять: зміст розуміють як сюжет, тему, анекдот, оповідання й т. ін.

Проти АХРРу і його сумної практики АРМУ висував як чергову й актуальну задачу сучасності – свідому боротьбу за форму й роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мист[ецького] твору і виправдує його як твір мистецтва. Проти формалістів АРМУ висував і підкреслює функціональну залежність форми від ідеології. Тверда соціальна установка, яка не досить виразна у ЛЕФу, де вона формулюється як «соціальна утилітарність» поруч із «винахідничою обробкою матеріалів», – у нас висувається як основна умова всякої мистецької творчості, як непорушна точка для свідомої й критичної роботи над формою, себто для творення мистецької культури революції. Не від «змісту» і не від «форми», а від формотворних чинників.

VIII. Образотворчість, станковізм і виробниче мистецтво

а) Неправдивість позиції АХРРу – чистий станковізм. Дуже важливим пактом платформи АРМУ, що ним Асоціація відрізняється знов таки як від АХРРу, так від крайніх леф'ів, це питання про образотворчість, станковізм і виробниче мистецтво в їх узаємнинах у плані сучасності й прийдешнього. Ми цілком проти позиції АХРРу, який оголосив війну всім «лівим абстракціям», засвоїв глумливий тон і переслідування щодо «производственников», відкидаючи мистецтво назад до чистого станковізму, «изобразительничества», натуралістичного «бытописательства» картини, і знов повертаючись до старого суто буржуазного поділу мистецтва на «справжнє», високе мистецтво – образотворче, і нижче, «прикладне» мистецтво. Як повну антитезу цьому маємо з боку крайнього крила ЛЕФу цілковите заперечення прав за станковізмом, за картиною, за образотворчістю взагалі і орієнтацію виключно на індустрію та оголошення одвертої війни мистецтву як ідеології, за розуміння мистецтва виключно як виробництва. Обидві протилежності ми вважаємо за хибні в своїй виключності і взаємозаперечності.

б) Заслуги ЛЕФу і конструктивізму – мистецтво в житті. За величезну заслугу ЛЕФу та конструктивізму, за найцінніше революційне досягнення для мистецької культури треба вважати рішучий розрив зі старою феодально-капіталістичною естетикою, що ставила мистецтво поза життям чи над життям, як прикрасу («сладкое блюдо») життя або пасивно-споглядальне психологічне пізнання й усвідомлення життя. Прірву поміж життям і мистецтвом може заповнити лише нова естетика, що стирає і руйнує ці перегородки між речами мистецтва й речами побуту, досягає певної, так би мовити, «пролетаризації» всіх речей побуту. Це – передчуття і наслідок прийдешнього руйнування класових перегородок, усякого поділу і людей і речей на вищі й нижчі, на духовні й утилітарні матеріалізації життя.

Перед мистецтвом відкривається шлях цілковитого злиття з життям і побутом, перспектива активної участі в творчості життя, в новому будівництві, в формуванні нової психіки і свідомості, в оформленні побуту через оформлення речей побуту.

Це цілком відповідає тому активному світоглядowi й чинному творчому ставленню до дійсності, що його висловив Маркс і що своїм вістрям скероване прямо проти буржуазного пасивно-пізнавального розуміння дійсності: *«Філософи досі пояснювали світ, але справа в тім, щоб його змінити»*¹.

Революційний зміст і сила цієї формули в тому, що пізнання життя перестає бути самоціллю чи засобом лише з'ясування фактів та їх передбачення (ідеал торговельної буржуазії), а [є] засобом активної перебудови життя: знати, щоб зробити, знати, щоб переробити світ – це ідеал пролетаріату.

Оскільки конструктивісти ЛЕФу взяли безкомпромісовий курс на таке злиття мистецтва, чинника «жизнестроения», з життям через злиття з виробництвом і індустрієюною промисловістю, ми приєднуємось до них².

¹ Точна цитата 11-ї «Тези про Фейєрбаха»: «Філософи тільки по-різному пояснювали світ, але справа полягає в тому, щоб змінити його» (*Маркс К., Енгельс Ф. Вибрані твори* / Пер. з нім.: У 9 т. Київ, 1987. Т. 2. С. 3). – А. П.

² «Усиление индустриализации искусств вполне отвечает задачам нашей эпохи», – каже останній проєкт тезисів Агітпропу ЦК ВКП(б) (див.:

в) Помилки ЛЕФу – передчасність відкидання станковізму, картини, образотворчості. Але леф'ї виявляють себе як мрійних утопістів і безґрунтовних максималістів, оскільки вони останні і відносно далекі перспективи роблять єдиним об'єктом своєї сьогодишньої практики, оскільки не бачать довгих переходових щаблів, що ведуть до останньої мети, і недооцінюють, не добавають та не обраховують реальної дійсності, і тому від цієї дійсності відриваються. Це перше зауваження. Друге: абстрактно спрощене трактування реальної дійсності лише й могло привести леф'ів до викидання з поля зору і з арени мистецтв цілої і великої галузі мистецтва образотворчості й станковізму.

Ми вважаємо неправдивим і передчасним засудити станковізм і всяку образотворчість на остаточну страту. Це передчасний і поспішний засуд: станковізм живе і не збирається поки що помирати, а образотворчість узагалі має і буде мати велике місце, правда, все в нових і нових формах і технічних можливостях. Застиглий станковізм старого порядку, себто станковізм як такий, очевидно, треба вважати за перейдений і віджилий: кустарний продукт індивідуальної творчості, розрахований на таке саме індивідуальне споживання, на позамасове, позапобутове, позажиттєве існування, в останньому рахунку – стінка музею-усипальниці унікальних шедеврів.

Динамізм життя, масовість, психологізм, колективізація, індустріальна техніка утворюють цілком нові потреби, умови й техніку як мист[ецької] продукції, як і форми споживання.

г) Перспективи на еволюцію станковізму. Станковізм буде існувати в переходову добу в міру своєї здатності до еволюціонування й розвитку в нових умовах і, можливо, в міру того, як буде переставати бути самим собою, себто станковізмом, перетворюючись на монументальні форми, розраховані на стіни, вулиці, площі, маси. Тому АРМУ вважає за потрібне штовхати станковізм на виявлення всіх своїх можливостей у плані задоволення потреб сьогодишнього дня, штовхати його на розвиток, еволюцію.

д) Проблема образотворчості у ЛЕФ'ї розв'язано неправдиво.

Комуніст[ична] рев[олюція]. 1925, грудень, № 24), а тому висуває серед найближчих завдань притягнення мистецтва до пролетаріату і нового будівництва.

Щодо образотворчості, то ми цілком проти леф'івського заперечення всякої «изобразительности». Ця проблема стикається з проблемою *реалізму*. Реалізм леф'ів має формулу: «від ілюзії до матерії», «від ілюзорної видимості речі (предмету) до самої речі». Леф'и поховали своїм «вещизмом» образотворчість як засіб організаційного впливу, залишаючи це лише за утилітарними доцільними речами. У цьому їх величезна помилка й самозаперечення. Оскільки мистецтво має соціальне призначення і соціально-організаційну функцію (леф'и визнають це), оскільки оцю свою функцію воно виконує й може виконувати лише впливаючи на психіку організованістю речі, оскільки форма мистецької речі і є те знаряддя чи провідник, що через нього мистецтво впливає, – то за очевидне непорозуміння треба вважати заперечення таких можливостей і властивостей за образотворчими елементами мистецтва. Це перегинання палиці, викликане боротьбою проти «украшателства» і «прикладництва», але не суттю справи. Безумовно спірним є питання про межі образотворчих можливостей, але не про саму образотворчість. Крім того, образотворчість як така живиться глибокими потребами людської психіки, і від неї не так просто можна відкараскатись. І нарешті, *образотворчість* і *реалізм* так тісно зв'язані одне з одним, що цей зв'язок даремне було б ігнорувати.

Реалізм живиться пориванням повсталोї до життя будівничої, оптимістично настроєної класи – до життя і дійсності, до пізнання себе й оточення. Раціоналізм кожної революційної класи поруч зі своєю романтикою й пафосом героїзму – явища відомі. Звідси – попит на «реальне відбивання», на картинку, що оповідає про нас, про нашу боротьбу, про життя, жадаюча до знання, ненаситиме поривання охопити увесь світ речей і явищ. Реалізм не є ознакою пролетаріату, а кожної класи, що підіймається, зокрема колись і буржуазії, яка в свій час і витворила всі відомі нам форми реалізму в мистецтві.

ж) Реалізм буржуазії й реалізм пролетаріату. Реалізм, однак, є максимально властивий якраз пролетаріатові як класі виробничій, продукційній, як клас матеріалістичний. Проте зауважимо, що, по-перше, є реалізм і реалізм, як є пасивне й активне приймання світу: є реалізм натуралістичний, «бытописательский», статичний, психологічний, пасивно-відбиваючий, як продукт буржуазного мис-

лення, і є реалізм активний як фіксація активного приймання, реалізм діалектичний, що бере речі не в їх статиці, а в русі, динаміці, «в становленні», реалізм, властивий діалектично-матеріалістичному способу думання; по-друге, – міняються засоби й техніка самого образотворчого реалізму: з відбиванням («отображением») живопису успішно конкурує фотографія, з промовистістю картини – фотомонтаж; нарешті, максимально точну, максимально впливаючу й безмежно багату та різноманітну фіксацію реального дає кіно, з яким ніяк не може конкурувати ані малярство, ані театр. Ось де смертельна небезпека для малярських методів «бытописания» й натуралістичного реалізму.

3) Позадництво АХРРу. Отже, коли АХРР хоче спертися лише на реалізм (хоча б і «героїчний») у малярстві, коли він обмежує завдання мистецтва лише «відбиванням» революції в станковізмі, то він мистецтво в глухий кут загонить, тягне його назад, на старі, віджилі, відсталі і по-суті буржуазні, а навіть дрібнобуржуазні шляхи. І з цим треба боротися як з проявом художньої реакції, як з перекручуванням, затьмаренням перспектив. На сьогоднішній день ми вважаємо образотворчість і виробниче мистецтво за рівноцінні, з тенденцією до еволюції образотворчого мистецтва і зокрема станковізму в напрямку все більшого звууження й заміни новими технічними методами й досягненнями образотворчості.

IX. Переходовий характер доби

а) Неприпустимість фіксації існуючих форм і досягнень. Розглядаючи нашу добу як добу переходову, підготовчу до соціалізму й соціалістичної культури, виходячи з того, що нова органічна епоха соціалізму витворить і свій стиль, і властиві їй форми по усіх ділянках життя, культури й мистецтва, – АРМУ вважає за шкідливу, передчасну й реакційну всяку остаточну фіксацію форм і досягнень у сучасному мистецтві, що їх часто видається за зразки нового стилю, за досягнення пролетарського чи революційного мистецтва.

б) Критицизм і аналітична робота. Доба синтезу і синтетичних досягнень ще не наступила, вона вся в прийдешньому. Критично-аналітична робота повинна бути властивою переходовій критичній

добі, що її переживає всесвіт під час великої боротьби пролетаріату за соціалізм. Зокрема, будівнича робота наших радянських республік проходить у суперечливих умовах боротьби соціалістичних елементів нашої економіки і нашої культури з елементами капіталістичними. Класові взаємини й боротьба не загострені, але й не усунені, не виключені. Впливи дрібної буржуазії, непу й куркуля на мистецтво безперечні, і вони ставатимуть на перешкоді проростанню соціалістичних елементів у нашій мистецькій культурі. За особливо шкідливе в цій ділі треба вважати всякі готові запозичення мистецьких форм. Поруч із засвоєнням і просякненням мистецької роботи революційно-марксівським світоглядом, АРМУ вимагає від кожного художника цілковитого перегляду своїх позицій, безкомпромісового критичизму, аналітичного вивчення й засвоєння всіх досягнень художньої техніки минулого й сучасного: жодного кустарництва, жодної відсталості, і за опанування вершин світової культури; проти всякого догматизму в роботі, всякої задубілості, самозакочаності, і за – поглиблені шукання, за підготовку прийдешніх досягнень.

Х. Національне питання в програмі АРМУ

Останній пункт платформи АРМУ стосується до національного питання в мистецькій роботі. Ми формулюємо це так: базуючись на інтернаціональній класовій ідеології марксизму і на інтернаціональних досягненнях всесвітнього мистецтва, АРМУ мислить, однак, роботу художника в формах, відповідних до національних особливостей робітничо-селянських мас України. До питання ми підходимо «як реалісти», що беруть на увагу за компартією велике значення в політиці й культурі національного питання. На Україні доба культурного радянського будівництва й завдання творення радянської мистецької культури на класовій основі висувають величезної ваги національну культурну проблему.

Культурна мистецька робота набуває у нас надзвичайної гостроти, важливості й одночасно труднощів, оскільки загальні проблеми радянської мистецької культури можуть бути розв'язані лише шляхом розвитку й піднесення національно-українських форм, занедбаних у минулому, затриманих на кустарному, «просвітянському»,

глибоко провінціальному рівні внаслідок політики царської імперії. Отже перед нами глибоко актуальна проблема: вивести Радянську Україну в царині мистецької культури, як і культури взагалі, на шлях розвитку, який би згодом поставив українську культуру в радянських її формах на технічний рівень високо розвинених культур – російської і європейської, який би забезпечив, може, повільне, але впевнене поступове підвищення цієї культури. Нам багато і довго рости, тяжко працювати над цим нагромадженням культурного капіталу, але ми вважаємо, що це є на Україні на фронті культури найголовніша проблема, центральне завдання, яке цілком погоджується і обґрунтоване національною політикою ком[уністичної] партії та є її конкретизацією, продовженням.

Українську радянську культуру ми мислимо як частку інтернаціональної культури, що має устремління в процесі свого розвитку до світового синтезу всіх національних культур в комуністичному суспільстві. Треба завважити, що досі на Україні проблема будування мистецької радянської культури в її національних формах не мала потрібних умов.

Перманентна матеріальна незабезпеченість художника, відсутність матеріалів і приміщень для праці, дезорганізація збуту й ринка в зв'язку з відсутністю державного регулювання цієї справи й т. ін., нарешті, брак моральної підтримки і уваги – призвели до масової декваліфікації, до пониження продукції і в кількісному, і в якісному розуміннях, до втечі художніх сил до РСФРР та за кордон.

Крім цих об'єктивних й зовнішніх умов, що так несприятливо складалися досі для мистецтва на Україні, маємо за останній рік спроби відновити тут колишню гегемонію російської мистецької культури в найгіршому її виданню, саме через АХРР, через організований тиск і наступ АХРРу на Україну протягом особливо 1925 – початку 1926 року, шляхом заснування одвертих або частіше захованих філій і домаганням перетворитись на всесоюзну Асоціацію, що ідеологічно й організаційно централізувала б мистецьку роботу в руках АХРРу в усіх республіках Рад[янського] Союзу. При такій ситуації перед мистецтвом України дві перспективи: 1) або відкинення далеко назад, затримка внутрішнього розвитку на кустарному, локально-етнографічному рівні, 2) або вихід на самостійну путь творення і під-

вищення власної культури, спираючись на розвиток внутрішніх сил. За часи революції ці внутрішні сили чимало зросли, елементи для розвитку здорової й міцної мистецької культури є, значно посунулося вперед також і збирання сил та їх організація навколо радянської установки культурної роботи й політики; є вже деякі досягнення, проте мало виявлені й відомі.

Згаданий вище наступ і тиск АХРРу при дальшому ігноруванні потреб мистецької культури на Україні, мусить дати перевагу першій з цих двох перспектив, що ми накреслили, і спричиниться не тільки до затримки внутрішніх сил і потенцій, але й до пониження якості самої мистецької культури, оскільки підпорою АХРРу на Україні можуть бути і фактично є лише відсталі політично, відсталі ідеологічно, відсталі художньо елементи, що лише за поодинокими хіба винятками, дивляться за АХРРом не вперед, а назад. Перевага АХРРу та його відсталих угруповань на Україні спричиниться також до дальшої утічки кваліфікованих художніх сил з України, на які ми і так дуже бідні, оскільки в нас не буде створено нормальних умов для мистецької роботи.

Конкретизація проблеми національного питання в мистецькій культурі потребуватиме окремого вивчення й висвітлення. Ми лише ставимо її в усю величину і включаємо в програму роботи.

Кінцеві висновки

Труднощі на цьому шляху великі, зокрема коли брати на увагу пережитки побутового етнографізму, націоналістичні ухили тощо.

Такі в цілому принципові засади АРМУ. Вони є наслідком обліку й аналізу всієї суми художньо-ідеологічних і соціально-ідеологічних умов, що в них живе і діє мистецтво як складова частина суспільного організму. Ми вважаємо, що АРМУ виконала свою місію, коли на правдивому розумінні ролі й місця мистецтва в сучасності виховає кадри художників, що будуть розглядати своє діло не з суто фахового чи суто громадського і політичного погляду, а які зуміють гармонійно сполучити формально-якісний бік мистецтва й мистецької творчості з ідеологією класи, зуміють творити нову форму як вираз нового соціального змісту.

ПРОЄКТ ПРОГРАМОВИХ ТЕЗ АСОЦІАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ (АРМУ)

1. Радянські республіки проходять добу зміцнення й зросту економки та піднесення добробуту роб[ітничо]-сел[янських] мас. У безпосередньому зв'язку й залежності від цього ми входимо в добу великої культурної революції.

2. Постає на цьому тлі й зростає величезна активність мас у споживанні та творенні культурних й мистецьких цінностей. Черговою справою митців рад[янських] республік стає в зв'язку з цим практичне будівництво радянської мистецької культури.

3. На Україні доба культурного радянського будівництва і проблема творення радянської мистецької культури на класовій основі висувають великої ваги національну культурну проблему і тому задачу повинно скерувати на вивчення, розвиток і піднесення українських форм мистецтва, що були занедбані в минулому і затримані на кустарному рівні через великодержавну політику царату.

4. АРМУ розглядає мистецтво як суспільну ідеологію й заперечує всякий класовий нейтралітет мистецтва; тому висувається підпорядкування мистецької роботи ідеології й інтересам класової боротьби пролетаріату та його проводиря – Компартії.

5. АРМУ заперечує відокремлення в мистецькому творі «форми» від «змісту», ставлячи твердження, що форма в мистецтві є завжди продуктом класової психології й виявленням класової ідеології (зміст), а тому як чергове і актуальне завдання сучасності висуває боротьбу за мистецьку форму й за роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору. Боротьба за якість і рев[олюційно]-мистецьку змістовність у мистецькій продукції є актуальним завданням АРМУ.

6. Орієнтуючись на новий побут і маси, ставлячи завданням органічне вrostання мистецтва в побут і організацію нового побуту засобами мистецтва, АРМУ розглядає в цьому плані виробниче мис-

тецтво яко цілком рівноцінне з іншими формами мистецької роботи, маючи в далекій перспективі цілковите злиття мистецтва з життям і виробництвом.

7. В галузі суто образотворчого мистецтва (станковізм тощо) АРМУ ставить проблему максимального використання й установки цих форм напряму пристосування їх до нових форм побуту робітничо-селянських мас. У зв'язку з цим АРМУ висуває до практичної розробки проблему образотворчого реалізму як одно з найважливіших завдань мистецтва нашої доби.

8. Асоціація, являючи собою доброхитну федерацію художників і митців різних напрямів і угруповань, ставить умовою своєї праці безкомпромісовий критицизм щодо мистецтва минулого и сучасності та рішучий перегляд усіх форм мистецтва в плані підготовки до прийдешніх синтетичних досягнень: нова епоха соціалізму витворить свій органічний стиль і форми.

9. За вихідні пункти в практичній роботі Асоціації є:

1) засвоєння й просякнення мистецької роботи революційним марксісько-матеріалістичним світоглядом;

2) аналітично-критичне вивчення і засвоєння всіх досягнень художньої техніки минулого й сучасності та опанування вершин попередньої світової культури.

10. Базуючись на інтернаціональній класовій ідеології марксизму й на інтернаціональних досягненнях світового мистецтва, АРМУ мислить, однак, практично творчу працю як перейняту шуканням форм, які відповідають національним особливостям роб[ітни-чо]-сел[янських] мас України.

Додаток 2

ОЦІНКА АХРРy З БОКУ ГОЛОВНАУКИ РСФРР

Коли вже набирали брошуру, до наших рук потрапила книжка № 1 московського журналу «Советское искусство»¹, де на стор. 100 несподівано для нас надibuємо яскраву й цікаву оцінку діяльності

¹ Советское искусство: Ежемесячный журнал художественного отдела Главполитпросвета. Москва; Ленинград, 1926. № 1. С. 100.

АХРРу з боку художнього відділу Головнауки РСФРР: низка зауважень цілком сходяться з нашою критикою АХРРу, навіть щодо окремих формулювань – ніби змовились. Це зайвий довід правдивості позицій, які зайняла АРМУ, і це свідчить про той твердий злам, що наступив в оцінках та стосунках до АХРРу з боку радянської opinio і провідних кіл: маятник дійсно дійшов до точки, відбій уже почався. Нам приємно це констатувати ще й тому, що наша критика АХРРу й наша боротьба з АХРР проходила у нас на Україні цілком ізольовано від тих процесів, що були в Москві й РСФРР. Вона будувалась на наших самостійних шуканнях шляхів для революційного мистецтва, і ці шукання йшли, між іншим, у напрямку критики й уважного вивчення негативного досвіду й практики АХРРу. Наш висновок з помилок російських мистецьких течій тепер чимало зійшовся з авторитетним висновком худож[нього] відділу Головнауки. Подаємо цей висновок:

ПРО ДІЯЛЬНІСТЬ АХРР

Вислухавши доповіді тт. А. В. Григор'єва та В. М. Перельмана про діяльність та виробничий план АХРР, колегія художнього відділу Головнауки вважає за конче потрібне відзначити насамперед велику громадсько-організаційну роботу, що її зробила АХРР останніми роками, і позитивні здорові боки цієї роботи: тривку установку на революційний сюжет, на зв'язок із пролетарською суспільністю ще й на організацію робітничо-селянських митців, що стихійно підводяться до мистецтва та художньої діяльності з глибу трудових мас. Художній відділ визнає, що громадсько-ідеологічна лінія роботи АХРР загалом є правильною та відповідає інтересам робітничо-селянської революції.

Разом з тим художній відділ відзначає й негативні боки в напрямку роботи та в мистецькій тактиці АХРР:

1) провідний вершечок АХРР намагається ототожнити одну з течій радянського образотворчого мистецтва, яку вони репрезентують, із радянським революційним мистецтвом узагалі; 2) в минулому діяльності АХРР переважали ідеологічні лозунги загального змісту на шкоду якості мистецької продукції; 3) в минулому діяльності АХРР

нехтувано питаннями боротьби за майстерство та за якість; 4) не досить використовується техніка висококваліфікованого буржуазного майстерства; 5) до АХРР примошуються чужі ідеологічно митці, а це призводить до необхідності дбайливо дібрати потрібні для АХРР здорові мистецькі сили, і до того ж, провідне ядро Асоціації мусить і надалі не відступати від принципу суворого добору в дальшій формуванні Асоціації; 6) попередити АХРР, що в виробничій діяльності конче треба побоюватись як би не захопитися комерційними операціями, що неминуче зв'язані бувають із низкою конфліктів, які дискредитують лозунги АХРР.

Художній відділ визнає, що всі ці негативні ухили в діяльності АХРР можна пояснити низкою соціальних та економічних умов часу, і єсть вони до значної міри помилками зросту. Художній відділ констатує, що управа АХРР уживала цілого ряду заходів, намагаючись оздоровити склад Асоціації, і цілком з'ясовує собі ті небезпеки, що з такого складу виходять.

Констатуючи всі ці твердження, художній відділ розглядає АХРР як один із напрямів, одну з фракцій у сучасному радянському мистецтві (як до об'єктивних формально-цільових ознак АХРР набула собі правильну громадсько-ідеологічну позицію та виявила здорові революційні поривання, що їх повинна всіляко підтримувати радянська держава).

Разом з тим художній відділ виразно констатує, що в питаннях форми та стилю АХРР певної позиції та здобутків ще не проявила, а в своїй мистецько-виробничій практиці та в роботі АХРР виявила низку негативних ухилів, які повинно виправити».

ДЕКЛАРАЦІЯ АРМУ В СПРАВІ УТВОРЕННЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ РАДЯНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ¹

[Іван ВРОНА]

I. Первісний процес збирання й організації українських мистецько-образотворчих сил, що розпочався на Україні інтенсивно й широко з 1925 року, йдучи за матеріально-господарчим піднесенням рад[янських] республік, нині в цілому закінчено: перейдено шлях від величезної розпорошеності, розгубленості й дезорієнтованості (матеріальної й моральної) до організації дужих і міцних об'єднань з певною цілеспрямованістю, усвідомленими ідеологічними позиціями й мистецькою практикою, що об'єднали майже всіх художників України (поза об'єднаннями нині не залишилось будь-яких визначних сил).

Виразним і вельми показовим явищем в сучасному українському мистецькому житті, поруч з зазначеними тенденціями й рухом до організації, об'єднання та консолідації мистецьких сил, є також деклароване теоретично й виявлено практично стремління всіх мистецьких об'єднань до спрямування своєї діяльності в річище радянського й соціалістичного будівництва, що треба гаряче вітати й всіляко стимулювати як важливе радянське досягнення та ідеологічну перемогу в цій галузі культурного будівництва.

Організація художніх сил проходила ряд літ в формі загостреної ідеологічної боротьби мистецьких утруповань й об'єднань поміж собою за методи роботи, за саме розуміння ролі й завдань мистец-

¹ Подається за: Декларація АРМУ в справі утворення Всеукраїнської федерації радянських художників // Гарт: Ж-л-щомісячник ВУСПП. 1928. № 8/9. С. 119–122. Авторство встановлено за стилістичними особливостями письма Івана Врони, до того ж, деякі фрагменти тексту запозичені із його брошури 1926 року. – А. П.

тва в радянській сучасності, диференціюючи мистецтво й мистців на групи відповідно [до] їхнього ідеологічного й соціального самовизначення. Ця боротьба нині закінчилася цілковитою перемогою радянської ідеологічної установки в мистецькій роботі як основної передумови дальшого розвитку, втягненням в цю установку всієї маси художників УСРР, величезним кількісним і якісним піднесенням українського образотворчого мистецтва й мистецької культури на X річницю Жовтня, якісною домінантою в мистецькій роботі й значним нагромадженням формально-культурних і технічних передумов для дальшого успішного мистецького розвитку й творчості поруч з переборенням і дискредитацією традиційної української провінційної відсталості й кустарщини, націоналістичних збочень, як російсько-централістичних (навала АХРРу), так [і] спрощеної українсько-етнографічної обмеженості (рецидиви досить ще значних мистецьких кіл), переборенням недооцінки виробничого мистецтва тощо.

Усі зазначені організаційні, ідеологічні й практично творчі досягнення й здобутки українського образотворчого мистецтва, до яких треба ще додати зростання здорового художнього молодняку, що робиться помітною силою в сучасному мистецтві, – роблять наше образотворче мистецтво спроможним і значно підготовленим до виконання відповідних завдань в плані великої культурної революції, що стоїть нині на реальному порядку дня, вимагаючи від усіх художніх угруповань й об'єднань максимального контактування й скупчення своєї уваги та об'єднаних зусиль на спільних радянських завданнях замість групового суперництва й дрібної конкуренції на більшому акцентуванні на мирне спільне співробітництво, аніж на змагання за зовнішнє першенство й гегемонію, за визнання та матеріальну підтримку з боку радянських органів.

Назрілою й доцільною формою такого співробітництва й об'єднаної контактної роботи існуючих мистецьких об'єднань, що стоять на радянських позиціях, є Всеукраїнська федерація цих об'єднань, яка матиме завданням :

- 1) Максимально широко втягнути всі мистецькі сили й угруповання в практичну радянську мистецько-культурну роботу, використати їх для радянського й соціалістичного будівництва, скеровуючи весь процес по виразному пролетарському комуністичному річищу.

ДЕКЛАРАЦІЯ АРМУ

в справі утворення Всеукраїнської федерації радянських художників

І. Перший процес збирання й організації українських мистецтво-образотворчих сил, що розпочався на Україні інтенсивно й широко з 1925 року, йдучи за загальною історичним піднесенням рад. республік, мав у цілому наочний перебіг: шав від клясисної розриваності, розчленованості й дезорганізованості (матеріальної й моральної) до організації духа і міцних об'єднань з певною ціллю, рівнозначною, усвідомленню ідеологічними поглядами й мистецтвом практикою, що об'єднали майже всіх художників України (шлях об'єднанням ним не залишався байд- ная, воляччя сил).

Піднявши і велику поваленою явищем в сучасному українському мистецтвому житті, поруч з визначеною тенденцією й рухом до організації, об'єднання та консолідації мистецтва, шав, в такому делюванні теоретично й аналітично практично стремління всіх мистецтв об'єднати до сприяння своїй діяльності в ринку радянського й соціалістичного будівництва, що треба гарно ітати й мислю стичувати, як мислю радянське досягнення та ідеологічну перемогу в цій галузі культурного будівництва.

Організація художніх сил проходила ряд літ в формі загостреної ідеологічної боротьби мистецтва утримувати й об'єднати пошук глибою як метою роботи, як саморозуміння ролі й завдань мистецтва в радянській сучасності, диференціюючи мистецтво й мистців на групи відповідно їхньої ідеологічної й соціального самозавдання. Ця боротьба мав закінчилася цілковитим перемогою радянської ідеологічної установи в мистецтві роботи, як основної передумови дальшого розвитку, вчинили в цю установу всієї маси художників УСРР, незалежним підходом і власним віднесенням українського образотворчого мистецтва й мистецтву культури на Х ринку життя, якісною домінують в мистецтві роботи й значним напровадженням формально-культурних і технічних передумов для дальшого успішного мистецтвого розвитку й творчості поруч з переборенням і доведенням традицій української провідної віддалості й мистецтва, націоналістичних збочень та російської-централістичних (мисла АХРР'у), як спрощеній українсько-етнографічної обмеженості (редація досить ще значна мистецтва кіл, переборення відносно виробничого мистецтва то-що).

Всі зазначені організації, ідеологічні й практично творчі досягнення й здобутки українського образотворчого мистецтва, до яких треба ще додати аристанія здорового художнього молодства, що робиться помітною силою в сучасному мистецтві, р-блять каліс образотворчого мистецтва сприяючи і значно підготувати до виконання відповідних завдань в плані всенародної культурної революції, що єдиний на режимному порядку дня, вимагаючи від усіх художніх утримувати й об'єднати максимального констатувати й скупити свої уваги та об'єднати зусиль на спільних радянських завданнях змість групового етнопатризму й дрібно конкурентів

[119]

2) Охопити всі художні угруповання й об'єднання парт[ійним] впливом і керівництвом разом з підсиленням ідейного керівництва внутрішнім життям об'єднань й консолідацією їх пролетарських кадрів, що дасть можливість скерувати увагу й цілих об'єднань, і окремих мистців на продуктивну творчу роботу.

3) Упорядкувати справу художнього ринку та організованого планомірного художнього обслуговування робітничо-селянських мас.

II. Оскільки в основі затяжної кризи сучасного мистецтва лежать процеси боротьби й змагання культур буржуазно-капіталістичної й пролетарсько-соціалістичної, що живляться соціально-класовою боротьбою в усіх ділянках нашого будівництва, зокрема й особли-

во будівництва культурного, – остільки боротьба на мистецькому фронті, боротьба формальних художніх угруповань не може в той чи інший спосіб не відбивати боротьби соціально-класової, а значить, не може ліквідувати соціально-ідеологічну боротьбу, яка не знімається, а лише переходить в іншу фазу, набуває нових соціально більш корисних культурно-організаційних форм. Тому федерація не мусить ані в якій мірі спричинитись до затушовування ідейної боротьби й виявлення процесів соціально-класового самовизначення, диференціації мистецьких сил і мистецької творчості. Навпаки, вона повинна дати простір й вихід для наближеного змагання формально-стильових підходів, течій, шкіл з точки зору майстерності, підвищення художньої та ідеологічної якості мистецької творчості.

Зокрема, помимо загальних соціально-політичних і класових основ диференціації й боротьби в мистецтві є для них нині низка специфічних особливостей та внутрішніх протиріч, а саме:

а) належність основної маси наших художників і соціально, і художньо-формально до старої дореволюційної генерації мистців, для яких внутрішнє перевиховання є дуже складним і повільним процесом;

б) повільність і трудність процесу виділення з надр пролетаріату власних кадрів на мистецько-творчу роботу й виховання відповідної пролетарської «зміни»;

в) культурна й культурно-мистецька відсталість пролетарських і селянських мас, певні «ножиці», диспропорція поміж невиразним і невикристалізованим соціальним попитом («соціальне замовлення») та мистецькою продукцією й пропозиціями її, неприпасованість мистецької продукції й творчості до нових вимог і потреб, прірва поміж глядачем, масою та мистецтвом, відставання розвитку виробничих мистецтв порівнюючи з мистецтвом «чистим», станковим і т. ін., що в сумі складає для мистецтва стан нерівноваги та невизначеності в радянській дійсності. Федерація мусить з'явитися могутнім засобом виживання¹ цих протиріч.

III. Будучи здійсненнями назрілої ідеї єдиного революційно-радянського фронту в образотворчому мистецтві, Федерація ідеологічно мусить бути побудована в цілому на таких принципах, що

¹ Йдеться про ліквідацію цих протиріч. – А. П.

впливають з директив керуючих органів комуністичної партії, висловлених в галузі літературно-художньої політики партії.

Зокрема засадами Федерації мусять передбачатись такі моменти:

1. На тлі нечувано зростаючої в наш час культурної революції активності мас у споживанні та творенні культурних і мистецьких цінностей черговою справою мистців радянських республік повстає практичне й свідоме будування радянської мистецької культури. Це будування може реалізуватися й іти вірним шляхом лише при умові найщільнішого зв'язку мистців з робітничо-селянськими масами при умові активної співучасті мас у творенні нових мистецько-культурних цінностей.

2. Органічний і безпосередній зв'язок з робітничо-селянськими масами, який забезпечив би дійсний вплив їх на творення нової мистецької культури, є можливий і реальний лише при умові наявності організованих відносин між художником і масами в розумінні організованого задоволення художниками соціально-колективного замовлення мас на мистецьку продукцію.

3. Соціальне замовлення Федерація розуміє не як лише урядове замовлення, а як активну організацію й належне художньо-ідеологічне спрямування тих фактичних вимог на мистецтво, що їх стихійно виявляють робітничо-селянські маси. Федерація ставить завданням організувати наш художній ринок, поширювати масові та колективні форми його, просувати мистецтво глибше у маси, вишукати організовані форми споживання мистецтва й мистецької продукції у житті та побуті, як і вишукати соціально-організовані форми роботи художника.

4. Федерація розглядає мистецтво як суспільну ідеологію й заперечує всякий класовий нейтралітет мистецтва, тому вимагає підпорядкування мистецької роботи ідеології й інтересам класової боротьби пролетаріату та її проводиря – компартії. Федерація стремить через найбільш повне об'єднання організованих мистців УСРР до начал планового будівництва мистецької культури, планового використання мистецьких сил у інтересах соціалістичного будівництва.

5. Федерація заперечує відокремлення в мистецькому творі форми від змісту, ставлячи твердження, що форма в мистецтві є завжди продуктом соціально-класової психології й виявленням класової

ідеології (зміст), а тому як актуальне завдання радянської сучасності висуває боротьбу за стильові шукання й мистецьку форму, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору. Боротьба за якість й нову мистецьку форму, що відповідала б сучасності за революційну змістовність у мистецькій продукції, мусить бути актуальним завданням Федерації.

6. Орієнтуючись на новий побут і робітничо-селянські маси, ставлячи завданням органічне вrostання мистецтва в побут і активну участь мистця в організації нового колективного побуту, засобами мистецтва Федерація розглядає в цьому плані виробниче індустріальне мистецтво як цілком рівноцінне з іншими (суто ідеологічними й суто образотворчими) формами мистецької роботи, маючи в перспективі цілковите злиття мистецтва з життям і виробництвом.

7. У галузі суто образотворчого мистецтва (станковізм тощо) Федерація ставить проблему максимального використання існуючих форм і метод[ів] образотворчості, перевіряючи їх з точки зору революційно-творчого активно-організуючого впливу на життя та волю і свідомість мас. У зв'язку з цим Федерація висуває до поглибленої практичної розробки проблему образотворчого пролетарського активного реалізму як одне з важливіших завдань мистецтва нашої доби.

8. Федерація мусить взяти активну й організовану участь в підйомі широкого руху самодіяльного мистецтва робітничо-селянських мас, стимулюючи та поглиблюючи розвиток самодіяльності, йдучи цій масовій хвилі назустріч силою, досвідом і знанням кваліфікованого професійного мистецтва.

9. Базуючись на інтернаціональній класовій ідеології марксизму, на інтернаціональних досягненнях світового мистецтва, Федерація українських радянських художників повинна однак практично творчу працю просякати шуканням форм, які відповідають національним особливостям робітничо-селянських мас України, пам'ятаючи, що піднесення національної культури є неодмінною умовою будівництва соціалізму.

10. Федерація, об'єднуючи широкі маси мистців УСРР, має стремити до братнього співробітництва з [аналогічними] федераціями інших радянських республік, що вже творяться, маючи метою об'єд-

нання їх в Спілку федерацій всіх республік Радянського Союзу¹.

11. Являючи собою доброхітне об'єднання організованих в асоціації й групи мистців та художників України, Федерація ставить умовою своєї праці радянського художника безкомпромісний критичизм щодо буржуазного мистецтва минулого й сучасності та методичний перегляд усіх форм мистецтва з метою використання їх здобутків у плані підготовки нових синтетичних форм і досягнень, пам'ятаючи, що нова епоха соціалізму витворить свій стиль і форму. За вихідні пункти в практичній роботі Федерації є: а) засвоєння й просякнення мистецької роботи революційним марксівсько-матеріалістичним світоглядом; б) аналітично критичне вивчення й засвоєння надбань художньої техніки минулого й сучасності та опанування формальних здобутків попередньої світової мистецької культури.

¹ Власне, ця ідея за чотири роки буде реалізована Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23.04.1932: «ЦК констатує, що за останні роки на основі значних успіхів соціалістичного будівництва досягнуто великого кількісного і якісного зростання літератури та мистецтва. Кілька років тому, коли в літературі ще відчувалося значне впливання чужих елементів, особливо активізованих у перші роки непу, а кадри пролетарської літератури були ще слабкими, партія всіляко сприяла створенню й зміцненню особливих пролетарських організацій у галузі літератури та мистецтва з метою укріплення позицій пролетарських письменників і діячів мистецтва. Нині ж, коли вже вирости кадри пролетарської літератури й мистецтва, коли висунулися нові письменники та художники із заводів, фабрик, колгоспів, рамки існуючих пролетарських літературно-художніх організацій (ВОАПП, РАПП, РАМП та ін.) стають вузькими й гальмують серйозний розмах художньої творчості. Ця обставина створює небезпеку перетворення цих організацій із засобу максимальної мобілізації радянських письменників і художників навколо завдань соціалістичного будівництва на засіб культивування гурткової замкненості, відриву від політичних завдань сучасності та від значних груп письменників і художників, які співчують соціалістичному будівництву. Звідси необхідність відповідної перебудови літературно-художніх організацій та розширення бази їхньої роботи» (О перестройке литературно-художественных организаций: Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62–63; автор Лазар Каганович, на той час перший секретар Московського обкому ВКП(б)). – А. П.

* * *

Висуваючи наведені ідеологічні засади для організації Всеукраїнської федерації радянських художників, ЦБ АРМУ звертається до всіх існуючих на Україні художніх об'єднань з закликом приступити до практичного здійснення ідеї Федерації як основи й запоруки дальшого успішного потужного розвитку революційного мистецтва України.

Хай живе Федерація радянських художників України!

Хай живе й міцнішає організована, активна участь мистців у пролетарській боротьбі й будівництві соціалізму.

Ц[ентральне] Б[юро]

Асоціації революційного мистецтва України – АРМУ.

Приєднуємося цілком і повністю:

Ініціативна група

Спілки робітничих художників Донбасу «ІЗО-Забій»¹.

¹ «ІЗО-Забій» – об'єднання художників всередині донбаського літературного угруповання «Забій», яке діяло в 1920-х – на початку 1930-х зокрема в Бахмуті, представники якого, ілюстратори-початківці та художники-оформлювачі робочих клубів (Г. Говберг, П. Кривохиженко, П. Кодьєв, інші) рухалися переважно шляхом авангардних пошуків. Ближче невідоме. – А. П.

В. ПЕРШОДРУКИ

Оксана Павленко

Ігор Диченко

Антоніна Іванова

Листи Оксани Павленко²до Ігоря Диченка³

1

[Без дати]

В самом начале революции, когда упразднили полицию, для поддержания порядка были мобилизованы (или призваны добровольцы – не знаю) учащиеся старших классов и студенты, распределены на посты – они несли службу посменную на улицах и в учреждениях. Вот Седляр и Падалка тоже дружили. Погода была холодная, ветреная в то время (снег с дождём). Седляр где-то дежурил, его не сменили вовремя, а он не мог уйти с поста – отстоял сутки... И тут его нашёл Падалка полузамёрзшего, полумёртвого – он уже не мог идти сам. Падалка взвалил его на плечи и принёс его к ко мне, т[ак] к[ак]

¹ Документи люб'язно надалі *Стеллою Бен'яміною*, підготовлені до друку *Варварою Войтенко* і *Андрієм Пучковим*.

² Оксана Трохимівна Павленко (1895–1991) – художниця, майстриня монументального та станкового живопису, художньої кераміки, рисунку. Упродовж 1914–1917 навчалася в Київському художньому училищі у Ф. Красицького, де тісно спілкувалася з А. Петрицьким, К. Єлевою, І. Падалкою. Закінчила УАМ (1922), учениця М. Бойчука, Член АРМУ. З 1929 – в Москві, де впроваджувала практики українських монументалістів, зокрема, разом з Б. Уїтцем керувала експериментальною майстернею фрески на будівництві Палацу Рад (1940–1949). Див. також: *Сторчай О. В.* Листи Антоніни Іванової до Оксани Павленко 1965–1971 років // Рукописна та книжкова спадщина України = Manuscript and Book Heritage of Ukraine: Наук. журн. / НБУВ, Ін-т рукопису. Київ, 2020. Вип. 26. С. 355–390.

³ Ігор Сергійович Диченко (1946–2015) – мистецтвознавець, художник, колекціонер. Закінчив Київський державний художній інститут (1969, тепер НАОМА). Працював викладачем і науковим співробітником у ЦДАЛМ України, Київському державному фаховому хореографічному коледжі, Музеї історії Києва. Автор праць про Г. Нарбута, А. Петрицького, М. Бойчука, В. Седяра, О. Богомазова, К. Малевича, В. Касіяна, В. Пальмова, В. Єрмилова, М. Глушенка, Т. Яблонську, А. Горську, О. Хвостенка-Хвостова, інших.

сам далеко жил и не мог уже дотащиться туда. А ко мне было ближе. Вот это и было моё первое знакомство. Мы его отходили, я ушла ночевать к подруге – у меня была крошечная комнатуха, одному еле поместиться.

Когда Василь пришёл в себя, я увидела худенького парнишку с огромными пытливыми глазами и кудрявой головой. Он вообще тогда был не очень здоров – что-то с лёгкими было неладно. Его младшая сестра Зина (очень любимая им) подарила мне его фото – юношеское – прислала в письме в 195... году – она тогда уже тяжело болела и скоро умерла. А её дочь Эля и сейчас переписывается, но родилась она, когда уже Василя не было.

Вот коротко всё, что я сейчас могу написать. Вы пишете, что уже две публикации были о В[асиле], а у меня нет ни одной! Когда сможете, пришлите.

О Вашем предложении дать в Музей Т. Шевченко рисунок «Катерина» – этого рисунка у меня уже нет, Леся не нашла. А эскиз к «Гайдамакам» иллюстрацию «Прощание Оксаны с Яремой» нашёлся, но законченный рисунок по этому эскизу не у меня, а в киевском Музее укр[аинского] обр[азотворочого] иск[усства] (ДМУОМ). Это хороший рисунок, более достойный быть в Музее Шевченко. Это из числа тех работ, которые я давала в Киев на выставки (не помню точно год), а музей мне не вернул бо́льшую часть из них. Это было ещё при прежней дирекции и там работал Дм[итрий] Е[мельянович] Горбачёв¹ – он знает эту историю. Так вот, может быть лучше было бы, чтобы эта работа по праву [была] передана в Шевченковский Музей.

Вот и конец письму.

Елена Ив[ановна] – она же Леся – Вас приветствует.

¹ Дмитро Омелянович Горбачов (н. 1937) – мистецтвознавець, історик мистецтва, почесний академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор.

2

[Без даты]

Мне кажется, что очень важно М. Л. Бойчука надо суметь не просто защитить от грубой травли всяческих злопыхателей, а показать ценность его идей в искусстве и, главное, что безусловно, это то, что обстоятельства, в которых он решил возможным воплотить в жизни то, что у него родилось и созрело (до того как он начал у нас работу).

Не представлять его, как какую-то застывшую восковую фигуру. – Это неверно было бы. Вернее, то, что революционная ситуация способствовала раскрытию и осуществлению его идей. Это вернее.

Вообще не верно представлять М. Л. каким-то неизменяемым существом. – Тогда он не был бы художником. Да и свидетельства есть бесспорные, что он сам признавал влияния общества, среды и обстоятельств на свои взгляды и методику (автобиография 1930 г. и ещё есть документы).

3

23/XII 1985

Дорогой Игорь!

Приветствую и Вас с Новым 1986 годом!

По обычаю (хорошему) и Вам пожелаю всех благ!

Ответить основательно на Ваше письмо сейчас не смогу – трудно писать, что-то неладно со зрением, прохожу курс лечения. Как только смогу, напишу, а сейчас коротко отвечу на некоторые Ваши вопросы.

1. О Василе Седляре – 1) происхождение В[асилия]: – Родом он с Полтавщины – отец его служил у Кочубея зав. хозяйством. Семья большая – 8 ч[еловек] детей, 4 сестры и 4 брата; никого из них уже нет в живых. Два брата убиты на войне, остальных всех нет в живых. – Дед его, у которого Василь больше жил, был лоцманом – перегонял плоты и пароходы по днепровским порогам, опасная и тяжёлая работа. Жил дед в Черниговской губернии на берегу Днепра. О нём как о легендарной личности Василь мне много рассказывал – дед был «героем» его детства – отец его матери.

2. О работе Василя «Расстрел» не могу ничего рассказать – он её писал в Харькове. Помню, в каком-то письме он о ней писал и крепко ругал эту работу. С Межигорьем здесь связи (по сюжету) нет.

3. О росписи клуба работников НКВД – ничего не знаю.

4. Никаких фресок в Межигорье никто не писал – ни я, ни Василь. В мастерской на стенах была роспись с применением аэрографа в порядке эксперимента. Этим занималась я со студентами. Это были опыты, а не создание какого-то худ[ожественного] произведения. Отдельные фрагменты остались на стенах.

5. Из его работ в керамике почти ничего не помню. Помнится одна тарелка – или блюдо, – на которой изображена фигура мужская и надпись: «це ти, буржуй» – её приписывали мне, но это Василь делал. Я не представляла, чтобы из такой тарелки приятно было есть...

6. О моём знакомстве: Василь учился в Худ[ожественной] школе, но я его совсем там не знала. А первое знакомство было в 1917 г., в первые дни Революции, и познакомил меня с ним Падалка, с которым я хорошо была знакома. Было это в феврале.

Новогоднее пожелание: будьте здоровы, живите и работайте счастливо!

4

[Без дати]

Павел Горбенко – политрук в Межигорье – был замечательный человек.

Мы с ним были очень дружны. Познакомился я с ним ещё в 1919 г., когда наша группа расписывала театр в Киеве к съезду Волисполкомов.

Там работал его жена Таисия Цымлова¹ – очень талантливая ху-

¹ Таїсія (Таїса) Цимлова (?–08.1921) – студентка УАМ мистецтв, учениця М. Бойчука. Роботи експонувалися на Другій звітній виставці УАМ восени 1921 року (див.: Білокінь С. Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 р.) // Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво / ІМФЕ. Київ, 2007. Вип. 3(19). С. 93).

дожница – ученица Бойчука. Он тоже принимал участие в этой работе. Тая Цымлова рано умерла (как и Кат[ерина] Бородина) от туберкулёза – они просто не перенесли голода. Горбенко тяжело переносил утрату – это коротко о Павле. Он очевидно ценил, что я много сил отдавала общественной работе – я же в те годы была членом сельсовета села Новые Петровцы, вела работу среди женщин-делегаток, – и считал, что мне нужно вступить в партию. Но тогда для поступления надо было 5 рекомендаций, причём 3 из них от «рабочих от станка». Это стало препятствием – я никакой связи не имела с индустрией. Вот так было дело.

5

24/XII

Спасибо за «офортишко» – мне он очень понравился!

Дарю Вам одну из любимых моих открыток – мне её подарила Антонина Иванова, а я Вам – знаю, что она у Вас сохранится.

Как горько, что удивительное чудо искусства «Кампо Санто» погибло от бомбы в 1944 г. (это ведь оттуда!)

«Пишут лозунги» – что у Вас эта работа была на выставке «Москва – Париж» – я её получила обратно из Музея им. Пушкина, в том виде, в каком она у Вас. А реставрационные подклейки и прочие манипуляции, очевидно, сделаны перед выставкой.

II

Про телефільм, присвячений Оксані Павленко

№ 5750/ мк
08.12.[19]8

Председателю
Госкомитета
по телевидению
и радиовещанию УССР
т. **Иваненко Б. В.**¹

*О телефильме,
посвящённом творчеству О. Т. Павленко*

Уважаемый Борис Васильевич!

Секретариат правления Союза художников СССР обращается к Вам с просьбой создать телефильм, посвящённый видному советскому живописцу-монументалисту Оксане Трофимовне Павленко, старейшему члену Союза художников СССР, автору интереснейших монументальных произведений, участнику крупнейших выставок, в том числе персональных в Москве и во Львове.

Своими творческими корнями – рождением, учёбой и работой, – она тесно связана с Советской Украиной, что, естественно, должно быть отражено в предлагаемом телефильме.

Работу над сценарием указанного телефильма можно было бы поручить украинскому искусствоведа И. С. Дыченко, автору ряда публикаций об Оксане Трофимовне Павленко.

Секретарь правления,
председатель комиссии
по монументальному искусству,
заслуженный художник РСФСР

Ю. К. Королёв²

¹ Борис Васильович Іваненко (1933–2008) – архівіст, історик, журналіст, державний та компартійний діяч, заслужений працівник культури України.

² Юрій Костянтинович Корольов (1929–1992) – художник-живописець, монументаліст, педагог, народний художник СРСР.

Спілка художників
Української РСР

ПРАВЛІННЯ

14.02.1979

№258/ сп

м. Київ

Голові Держкомітету по телебаченню
та радіомовленню УРСР

тов. **Іваненку Б. В.**

Спілка художників України просить розглянути питання про створення телефільму, присвяченого творчості одного з найстаріших українських живописців-монументалістів Оксани Трохимівни Павленко.

О. Т. Павленко – автор ряду творів (серія «Будівництво колгоспу», «Лікнеп», «Делегатки», «Жінрада на селі», «Наша політика єсть політика миру» та ін.), що увійшли в історію становлення українського радянського мистецтва. Протягом наступних десятиріч О. Т. Павленко успішно працює як живописець, бере участь у виставках у Києві та Москві.

Створення телефільму, присвяченого творчості О. Т. Павленко, сприятиме ознайомленню громадськості з важливими, цікавими сторінками історії українського радянського мистецтва.

Мистецтвознавець І. С. Диченко, який вивчає творчість О. Т. Павленко, може взяти на себе написання сценарію телефільму¹.

Голова правління

Спілки художників УРСР

В. З. Бородай²

народний художник СРСР

¹ Наскільки відомо, ідея документального фільму про творчість О. Павленко не була реалізована.

² Василь Захарович Бородай (1917–2010) – скульптор, ректор КДХІ (1966–1973), голова правління Спілки художників України (1968–1982). Академік НАМ України, лауреат Ленінської премії, народний художник СРСР, народний художник УРСР, професор.

III

Про оформлення майстернею Михайла Бойчука
фойє Київського оперного театру 1919 рокуПЕРВІСТОК МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПISУ¹

Одну з цікавих сторінок мистецької історії нашого міста являє художнє оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів у 1919 році. Це був первісток українського радянського монументального живопису, значущий факт реалізації ленінського плану монументальної пропаганди, і хоч це були, власне, тимчасові живописні панно, створені темперними фарбами на фанері, все ж за характером виконання вони тяжіли до монументального мистецтва.

Державне замовлення на художнє оформлення Оперного театру з нагоди з'їзду волвиконкомів виконували учні монументальної майстерні Академії мистецтв – ровесника Великого Жовтня (пізніше, у 1924 р., її реорганізовано в Художній інститут). В архіві кандидата мистецтвознавства, заслуженого працівника культури І. І. Врони ми знаходимо спомини художників – учасників цих урочистих розписів. «Я працювала з Тимком Бойчуком над плакатами “Товарообмін міста і села” – селянка в човні міняє у робітника, що стоїть при березі, продукти на потрібні в селі інструменти та ін. – згадувала художниця М[арія] Трубецька. – Самостійно я виконала плакат, що закликав молодь до бібліотеки, і другий, що закликав жінок-матерів віддати голоси за більшовиків».

З'їзд відбувався у травні, художники працювали швидко, наполегливо, аби встигнути виконати замовлення. Основні теми панно були, як розповідав І. І. Врона, доступні делегатам з'їзду – робітникам та селянам: лікнеп, бібліотеки, товарообмін.

Над оформленням оперного театру працювали О. Павленко, В. Сідляр, С. Колос, Т. Цимлова, М. Трубецька, Т. Бойчук, І. Падалка, П. Горбенко. «Кожна робота обмірковувалась, одмічалась її якість... Керівник сам ставився до роботи як до творчого завдання й вимагав

¹ Майже першодрук, подається за: Диченко І. Первісток монументального живопису // Молода гвардія (Київ). 1970. 27 жовт. С. 3.



Тайсія Цимлова, Марія Трубецька, Іван Падалка
Живописні панно для оформлення Київського оперного театру 1919 року

і від нас такого відношення, він не терпів недбалості або халтури», – писала згодом Оксана Павленко.

До нас дійшли фотографії більшості панно, з яких видно, що ця робота була справжнім надбанням новонародженого українського радянського монументального мистецтва. Документальних даних майже не збереглося, тому кожна згадка сучасників та учасників цих розписів стає для нас цінним свідченням мистецького життя нашого міста в революційні роки.

«Ми прагнули створити справді монументальні образи, хоч умови були дуже важкі, ми не знали, чи одержимо матеріали, гроші, фарби, чи ні, а наш матеріальний стан, як і багатьох студентів академії, був досить скрутний...». Так розповідав про свою студентську роботу С. Г. Колос восени минулого року – під час однієї з наших останніх бесід. Ні С. Г. Колоса, ні І. І. Врони, які належать до числа зачинателів та основоположників українського радянського мистецтва і мистецтвознавства, на жаль, вже нема серед нас. С. Колос помер 20 грудня 1969 року, І. Врона – 15 січня цього року.

Святкові панно на фасаді Оперного театру Києва, виконані молодими митцями у перші ж дні радянської влади в місті, разом з розписами «Луцьких казарм» та комсомольського клубу на Подолі (художник З. Толкачов) заклали міцні підвалини розвитку монументального мистецтва Радянської України.

І[гор] ДИЧЕНКО

Оксана ПАВЛЕНКО

*З листа художниці до І. І. Врони
від 27.IX.1967, Москва*

Ще була така цікава робота – оформлення Оперного театру у Києві. На цій роботі працювали учні майстерні М. Л. Бойчука під його керівництвом – Т. Бойчук, Падалка Іван, Седляр, Цимлова (дуже талановита художниця – потім померла від сухот), Горбенко Павло, я, і ще був ученик Кельбер Миша (потім десь виїхав).

Іванова А. І. в цей час не працювала. Цю роботу виконувала лише наша майстерня, тому в ній були єдність, і М. Л. Бойчук одмічав цю роботу як досить вдалу (в розумінні поєднання з архітектурою)... Він сам відносився до роботи з найбільшою відповідальністю – як до творчого завдання і [вимагав] і від нас такого відношення – він не терпів ні в чому халтури або недбалості... Кожна робота обмірковувалась, одмічалася її якість.

Сергій КОЛОС

Робота по оформленню Оперного театру – це був перший колективний виступ художників-монументалістів, відповідь на ленінський декрет про монументальну пропаганду, відбиття в декоративних панно актуальної радянської тематики. Пройшло 50 років відтоді, коли учні Михайла Львовича Бойчука за дуже короткий час – щось тиждень чи два, – виконали досить велику кількість декоративних панно.

IV

Антоніна Іванова про Михайла Бойчука

О БОЙЧУКЕ

Из рассказа Антонины Николаевны Ивановой¹

Запись В. И. Костина² 30 ноября 1966, Москва

М. Бойчук из семьи бедного пастуха, у них было десять человек детей. С детства рисовал на песке. Кто-то увидел, привёз во Львов, устроил сторожем в художественном училище, с тем, чтобы одновременно учиться живописи. Вскоре сделал заметные успехи и был зачислен в школу с обеспечением и освобождён от должности сторожа.

Но в училище Бойчуку не нравился метод обучения. Он попробовал перейти в Краковскую худ[ожественную] школу, но и она, собственно, ничем не отличалась от львовской. Тогда Бойчук уехал в Париж. Ходил по разным мастерским, знакомился с известными или только начинающими художниками, много работал самостоятельно.

Вскоре сам собрал вокруг себя небольшое число молодых художников и стал как бы их руководителем и учителем. Были среди них [Евгений] Сагайдачный, [София] Бодуэн де Куртенэ, С. Налепинская и др.

Весть о его успехах и знаниях дошла до Львова, и местный епископ (кажется, униатской церкви) послал его учиться монументальному искусству в Италию, с тем, чтобы потом поручить ему живопись храма, которая соперничала бы с образцами высокого искусства росписей эпохи итальянского Возрождения.

Кажется, два года пробыл Бойчук в Италии и много изучал ма-

¹ Антоніна Миколаївна Іванова (1893–1972) – художниця, представниця школи бойчукістів. Після навчання в Петербурзі в 1919–1922 – в УАМ, в майстерні М. Бойчука. Член АРМУ. З початку 1930-х – в Москві; пережила важку хворобу, по якій залилася прикутою до інвалідного візка, змушена відмовитися від фрескового малярства, звертається до розпису по порцеляні, дерев'яних іграшок, батику.

² Володимир Іванович Костін (1905–1991) – мистецтвознавець, живописець.

стеров раннього італійського Відродження, робив копії і зарисовки, познавав мистецтво фрески. По приїзді до Львова зробив розписи і став викладати в місцевій художній школі. Про його успіхах дізналися в Петербурзі, і він переїхав туди. Став відомим в петербурзьких художніх колах. В період панування Української ради ([Павла] Скоропадського)¹ був викликаний в Київ, став викладачем в Київській Академії. Одразу привернув до себе молодих художників і викликав заздрість недоброземців, суперників-викладачів і художників, але популярність його незмінно росла.

Був різкий з учнями і з усіма іншими, чим викликав до себе недоброземчеське ставлення у багатьох, але багато його і любили за прямоту.

Одразу ж учня він вводив в атмосферу великого мистецтва. Заставляв його списувати з репродукцій творів майстрів Відродження або майстрів народного мистецтва, завжди дуже високо ставив мистецтво і тех., і інших, і навчав через копії зразків перетворювати видиме в образи мистецтва.

Знакомив учнів з усім найбільш передовим, виникаючим в світовому мистецтві, вводив в курс руху мистецтва в нашій країні, вимагав великої роботи і дозволяв писати все, що захоче художник.

У Бойчука була група найкращих і найлюбимих учнів – [Василь] Седляр, [Мануїл] Шехтман, [Іван] Падалка, [Софія] Налепинська-Бойчук, [Антоніна] Іванова, [Николай] Рокитський, [Кирило] Гвоздик і др., з якими він виконав ряд робіт і особливо розписи синагоги в Одесі. В кінці 20-х років зміцніли нападки на Бойчука і його школу, які перетворилися в травлю, що завершилася арештом в 1937 р. і його смертю.

¹ Змішання двох форм державного правління. Українська Центральна Рада існувала в Українській Народній Республіці (4(17).03.1917–29.04.1918), натомість гетьман Павло Скоропадський очолював Українську Державу (29.04–14.12.1918). УАМ була заснована 22.11.1917, тож у спогаді Антоніни Іванової йдеться радше за все про другу половину 1918 року.

V

Свідоцтво Антоніни Іванової
про закінчення УАМ

Київ, 20.10.1922

УКРАЇНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ
у Києві [року] 1922 жовтня 20 дня

СВІДОЦТВО

№ 366

Власник цього *Антоніна Миколаївна ІВАНОВА*, як то видно з представлених нею документів, народилася 25 квітня 1893 року і по закінченні середньої освіти (гімназія) вступила в 1911 році до «Школи поощрення художеств» в Петербурзі, яку і закінчила в 1915 році. В 1916–17 роках працювала в приватних студіях Петербурга. По закінченню Української державної академії мистецтв у грудні 1917 року вступила до майстерні монументального мистецтва проф. Михайла Бойчука, в якій працювала весь час. Під час перебування в Академії прослухала такі теоретичні курси:

1. Історія всесвітнього мистецтва.
2. Історія українського мистецтва.
3. Українське народне мистецтво.
4. Наукові підстави колориту.
5. Теорія мистецтва.
6. Вступ до естетики.
7. Українознавство.

Під час перебування в Академії виставлялася на обох світових виставках, причому з першої придбані до музею Академії 4 речі, а з другої – 2 речі. В січні 1922 року призначається Радою Академії на посаду інструктора художніх курсів при Академії. Поза Академією мистецтва *А. ІВАНОВА* виставляла свої праці по графіці на виставці

«Мир искусства» в Петербурзі в 1917 році. [Її роботи] репродукуються по багатьох журналах і виданнях в Петербурзі і Києві починаючи з 1914 р.

Постановою факультетської комісії від 20 жовтня 1922 року (протокол ч. ...¹) [ви]знана закінчившою вищу мистецьку школу, в посвідчення чого і всього вищезазначеного і видане їй це свідоцтво.

В. о. ректора Академії

Л[ев] Крамаренко²

Керівник майстерні, професор

М[ихайло] Бойчук

Свідоцтво видане 27 березня 1923 року

В. о. ректора Академії *Л. Крамаренко*

Діловод (*підпис*)

¹ Лакуна в оригіналі.

² Лев Юрійович Крамаренко (1888–1942) – живописець і графік. Навчався у Петербурзькій академії художеств (1906–1908) та в Паризькій академії мистецтв (1908–1913). У 1918–1932 працював в Україні: директор Глинської керамічної школи, керівник Межигірського художньо-керамічного технікуму, з 1921 – в УАМ: 1922–1923 – в. о. ректора, з 1924 – ректор і декан факультету живопису. Член ОСМУ. З 1932 – в Москві.

ПЕРЕЛІК АБРЕВІАТУР І СКОРОЧЕНЬ

- АА УРСР** – Академія архітектури Української РСР (1944–1956)
АБіА УРСР – Академія будівництва і архітектури Української РСР (1956–1962)
АРМУ – Асоціація революційного мистецтва України (1925–1932)
АХРР – Асоціація художників революційної Росії (1922–1932)
АХЧУ – Асоціація художників Червоної України (1926–1932)
ВАК – Вища атестаційна комісія СРСР (1934–1991), Москва
ВАПЛІТЕ – Вільна академія пролетарської літератури (1925–1932)
ВЗС – Всеросійський земський союз допомоги хворим і пораненим воїнам, Всеросійський союз міст (1914–1918)
ВІНО – Вищий інститут народної освіти імені М. П. Драгоманова (1920–1926), у 1926–1930 – Київський інститут народної освіти, нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка
ВОКС – Всесоюзне товариство культурного зв'язку із закордоном (1925–1958)
ВУАН – Всеукраїнська академія наук (1918–1936, у 1937–1991 – Академія наук УРСР, у 1991–1994 – Академія наук України, з 1994 – НАН України)
ВУАПХ – Всеукраїнська асоціація пролетарських художників (1931–1932)
ВУСПП – Всеукраїнська спілка пролетарських письменників (1926–1932)
ВУФКУ – Всеукраїнське фото кіноуправління (1922–1930)
ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет (1917–1938)
ВХУТЕІН – Вищий художньо-технічний інститут, Москва
ВХУТЕМАС – Вищі художньо-технічні майстерні, Москва
ДНАББ – Державна наукова архітектурно-будівельна бібліотека імені В. Г. Заболотного, Київ
ИИТА АА УССР – див. ІТА (ІТІА) АА УРСР
ІАХ – Імператорська академія художеств (1757–1918), С.-Петербург
ІКАМУ (ІК НАМ України) – Інститут культурології НАМ України, Київ
ІТА (ІТІА) АА УРСР – Інститут теорії і історії архітектури Академії архітектури УРСР, див.: НДІТІАМ

ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ

ІПСМ АМУ (ІПСМ НАМ України) – Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Київ

КиївНДІТІ – Науково-дослідний інститут теорії, історії та перспективних проблем радянської архітектури в м. Києві, *див.*: НДІТІАМ

КІПМ – Київський інститут прикладного мистецтва (з 1922 – УАМ)

КНУ – Київський національний університет імені Тараса Шевченка

КОРЕ – Конструктивісти-реалісти (1928–1930)

КП(б)У – Комуністична партія (більшовиків) України (1918–1952, у 1952–1991 – Комуністична партія України)

КСУБГ – Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

КХІ (КДХІ) – Київський (державний) художній інститут, *див.*: НАОМА

ЛНАМ – Львівська національна академія мистецтв

ЛНГМ – Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького

ЛЕФ – Лівий фронт мистецтва (1922–1929, до 1932 – РЕФ, Революційний фронт мистецтва)

МХКТ – Межигірський художньо-керамічний технікум

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАН України – Національна академія наук України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ

Наркомос УСРР (УРСР) – *див.*: НКО УСРР

НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського НАН України, Київ

НДІТІАМ – Державний науково-дослідний інститут теорії та історії архітектури і містобудування (1945–2007), Київ

НМДМУ – Національний музей декоративного мистецтва України, Київ

НДПмістобудування – Науково-дослідний і проєктний інститут містобудування, Київ

НКВС УСРР (УРСР) – Народний комісаріат внутрішніх справ Української РСР (1917–1930, 1934–1946, у 1946–1991 – Міністерство внутрішніх справ УРСР)

НКО УСРР (УРСР) – Народний комісаріат освіти УСРР (1919–1946, у 1946–1988 – Міністерство освіти УРСР, у 1988–1992 – Міністерство народної освіти УРСР), Харків, з 1934 – Київ

НКЮ УСРР (УРСР) – Народний комісаріат юстиції Української РСР (1919–1946, у 1946–1991 – Міністерство юстиції УРСР)

НХМУ – Національний художній музей України, Київ

ОБМОХУ – Товариство молодих художників, Москва

ОПОМ – Одеський політехнікум образотворчих мистецтв

ОММУ – Об'єднання молодих митців України (1929–1932)

ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України (1927–1932)

ОСТ, ОХСТ – Товариство художників-станковистів (1925–1931)

Робмис – Профспілка робітників мистецтва

РКП – Районний комітет партії

РКП(б) – Російська комуністична партія (більшовиків) (1918–1925,
у 1925–1952 – Всесоюзна комуністична партія (більшовиків), ВКП(б),
у 1952–1991 – Комуністична партія Радянського Союзу, КПРС)

РСФРР – Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка
(у 1937–2001 – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка)

СНК УСРР – Рада народних комісарів Української Соціалістичної Радянської Республіки

УАМ – Українська академія мистецтв, *див.*: НАОМА

УМО – Українське мистецьке об'єднання (1929–1932)

УПСР – Українська партія соціалістів-революціонерів (1907–1950)

УРЕ – «Українська радянська енциклопедія» (1959–1985)

УСРР – Українська Соціалістична Радянська Республіка (у 1937–2001 –
УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка)

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ХХМ – Харківський художній музей

ХХТ – Харківський художній технікум

ЦДАВО – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України, Київ

ЦДАГО – Центральний державний архів громадських об'єднань та українців, Київ

ЦДАМЛМ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ

ПРО АВТОРІВ

Василь Андрійович Афанасьєв (1922–2002) – мистецтвознавець. Лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, доктор мистецтвознавства (Київ)

Іван Іванович Врона (1887–1970) – мистецтвознавець, організатор мистецької освіти. Заслужений працівник культури УРСР, кандидат мистецтвознавства (Київ)

Дмитро Омелянович Горбачов (н. 1937) – мистецтвознавець, історик мистецтва. Почесний академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ)

Ігор Сергійович Диченко (1946–2015) – мистецтвознавець, художник, колекціонер (Київ)

Остап Вікторович Ковальчук (н. 1973) – художник, мистецтвознавець, куратор. Декан факультету образотворчого мистецтва і дизайну КСУБГ, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доцент (Київ)

Юрій Олександрович Комельков (н. 1962) – видавець, меценат, колекціонер. Завідувач філії «Музей авангарду» Музею історії міста Києва. Почесний академік НАМ України (Київ)

Ярослав Охрімович Кравченко (н. 1955) – мистецтвознавець, культуролог, архітектурознавець, педагог. Професор кафедри теорії та історії мистецтва ЛНАМ, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Львів)

Наталія Юріївна Кривда (н. 1966) — філософ, культурознавець. Професор кафедри української філософії та культури Київського національного університету імені Тараса Шевченка, доктор філософських наук, професор (Київ)

Ольга Андріївна Лагутенко (н. 1961) – мистецтвознавець. Головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України. Член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Андрій Олександрович Пучков (н. 1970) – культурознавець, архітектурознавець. Радник Президії НАМ України. Член-кореспондент НАМ України, лауреат Державної премії України в галузі архітектури, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор (*Київ*)

Василь Теофанович Седляр (1899–1937) – художник, митець-монументаліст, графік, художній критик, педагог доби Розстріляного відродження (*Київ*)

Андрій Вікторович Сидоренко (н. 1983) – художник, мистецтвознавець, куратор. Учений секретар ІПСМ НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (*Київ*)

Віктор Дмитрович Сидоренко (н. 1953) – художник, мистецтвознавець, куратор. Президент НАМ України. Академік НАМ України, народний художник України, кандидат мистецтвознавства, професор (*Київ*)

Людмила Данилівна Соколюк (н. 1937) – мистецтвознавець, історик мистецтва. Професор кафедри теорії та історії мистецтва ХДАДМ. Академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор (*Харків*)

Наукове видання

СТОЛІТТЯ АРМУ І СЬОГОДЕННЯ

**Збірник публікацій, републікацій і першодруків
до AVANT-GARDE KYIV FEST '2025**

Автор ідеї та укладач Юрій Комельков

За загальною редакцією Андрія Пучкова

Комп'ютерне верстання, обробка ілюстрацій: *Яна Старик*

Дизайн обкладинки: *Юрій Комельков*

Підписано до друку 01.12.2025. Формат $60 \times 84 \frac{1}{16}$

Гарнітури «AcsioMaNextC», «Minion Pro». Ум. друк. арк. 21,9

**Видано за підтримки
Благодійного фонду «МХП-Громаді»**



Видавець В. Ю. Бихун

вул. Леонтовича, 9, к. 18, м. Київ, 01054

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 5366 від 26.06.2017

тел./факс: +38 044 235 000 9

моб.: +38 050 310 22 04

e-mail: lk@ukr.net

<https://bykhun.org/>